

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultad de Bellas Artes de San Carlos  
Programa de Doctorado en Arte: *Producción e Investigación*



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

**CONSTITUCIÓN DEL «ESPACIO MELOLÓGICO»  
COMO FUNDAMENTO DE UNA FILOSOFÍA  
MATERIALISTA DE LA MÚSICA.**

**El Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno  
aplicado al campo musical.**

Tesis Doctoral presentada por:  
**Vicente Chuliá Ramiro**

Dirigida por:  
**Dr. Miguel Molina Alarcón**  
**Dra. Elia Torrecilla Patiño**

Valencia, noviembre de 2021



*A D. Gustavo Bueno Martínez, in memoriam.*

*A D. Tomás García López.*



# Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral es la culminación de un extenso trabajo que durante su proceso de elaboración se ha visto reforzado por la inestimable ayuda de un conjunto de personas e instituciones que a continuación pasamos a nombrar:

En primer lugar, a los directores de la Tesis, el Dr. D. Miguel Molina Alarcón y la Dra. Elia Torrecilla Patiño, por su disposición a la hora de enfocar y desarrollar el proceso de mis estudios de doctorado.

También a la Universidad Politécnica de Valencia y a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en la cual hemos realizado la investigación dentro del programa de doctorado *Arte, Producción e Investigación*.

En tercer lugar, a todos los maestros que han guiado mi formación musical durante todos estos años, entre los que cabe realizar una mención especial a D. Salvador Chuliá Hernández, D. José Climent Barber y a D. Enrique García Asensio.

A la Fundación Gustavo Bueno, sin la cual hubiese sido inviable realizar el tema de esta Tesis, ya que es una plataforma indispensable de materiales constituyentes del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, a través de la cual hemos desarrollado multitud de trabajos que han ido guiando el contenido de nuestra investigación.

Por no olvidarnos de algunos investigadores de la Fundación que nos han ofrecido unas agudas apreciaciones filosóficas a través de publicaciones, conferencias, congresos, seminarios e, incluso, charlas privadas, entre los que destacamos la figura de Marcelino Suárez Ardura.

Por último, a D. Tomás García López, discípulo predilecto de Gustavo Bueno, y a quien consideramos un gran maestro y mentor que ha guiado con sabiduría los desarrollos del Materialismo Filosófico en materia de Arte que aquí puedan observarse.



# Resumen

Esta Tesis Doctoral propone un desarrollo de las líneas generales de la filosofía del arte y de la música del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, acotando la especificidad material de la categoría musical a partir de la reconstrucción y despliegue de la idea helénica de *melos*, expuesta en el libro *Sobre la música* de Arístides Quintiliano, desde la Teoría de la esencia genérica de la música.

De esta manera, se expone el sistema filosófico constituido por Bueno y se realizan una serie de propuestas concretadas a partir de tres planos de estudio, a saber, el plano gnoseológico, en el que se propone un sistema de análisis de partituras a partir del desarrollo de la idea de Glomérulo acuñada por Gustavo Bueno; el plano noetológico, constituyente de una teoría de la racionalidad musical; y el plano alegórico, desde el cual se propone el estudio de las diversas formas de ejercitar las ideas que envuelven la categoría musical a partir del análisis de las velocidades de despliegue de la obra artística.

Todo ello establece la referencia de la idea de *música sustantiva*, la cual precisa de un material estético que concatene estos tres planos en un espacio determinado que, por otra parte, constituye la tesis fuerte de esta investigación, esto es, el *espacio melológico*.

# Resum

Aquesta Tesi Doctoral proposa un desenvolupament de les línies generals de la filosofia de l'art i de la música del Materialisme Filosòfic de Gustavo Bueno, acotant l'especificitat material de la categoria musical a partir de la reconstrucció i desplegament de la idea hel·lènica de *melos*, exposada al llibre *Sobre la música* d'Arístides Quintiliano, des de la Teoria de l'essència genèrica de la música.

D'aquesta manera, s'exposa el sistema filosòfic constituït per Bueno i es realitzen una sèrie de propostes concretades a partir de tres plans d'estudi, és a dir, el pla gnoseològic, en el que es proposa un sistema d'anàlisi de partitures a partir del desenvolupament de la idea de Glomèrul encunyada per Gustavo Bueno; el pla noetològic, constituent d'una teoria de la racionalitat musical; i el pla al·legòric, des del qual es proposa l'estudi de les diverses formes d'exercitar les idees que envolten la categoria musical a partir de l'anàlisi de les velocitats de desplegament de l'obra artística.

Tot això estableix la referència de la idea de *música substantiva*, la qual necessita d'un material estètic que concatene aquests tres plans en un espai determinat que, per altra banda, constitueix la tesi forta d'aquesta investigació, és a dir, l'*espai melològic*.



# Summary

This doctoral thesis proposes a development of the general lines of the philosophy of art and music of the Philosophical Materialism of Gustavo Bueno, delimiting the material specificity of the musical category from the reconstruction and unfolding of the Hellenic idea of *melos*, exhibited in *Sobre la música*'s book of Arístides Quintiliano, from the Theory of the generic essence of music.

In this way, the philosophical system constituted by Bueno is exposed, as well as a serie of concrete proposals made from three study planes, namely, the gnoseological level, in which a system of analysis of scores is proposed from the development of the idea of Glomerule coined by Gustavo Bueno; the noetological level, that constitutes a theory of musical rationality; and the allegorical level, from which the study of the various ways of exercising the ideas that surround the musical category is proposed from the analysis of the unfolding rate of the artistic work.

All this establishes the reference of the idea of *substantive music*, which requires an aesthetic material that concatenates these three levels in a specific space that, on the other hand, constitutes the strong thesis of this research, that is, the *melological space*.



# Índice

<i>Introducción</i>	1
<b>I. Parte ontológica circunscrita a la filosofía de la música: reconstrucción general de la idea de <i>melos</i></b>	17
<i>Capítulo 1. ¿Cuáles son las líneas generales que delimitan la idea de Música en el Materialismo Filosófico?</i>	19
1.1. Música, Filosofía y Arte en el pensamiento de Gustavo Bueno	19
1.2. La teoría de la esencia genérica aplicada a las instituciones musicales: núcleo, cuerpo y curso	50
1.2.1. Introducción	50
1.2.2. Núcleo o género generador: volumen tridimensional del sonido musical	51
1.2.3. Cuerpo: el músico, los instrumentos, los auditorios y las partituras	54
1.2.4. Curso: fases de las marcas tonales de la historia de la música	58
1.2.4.1. Primera Fase: marcas tonales constituidas por los tetracordos griegos, eclesiásticos y sus extensiones	63
1.2.4.2. Segunda Fase: marcas tonales constituidas por las escalas diatónicas y sus extensiones (enarmonías, cromatismos y modos antiguos)	68
1.2.4.3. Tercera fase: marcas tonales constituidas por las escalas cromáticas en diversas ordenaciones (estromas tonales, dodecatonismos y serialismos)	72

1.2.5.	La hipóstasis de las marcas respecto al flujo musical como pérdida de la unidad de la esencia	75
1.3.	La fórmula $M_i \subset E \subset M$ aplicada a la música	79
1.3.1.	Cuestiones ontológicas preambulares	79
1.3.2.	Correspondencias de $M_i \subset E$ con materialidades musicales $\subset$ sujetos musicales	82
1.3.3.	Correspondencias del Ego trascendental con el Ego musical	83
1.3.4.	La idea de <i>melos</i> reinterpretada como conjunto unión de los tres géneros de materialidades musicales	85
1.3.5.	Las coordenadas tonales, el hacer artístico y la recepción de la obra musical	89
1.3.6.	Correspondencia de $E \subset M$ con la discontinuidad entre los contextos de producción y recepción de las representaciones musicales	91
	<i>Capítulo 2. ¿Qué relación guarda la idea de melos con la filosofía de las artes del Materialismo Filosófico y cuáles son sus componentes constitutivos?</i>	97
2.1.	Arte sustantivo o poético y Arte adjetivo o alotético	97
2.1.1.	El arte sustantivo y el arte adjetivo construido a partir de la idea de «sustancialidad actualista»	99
2.1.2.	«El arte divino» del <i>Ion</i> de Platón y la <i>Oda a Salinas</i> de Fray Luis de León analizados desde las doctrinas del arte sustantivo	102
2.1.3.	El arte sustantivo y la materia ontológico-general	107
2.1.4.	Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas	109
2.1.4.1.	Absorción mutua inmediata de materia y forma (a través del acto artístico)	118
2.1.4.2.	Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de cuerpos y superficies)	130
2.1.4.3.	Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de infraestructuras)	143

2.1.4.4. Absorción mutua de materia y forma (por medio de mixturas)	169
2.2. Exposición general de la idea de <i>melos</i> en el <i>Sobre la música</i> de Arístides Quintiliano	177
2.2.1. Introducción	177
2.2.2. El <i>melos</i> perfecto y el <i>melos</i> instrumental	179
2.2.3. Distinción entre melodía y <i>melopeia</i>	181
2.3. La reinterpretación del <i>melos</i> como «espacio melológico» desde la Teoría del cierre categorial y la Teoría del volumen tridimensional de Gustavo Bueno	183
2.3.1. Situación I. Figuras armónicas (eje Y)	188
2.3.1.1. Tonos	188
2.3.1.2. Grados	190
2.3.1.3. Intervalos	193
2.3.2. Situación II. Figuras rítmicas (eje X)	202
2.3.2.1. Metros	202
2.3.2.2. Compases	204
2.3.2.3. Tempos (movimiento, acústica y velocidad expansiva)	207
2.3.3. Situación III. Figuras cromatofónicas (eje Z): Prolaciones, orquestaciones y dinámicas	210
2.3.3.1. Prolaciones	210
2.3.3.2. Orquestaciones	214
2.3.3.3. Dinámicas	214
<b>II. Parte gnoseológica conformada por los glomérulos musicales: la relación entre el <i>melos</i> y la ciencia</b>	217
<i>Capítulo 3. ¿Qué lugar ocupan las ciencias en el campo de la música?</i>	219
3.1. La gnoseología de la <i>Teoría del cierre categorial</i> de Gustavo Bueno	219

3.1.1.	Las familias gnoseológicas: Teoreticismo, Descripciónismo, Adecuacionismo y Circularismo	223
3.1.2.	La identidad sintética como verdad científica	228
3.1.3.	Los tres ejes del espacio gnoseológico: eje sintáctico, eje semántico y eje pragmático	234
3.1.3.1.	Eje sintáctico: términos, relaciones y operaciones	237
3.1.3.2.	Eje semántico: referenciales, fenómenos y esencias o estructuras	239
3.1.3.3.	Eje pragmático: autologismos, dialogismos y normas	240
3.1.4.	Clasificación de las ciencias: plano $\alpha$ y plano $\beta$	242
3.2.	Las metodologías científicas que envuelven el campo musical	246
3.3.	Inserción oblicua de la música en el espacio gnoseológico a través de la idea de «glomérulo»	251
3.3.1.	Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases)	259
3.3.1.1.	Conformación de las figuras geométricas	265
3.3.1.2.	Relación entre los puntos	275
3.3.2.	Glomérulos constituidos por periodicidades de compases	283
3.3.2.1.	Periodicidades isomorfas	289
3.3.2.2.	Periodicidades contraídas y dilatadas	309
3.3.2.3.	Periodicidades entrelazadas e interrumpidas	337
3.3.2.4.	Periodicidades mutadas y transformadas (traslaciones, variaciones, movimientos contrarios, rotaciones y mixtura de especies)	354
3.3.3.	Glomérulos constituidos por estromas sonoros	363
3.3.4.	Glomérulos constituidos por unidades sinalógicas (criterio atributivo), diaiológicas (criterio distributivo) y la unidad compleja (criterio de complejidad)	371
3.4.	<i>Symploké</i> entre los ejes y figuras del espacio melológico y los ejes y figuras del espacio gnoseológico	386

3.4.1.	Despliegue del eje armónico (Y) en los tres ejes del espacio gnoseológico	387
3.4.2.	Despliegue del eje rítmico (X) en los tres ejes del espacio gnoseológico	391
3.4.3.	Despliegue del eje cromatofónico (Z) en los tres ejes del espacio gnoseológico	392
<b>III. Parte noetológica: la racionalidad musical de la totalización melopoiética</b>		<b>395</b>
<i>Capítulo 4. ¿Qué entendemos por la racionalidad de la construcción de una obra musical?</i>		397
4.1.	Distinción entre gnoseología y noetología	397
4.1.1.	Los axiomas de la noetología en <i>El papel de la filosofía en el conjunto del saber</i> (1970)	402
4.1.1.1.	Composición idéntica	404
4.1.1.2.	Contradicción	404
4.1.1.3.	Asimilación	405
4.1.2.	Las figuras de la dialéctica en «Sobre la idea de Dialéctica y sus figuras» (1995, julio-diciembre)	405
4.1.2.1.	Primer criterio: convergencia - divergencia	407
4.1.2.2.	Segundo criterio: <i>progressus - regressus</i>	407
4.1.2.3.	Metábasis - Catábasis, Anástasis – Catástasis	408
4.1.3.	La racionalidad común entre las ciencias y las artes en «Poemas y teoremas»	409
4.2.	Aplicación de la idea de noetología a la totalización de una obra musical	415
4.2.1.	Los axiomas noetológicos de «Poemas y teoremas» aplicados al primer movimiento de la Sonata n.º 16 de Mozart: «Sonatas y teoremas»	421
4.2.1.1.	Propuesta: prótasis y ekthesis	424
4.2.1.2.	Contraposición: diorismós y kataskeuế	426

4.2.1.3. Resolución: apódeixis y sympérasma	427
4.2.2. Las figuras de la dialéctica aplicadas al primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven	429
<b>IV. Parte ontológica circunscrita a la idea específica de verdad musical desde el espacio melológico</b>	<b>441</b>
<i>Capítulo 5. ¿Qué herramientas posee el Materialismo Filosófico para construir unas doctrinas sobre la idea de verdad de la música sustantiva?</i>	443
5.1. Verdades personales y verdades impersonales	443
5.2. La verdad poética y los límites de la racionalidad noetológica en el arte sustantivo	446
5.3. Discontinuidad en las verdades personales de las instituciones musicales	449
5.3.1. Verdades autológicas	450
5.3.2. Verdades dialógicas	450
5.3.3. Verdades normativas	451
5.4. El <i>tempo</i> como figura melológica donde se establece el criterio de la verdad musical	451
5.4.1. Verdad de la composición musical establecida en la partitura: velocidades expansivas y compresivas	451
5.4.1.1. Primera objetivación: analogía de duración – unidad de tiempo	453
5.4.1.2. Segunda objetivación: analogía de recorrido de distancia – periodicidades de compases	453
5.4.1.3. Tercera objetivación: analogía de objeto – identidades	454
5.4.1.4. Ejemplos musicales de velocidades expansivas y compresivas	454
5.4.2. Las ideas de Ejercicio y Representación en la música	460



5.4.3.	La verdad de la ejecución musical en sentido actualista Como concatenación de las figuras melológicas en la idea de <i>tempo</i>	464
5.4.4.	La conjugación entre unidad y diversidad en las velocidades de despliegue como principio determinante de la sustantividad musical	466
	<i>Conclusiones</i>	473
	<i>Bibliografía</i>	481
	<i>Índice de tablas y figuras</i>	497
	<b>Anexo I. Glosario terminológico</b>	511
	<b>Anexo II. Índice onomástico</b>	528



## *Introducción*

### **PRESENTACIÓN, CONTEXTO Y JUSTIFICACIÓN**

La presente tesis doctoral que realizamos en el contexto del programa de doctorado «Arte: Producción e Investigación» de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, es el resultado de un trabajo plurianual en el que se pretende formular un sistema filosófico-musical que sirva, por un lado, para definir la idea de Música y el papel que ésta ocupa en el mapa general (o *mundus adspectabilis*) de saberes artísticos; y por otro lado, para conformar una herramienta de estudio que permita abordar de forma rigurosa cualquier rama del campo musical. Para ello, y teniendo en cuenta lo ambicioso del proyecto, se parte de un sistema filosófico de coordenadas que, a nuestro juicio, se distingue de otros sistemas por su gran potencia analítica y su gran impacto en todos los campos y categorías del saber. En efecto, nos referimos al sistema del *Materialismo Filosófico* del filósofo español Gustavo Bueno (1924-2016).

Este sistema filosófico contemporáneo desarrolla importantes nociones que sirven como herramienta de análisis en lo que concierne a la filosofía del arte en general y la filosofía de la música en particular, a saber: 1) una idea de Gnoseología conformada a partir de la filosofía de la ciencia inserta en la *Teoría del cierre categorial* (1992-1993); 2) una idea de Noetología como racionalidad común de las ciencias, las artes y la filosofía abordada por primera vez en *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970); 3) la idea de «Arte sustantivo o poético» y «Arte adjetivo o alotético» explicada en *La fe del ateo* (2007); 4) así como otras muchas ideas relativas a la filosofía de la música, tales como Glómérulo, Teoría del volumen tridimensional, o

Música sustantiva, que el propio filósofo plasmó en sus manuscritos inéditos (a los que gratamente pudimos tener acceso) y que nosotros ya desarrollamos en el *Manual de filosofía de la música* (2018).

En nuestro estudio, por tanto, tratamos de aplicar este marco de ideas filosóficas a los conocimientos musicales que a lo largo de nuestra trayectoria profesional como director de orquesta y compositor hemos ido adquiriendo; y ante ello, lo primero que hemos advertido ha sido la propia indefinición de la idea de Música que está circulando en la actualidad y que asimismo aparece envuelta por otras ideas tan o igualmente ideologizadas como la idea de Bellas Artes, Cultura, Ciencia (en sentido unívoco y singular), Libertad o Democracia. Así, bajo este despliegue de ideas –que podríamos adelantar como «adventicias» al propio campo– se sitúan múltiples «morfologías» heterogéneas como el *4'33"* de John Cage, el *Helikopter-Streichquartett* («Cuarteto de Cuerda para Helicópteros») de Karlheinz Stockhausen, conciertos de los clásicos de *pop-rock* (*heavy-metal*, *punk*, *folk-rock*, *tecno* y demás), unos ritmos de *reggaetón*, canciones del llamado género *trap*, una sinfonía de Ludwig van Beethoven, una producción discográfica o experimentos electrónicos y acústicos propios de diversas corrientes vanguardistas del siglo XX. En realidad, esta mezcla de materias estéticas inconmensurables que hacen de la música un término equívoco ya la encontramos de otra forma en la Antigua Grecia descrita por Platón en *Las Leyes*, a saber, en esta obra Platón advierte que el desconocimiento de las leyes de los diversos géneros musicales nos conduce al gusto individual como único patrón, donde la música sólo es guiada por el clamoreo y los aplausos y no por el conocimiento. Esta perspectiva que lo mezcla todo bajo la guía del «gusto» nos conduce, según Platón, a la impudencia de los jóvenes, al desorden y a la corrupción de la ciudad.

Los poetas fueron los primeros que con el tiempo introdujeron en el canto un desorden 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 a un entusiasmo insensato y se dejaron llevar demasiado lejos por el sentimiento del placer. Confundieron los himnos y los trenos, los peones y los ditirambos; imitaron con el laúd 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 o no hombre de bien, es la regla más segura para juzgarlas con acierto. Como componían sus piezas conforme a estos principios y acomodaban a ellos sus discursos, hicieron que desapareciera poco a poco el miramiento y el decoro que la multitud había observado hasta entonces, y se creyó ésta en estado de juzgar por sí misma en materia de música; de donde resultó, que los teatros, mudos hasta entonces, 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. [...] 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 nosotros. [sic] (Platón/Azcárate ed., 1872, pp. 188-189)

Recordemos que en la filosofía clásica platónica la música era una disciplina que formaba parte de la Academia junto a la aritmética, la astronomía y la dialéctica y que a lo largo de la historia continuó siendo materia principal de los más importantes sistemas filosóficos que desarrollaron ontologías sobre ella con mayor o menor fortuna en función de las poéticas modulantes de las diversas épocas históricas. Así, después de Platón y Aristóteles será un alumno de este último quien dedique varios tratados a los componentes que rodean la idea de Música; nos referimos a Aristóxeno, cuyas ideas también son recogidas en el libro *Sobre la música* de Arístides Quintiliano. Es del mismo Quintiliano de quien tomaremos en nuestro estudio la acepción de Música como «ciencia del *melos*» (entiéndase aquí la acepción de Ciencia como «saber hacer», explicada en el Capítulo 3 de la presente Tesis), así como los tres estratos en que esta idea de *melos* quedaría subdividida, a saber, armonía, ritmo y dicción.

Posteriormente en la historia, la idea de Música se vio envuelta de un mayor entrecruzamiento de ideas que se conformaron a medida en que se desarrollaban los marcos institucionales musicales representados por la evolución y sofisticación de la escritura musical, desde Franco de Colonia hasta las ulteriores teorías y doctrinas sobre contrapunto, armonía y, por extensión, orquestación, formas musicales, etc. Y aquí es, a nuestro juicio, desde donde comienza a producirse en sentido ontológico la «autonomía» de la categoría musical, así como la confusión entre tres componentes esenciales de la música que, sin embargo, no se identifican con su raíz y su núcleo, a saber: 1) la partitura y su técnica de escritura; 2) las técnicas vocales e instrumentales; y 3) el sonido en sentido genérico en cuanto a su riqueza estética, que consideramos un concepto lisológico al margen de materias determinadas. Este pluralismo y discontinuismo de componentes extrínsecos a la raíz y núcleo de la música y que, por tanto, imposibilita que ésta posea una unidad analógica distributiva, se agrava a partir de la implantación de la denominada filosofía idealista de Christian Wolff, Johannes Tetens, Alexander Baumgarten e Immanuel Kant; figuras que hoy tienen una presencia preponderante en nuestro presente en marcha a través de las ideas de subjetividad, gusto individual y sentimiento.

Así, estas ideas, al concatenarse con las perspectivas históricas de situar la esencia de la música en los componentes anteriormente expuestos, se despliegan en tendencias, bifurcaciones e interpretaciones ideológicas en torno a la idea de Música, constituyendo dicotomías que ofrecen la falsa apariencia de tallar figuras que no están rigurosamente delimitadas, tales como música clásica-música moderna; música culta-música popular; música antigua-música contemporánea o de vanguardia... Un ejemplo de ello lo encontramos en las propias teorías de Theodor Adorno o John Zerzan:

También hay una perspectiva sociológica: o considerar, como Beethoven, que la música es una revelación más alta que la filosofía, o verla como expresión de la armonía divina, en la línea de San Agustín, que aún funciona; la música cósmica, la música metafísica. Es interesante García Bacca y su «Filosofía de la Música», un libro impresionante de ciencia y sabiduría, pero sin filosofía. Un genio, pero es otra cosa. Marx aplica la dialéctica de la base y la superestructura donde la música es superestructural y refleja la base social. A su modo, Adorno retoma la idea. Max Weber ve la música como forma de racionalización de la sociedad moderna. Su progreso técnico es paralelo al avance de la sociedad industrial. Attali va por ahí, relacionando música y poder. El más radical es Zerzan. Analiza el descubrimiento de la tonalidad y la tríada tónica, tercera y quinta, en tono mayor y menor, como la expresión de la explotación. Se correspondería con el ascenso del Estado, algo que también apunta Weber. [Entrevista de Javier Neira en *La Nueva España*] (Bueno, 12 abril 2007)

Estas dicotomías nos llevan, en efecto, a considerar que no existe una unidad analógica distributiva de la idea de Música como sí existe en la idea de Ciencia (al menos desde los postulados de la Teoría del cierre categorial).

Por todo ello, hallamos la justificación de nuestro estudio precisamente en la necesidad de confeccionar un «espacio melológico» a partir de la reinterpretación de la idea quintiliana de *melos* desde la Teoría del volumen tridimensional de la música de Bueno –analógicamente a como se constituye el espacio gnoseológico desde la Teoría del cierre categorial–, en el que se dibuje el material estético de la música desde un género generador definido con el objeto de desplegar un sistema filosófico-musical capaz de abarcar el estudio de diversos planos musicales, a saber, el estudio de las partituras por medio del plano gnoseológico, el estudio de las instituciones musicales por medio del plano noetológico y el estudio de la estilización de ideas filosóficas por medio del plano alegórico. Desde esta necesidad de distinguir un «espacio» que envuelva el complejo de figuras (tonos, grados, intervalos, metros, compases, tempos, proclaciones, orquestaciones y dinámicas) que operan en el campo musical respecto a otras categorías estéticas, hemos construido asimismo una clasificación de situaciones artísticas que se enclasan sobre

fundamentos materiales distintos y claros en sus partes (sin perjuicio de las imbricaciones y entrecruzamientos).

Véase, por tanto, esta Tesis como una propuesta filosófica que se constituye como herramienta de estudio para enriquecer el campo musical por medio de un material dispuesto al servicio del interés de los músicos instrumentistas, musicólogos, compositores o filósofos.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de llevar a cabo la realización del estudio que aquí proponemos, hemos recurrido necesariamente a una serie de fuentes sin las cuales los fundamentos expuestos carecerían de toda validez. Estas fuentes son las que expondremos a continuación siguiendo el orden temático para las cuales fueron requeridas (sin perjuicio de las intersecciones que naturalmente han de darse) y reseñando los aspectos particulares más relevantes que ofrecen cada una de ellas en la elaboración de la Tesis.

En primer lugar, para nuestro estudio ontológico hemos recurrido a diversas fuentes secundarias provenientes de publicaciones de Gustavo Bueno tales como *Ensayos materialistas* (1972a), libro que supone una explicación de las ideas elementales del Materialismo Filosófico ya insinuadas en obras anteriores como *Etnología y utopía* (1971); *La metafísica presocrática* (1974), en el que Bueno recoge la Historia de la Filosofía elaborada desde los presupuestos del Materialismo Filosófico; *¿Qué es la filosofía?* (1995b), opúsculo que en función del rechazo al sintagma «la Filosofía es el amor al saber», construye uno nuevo, «la Filosofía es un saber contra alguien», esto es, un saber dibujado frente a otros pretendidos saberes (políticos, científicos, religiosos, artísticos); o *La fe del ateo* (2007), en el que Bueno analiza la religión como proceso histórico y aborda cuestiones muy relevantes y actuales en el desarrollo de la sociedad. En concreto, debemos resaltar el Capítulo 9 que lleva por nombre «Religión y arte. Los componentes artísticos de las religiones y los componentes religiosos del arte», donde el filósofo aborda las siguientes cuestiones: «¿Qué son las “bellas artes” como contenido principal de la “cultura” por antonomasia?»; «Las obras de arte desde el sustancialismo actualista»; «Divorcio del arte y de la religión en las religiones terciarias»; o «El arte no es la “cultura por antonomasia”». Otra de las publicaciones que han sido esenciales para el desarrollo de las secciones ontológicas de la Tesis, concretamente de la última parte, ha sido el artículo de Gustavo Bueno

titulado «Poesía y Verdad» (julio 2009); artículo que, si bien resulta una continuación del estudio noetológico que plantea el filósofo en «Poemas y Teoremas» (junio 2009), destaca por la superación de los aspectos gnoseológicos y noetológicos de suerte que establece una ontología sobre la verdad artística en la idea de Alegoría.

Publicaciones sobre música, y no por ello menos importantes, han intervenido en este estudio ontológico. Nos referimos a los libros *Sobre la música* (1996) de Arístides Quintiliano y *Über musikalische Phänomenologie* (2001) de Sergiu Celibidache. En el primero aparece recogido el pensamiento de Quintiliano que, a su vez, engloba la mayoría del pensamiento musical de la Antigüedad: el pitagórico-platónico y el aristoxénico, y del cual recogemos la idea de *melos* como idea nuclear que al reinterpretarla ha dado pie al desarrollo de la Tesis. Y en el libro de Celibidache –pese a reflejar el pensamiento fenomenológico-musical (idealista) del director de orquesta– hemos recogido diversas ideas que constituyen a nuestro juicio fulcros de verdad, coordinándolas con el sistema del Materialismo Filosófico y reivindicando, de este modo, la gran aportación que el director de orquesta rumano dejó en el ámbito de la dirección de orquesta y de la música del siglo XX, en general.

Ahora bien, también hemos contado en esta parte con diversas fuentes primarias, a saber, los manuscritos inéditos de Filosofía de la Música de Gustavo Bueno desplegados en quinientos folios, a los que tuvimos acceso gracias a la amable disposición de la Fundación Gustavo Bueno; el libro que está elaborando el profesor Tomás García López a expensas de publicarse sobre el año 2022 y que lleva por título *Muertes perpendiculares. Ensayo de Gnoseología de la Historia, Filosofía de la Pintura, Bioética y Noetología en torno a las muertes de Julio César y Marco Bruto* (concretamente nos sirvió de gran aportación al objeto de estudio el capítulo en el que trata el cierre tecnológico de la pintura, así como ejercicio noetológico); y por último, diversas publicaciones nuestras que realizamos entre el año 2018 y el 2020, a saber: el *Manual de filosofía de la música* (2018), en el que ya desarrollamos diversos aspectos de la Filosofía de la Música de Gustavo Bueno concernientes a cuestiones como ¿qué respondería a una idea de música sustantiva?, ¿la música es un lenguaje?, ¿la música se reduce a la estética?, ¿la música es una ciencia?; y los artículos «Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad» (2019), donde confrontamos las coordenadas del idealismo fenomenológico de Celibidache con el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, intercediendo, con ello, en asuntos importantes en torno a la filosofía del arte de este sistema con el objeto de aportar una perspectiva materialista de la idea de verdad musical; y «Absorción mutua de materia y forma



en las artes sustantivas. Primera parte: “Análisis de las artes melopoiéticas y de las artes constituidas sobre conjugaciones estéticas sobre cuerpos y superficies”» (2020), artículo en el que se trata de abordar el análisis de las artes sustantivas en cuanto a su materia y forma esencial, clasificándolas finalmente en cuatro bloques (obras melopoiéticas, obras sobre cuerpos y superficies, obras sobre infraestructuras y obras mixtas).

En segundo lugar, en lo concerniente a la parte Gnoseológica de la Tesis, hemos tomado de referencia fuentes tanto filosóficas como propiamente técnicas del campo musical. Así, debemos mencionar los cinco volúmenes que conforman la *Teoría del cierre categorial* (1992-1993) de Gustavo Bueno y que constituyen un verdadero tratado sobre teoría de la ciencia desde el Materialismo Filosófico, el cual es ampliado en otras publicaciones como *¿Qué es la ciencia?* (1995a), opúsculo en el que se esbozan las líneas maestras de la teoría de la ciencia desarrollada por el Materialismo Filosófico en torno a la idea del cierre categorial; o «En torno a la distinción “morfológico / liso-lógico”» (mayo 2007), artículo en el que se abordan dos procedimientos gnoseológicos (aunque también noetológicos y ontológicos) como criterio de análisis. No debemos olvidar, sin embargo, la fuente primaria a la que tuvimos acceso en la casa natal de Gustavo Bueno en julio de 2021; nos referimos a la tabla de madera sobre la que Bueno realizó en su juventud un teorema geométrico que posteriormente insertaría en el primer volumen de la *Teoría del cierre categorial*.

Pues bien, el estudio gnoseológico (relativo a la filosofía de la ciencia) que realizamos sobre múltiples fragmentos musicales no pudo ser posible sin todo el material técnico al que hemos recurrido, a saber, el *Trattato di Contrappunto e Fuga* (1999) de Théodore Dubois; el *Tratado segundo de contrapunto y fuga* (1864) de Hilarión Eslava; los *Apuntes de Contrapunto y Fuga* inéditos de Manuel Massotti Littel, fuente primaria a la que tuvimos acceso debido a la relación maestro-discípulo que mantuvo el autor con Salvador Chuliá Hernández; los *Tratado de Armonía* de Arnold Schönberg (1974) y Heinrich Schenker (1990); el *Fraseo musical* (1958) de Hugo Riemann; *El contrapunto del siglo XX* (1957) de Humphrey Searle; el libro *Dirección de orquesta, defensa de la obra* (1988) de Hans Swarowsky; o *La melodía* (1997) de Ernst Toch. A partir de la reinterpretación de las marcas técnicas expuestas en dichos tratados, pudo enriquecerse el sistema de análisis gnoseológico de las partituras que proponemos en la Tesis.

Por último, la parte noetológica estuvo respaldada por los escritos de Gustavo Bueno entre los que cabría destacar *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970), primer libro del filósofo en el que plantea

cuestiones como si es posible la filosofía como ciencia, o si tiene sentido una disciplina académica llamada Filosofía (en concreto, profundizamos en los siguientes puntos del Capítulo 1: «Proyecto de una Noetología», «Axiomática noetológica del conocimiento racional»; «I. Axioma de la composición idéntica»; «II. Axioma de la contradicción», «Sobre la estructura lógica de la contradicción noetológica» y «III. Axioma de la asimilación o neutralización de la contradicción. Limitación de la identidad»); el artículo «Noetología y Gnoseología, haciendo memoria de unas palabras» (marzo 2002), donde se reconstruye la historia del uso de los términos Noetología y Gnoseología diferenciándolos claramente; «Sobre la idea de Dialéctica y sus figuras» (1995, julio-diciembre) donde Bueno realiza una extensa disertación en torno a la idea de Dialéctica para, finalmente, sistematizar cuatro tipos de figuras (metábasis, catábasis, anástasis y catástasis) basadas en procesos de convergencia-divergencia y *progressus-regressus*; el artículo «Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones» (2005), donde se desarrolla la racionalidad (noetológica) como característica de las instituciones; y finalmente el artículo «Poemas y Teoremas» (junio 2009) el cual constituye un desarrollo y ampliación de lo ya expuesto en el artículo antes mencionado de marzo del 2002 y en el que Bueno realiza una tabla comparativa entre la estructura noetológica de un teorema y la estructura noetológica de un soneto.

Mención especial recibe una fuente secundaria que hemos empleado a lo largo de todo nuestro trabajo y sin la cual acaso no habiéramos tenido acceso a muchas de las ideas del sistema del Materialismo Filosófico. Nos referimos, en efecto, al *Diccionario filosófico. Manual del Materialismo Filosófico* de Pelayo García Sierra; un diccionario que, si bien vio la luz en su modalidad impresa en el año 2000 (edición precedida de un Prólogo de Gustavo Bueno), en la actualidad puede encontrarse vía digital, permitiéndole con ello mantenerse constantemente actualizado respecto a las últimas incorporaciones. En este diccionario, pues, se recoge de un modo compacto y global todas las ideas y conceptos desarrollados por Gustavo Bueno, así como por sus discípulos. De esta fuente (tanto la edición en digital como la impresa) hemos recogido información imprescindible para el trabajo como la distinción entre Arte sustantivo y Arte adjetivo, la Teoría de la Esencia Genérica que posteriormente tratamos de aplicar al arte musical, o la idea de Estética, entre muchas otras.

## OBJETIVOS

Desde la premisa de lo anteriormente expuesto y teniendo en cuenta la metodología empleada a lo largo de la Tesis, debemos aclarar que no partimos de la formulación de una hipótesis o de una teoría preconcebida a la que hayamos yuxtapuesto el sistema de coordenadas filosófico-materialista. Todo lo contrario, tal y como trataremos de exponer en el apartado siguiente. Nos guiamos, no obstante, por una serie de interrogantes que son los que propiamente titulan cada capítulo de la Tesis y que en definitiva son aquellos que motivaron y orientaron nuestra investigación, a saber:

- ¿Cuáles son las líneas generales que delimitan la idea de música en el Materialismo Filosófico?
- ¿Qué relación guarda la idea de *melos* con la filosofía de las artes del Materialismo Filosófico y cuáles son sus componentes constitutivos?
- ¿Qué lugar ocupan las ciencias en el campo de la música?
- ¿Qué entendemos por la racionalidad de la construcción de una obra musical?
- ¿Qué herramientas posee el Materialismo Filosófico para construir unas doctrinas sobre la idea de verdad de la música sustantiva?

Estos interrogantes influyeron necesariamente en la estructuración de los objetivos que a continuación formulamos y que no tienen otra finalidad que la de tratar de conformar un sistema filosófico-musical objetivo que dé cuenta de todo aquello que envuelve el rótulo Música. De esta manera, a nivel general, pretendemos:

1. Estudiar las ideas de Arte y Música desde la ontología del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.
2. Reinterpretar la idea griega de *melos* desde el Materialismo Filosófico a partir de las ideas cardinales de *mundus adspectabilis*, Ego trascendental y Materia ontológico-general, así como de la Teoría del volumen tridimensional de la música.
3. Establecer una analogía de atribución entre la Teoría del cierre categorial y la Teoría del volumen tridimensional de la música con el fin de desarrollar un «espacio melológico» dentro del eje radial del espacio antropológico.

4. Proponer un «materialismo melológico» desde el cual obtenemos tres planos de análisis filosófico-musical que sirven como herramienta de estudio interpretativo de la música: el plano científico (glomerular), el plano institucional (noetológico) y el plano alegórico.

A partir de estos objetivos generales, se derivaron los siguientes objetivos específicos basados en:

1. Delimitar la idea de música por medio de la exposición y desarrollo de la Teoría de la esencia genérica del Materialismo Filosófico.
2. Estudiar la imbricación entre la fórmula  $M_i \subset E \subset M$  y el campo de la poética musical.
3. Exponer las teorías del arte sustantivo o poético y el arte adjetivo o alotético.
4. Realizar una clasificación de las situaciones artísticas desde el criterio de circularismo entre materia y forma.
5. Constituir los fundamentos del espacio melológico a partir de tres situaciones: las figuras armónicas (eje Y), las figuras rítmicas (eje X) y las figuras cromatofónicas (eje Z).
6. Definir el papel que ocupa la idea de ciencia en el campo de la música.
7. Proponer un sistema analítico de las partituras a partir de la idea de «Glomérulo».
8. Establecer las vinculaciones entre el espacio melológico y el espacio gnoseológico.
9. Aplicar la idea de racionalidad noetológica a la estructura de algunas obras musicales.
10. Construir una idea de verdad musical vinculada a la figura melológica del *tempo* en su conexión con las estructuras objetivas de la composición musical.

Así pues, véase a continuación el enfoque metodológico que hemos empleado con el objeto de cumplir con los objetivos marcados.

## METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

La metodología desarrollada en nuestro estudio se ciñe mayoritariamente a una estrategia de investigación documental basada en la recopilación, revisión, cotejo e interpretación de los datos contextuales, biográficos y teóricos de las fuentes que conforman el estado de la cuestión del objeto de estudio, a partir de las cuales hemos podido conformar los fundamentos del sistema filosófico-musical que aquí presentamos. Todo ello sin perjuicio de algunos desarrollos específicos propios de una investigación cuantitativa en lo concerniente al análisis de partituras por medio de la idea de Glomérulo que llevamos a cabo en el Capítulo 3 de la Tesis.

Esta estrategia de investigación constituye un método cualitativo que en la Tesis se caracteriza por (1) interesarse por el contexto de estudio del campo musical y por cómo éste es comprendido en relación a los campos de otras disciplinas artísticas; e (2) interpretar y reflexionar sobre las teorías y doctrinas que han intervenido históricamente en dicho contexto, así como sobre los resultados que han obtenido dichas corrientes en la práctica musical, con el objeto de (3) desarrollar un corpus teórico y doctrinal, basado en la reinterpretación de los sistemas filosófico-musicales desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno que amplíe y provea de nuevas perspectivas filosóficas el campo de la música (Vasilachis, 2006, p. 4).

Pues bien, antes de abordar las cuestiones pertinentes a la realización de este método de investigación, debemos especificar algo no menos importante referido a la motivación que nos condujo a llevar a cabo esta empresa.

Anteriormente a la realización de la presente Tesis ya habíamos tratado de alguna manera parte del objeto de estudio que aquí es expuesto y desarrollado a partir de una considerable ampliación y consolidación, a saber: a mediados del 2018, tras años de estudio del Materialismo Filosófico, tomamos contacto con la Fundación Gustavo Bueno, informándoles que teníamos realizado un estudio sobre la filosofía de la música de Bueno con la grata fortuna de que el profesor Tomás García López decidió acordar una cita con un servidor para observar dicho estudio y realizar los comentarios pertinentes. Y así fue. Una vez tomamos todas las notas posibles del filósofo, continuamos desarrollando dicho trabajo que posteriormente, en octubre de ese mismo año, sería publicado por la editorial de la Fundación (*Pentalfa*) bajo el rótulo *Manual de filosofía de la música*. Así lo explica el presidente de la Fundación, Gustavo Bueno Sánchez, en la Presentación al libro (Chuliá, 2018, p. 11):

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

Consideramos pertinente esta breve anécdota en la medida en que evidencia la primera vinculación oficial que tuvimos con la Fundación Gustavo Bueno, así como el hecho de que previamente a la realización de la Tesis ya teníamos conocimientos previos del sistema filosófico-materialista, lo cual nos facilitó, en el proceso de organización del marco teórico, la delimitación de toda la literatura existente de dicho sistema que aborda la temática de las artes y, en concreto, de la música. Asimismo, también nos ha servido de ayuda el bagaje de conocimientos técnicos musicales que habíamos ido adquiriendo a lo largo de nuestra trayectoria profesional a la hora de seleccionar y delimitar el material bibliográfico al que remitirnos en el marco práctico de análisis de las partituras concerniente, sobre todo, a la parte gnoseológica de nuestro estudio. Todo ello marcó lo que serían las primeras líneas del proceso de investigación de la Tesis, el cual se vio envuelto, posteriormente, de un exhaustivo trabajo de recomposición y reinterpretación de los materiales mencionados en la medida en que se iba conformando el contorno, entorno y dintorno del sistema filosófico-musical representado por la idea de Espacio Melológico, quedando finalmente estructurado nuestro estudio de este modo:

La Tesis está delimitada por cuatro partes generales que recogen, a su vez, cinco capítulos que tratan de dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas en el apartado anterior. Así, la primera parte, titulada «Parte ontológica circunscrita a la filosofía de la música: reconstrucción general de la idea de *melos*», contiene los capítulos primero y segundo. En el primero de ellos se ofrecen unas herramientas ontológicas basadas en la Teoría de la esencia genérica, así como en las tres ideas cardinales que rigen el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno ( $M_i$  o mundo, Ego trascendental y Materia ontológico-general) con la finalidad de delimitar la idea de Música en su propio campo, y en este sentido, se elabora un sistema de coordenadas que definen qué es Música –a partir de un *núcleo* o género generador, que desde el

sistema queda representado por la distinción diamérica de los sonidos en un volumen tridimensional (altura, duración y cromatofonismo); un *cuerpo*, referido a los músicos, instrumentos, auditorios o las partituras; y un *curso*, que atiende a las diversas fases históricas en las que se ha ido desarrollando dicho cuerpo y que finalmente vienen a rechazar la univocidad de las ideas de Tonalidad y Atonalidad– y cómo esta idea de Música queda imbricada en el mapa de ideas filosóficas del presente en marcha. En el segundo capítulo, sin embargo, ya no se trata de delimitar la idea de Música en su propio campo y en el sistema de ideas ontológicas que la envuelven, sino de estudiarla en relación al conjunto de campos artísticos con los que «convive» y se involucra de alguna manera. De este modo, se explica la filosofía de las artes y la estética del Materialismo Filosófico y se desarrolla una tabla clasificatoria de elaboración propia en la que se sitúan las múltiples situaciones artísticas que componen el campo musical (el canto, los distintos instrumentos, la composición de partituras, las agrupaciones sinfónicas, los discos, la ópera, etc.) en una posición concreta respecto al resto de situaciones artísticas pertenecientes a otras categorías (arquitectura, escultura, pintura, artes gráficas, diseño, cerámica, teatro, cine, etc.). Así, una vez situada esta idea en el *mapamundi* junto a otras artes, se comienza a desarrollar los fundamentos ontológicos que finalmente componen la idea de Espacio Melológico como herramienta de estudio del campo musical a partir de la reinterpretación de la idea quintiliana de *melos*, tal y como hemos expuesto en esta Introducción.

La segunda parte de nuestro estudio se titula «Parte gnoseológica conformada por los glomérulos musicales: la relación entre el *melos* y la ciencia» en la que, como bien indica el rótulo, se comprende el estudio de la idea de Música en relación, no ya a otras artes, sino a la idea de Ciencia; una idea que desde el Materialismo Filosófico se entiende de forma multívoca y plural y se estudia por medio de la Teoría del cierre categorial. Es en esta parte, pues, donde tratamos de resolver la segunda pregunta que motivó nuestra investigación: ¿Qué lugar ocupan las ciencias en el campo musical? Y para ello, ofreceremos un sistema de análisis de partituras desde la idea de Glomérulo y sus derivadas clases, géneros y especies, que verá su factibilidad a través de los múltiples fragmentos de partituras que hemos seleccionado para dicho cometido. Especificar que muchos de los fragmentos que aparecen en este capítulo (y, por extensión, en los restantes) han sido elaborados o bien por un servidor a través de la herramienta de edición *MuseScore* (fuente primaria); o bien han sido extraídos del *International Music Score Library Project* (fuente secundaria); o bien han sido escaneados de manuscritos originales a los que por razones personales hemos tenido acceso (fuente primaria).

En cuanto a la tercera parte titulada «Parte noetológica: la racionalidad musical de la totalización melopoiética», ésta aborda el estudio de la racionalidad intrínseca en todo tipo de instituciones (científicas, religiosas, políticas, artísticas), en este caso, musicales. Esta racionalidad es entendida por el Materialismo Filosófico desde la idea de Noetología, y es a partir de ella y de las herramientas que ofrece, desde la que llevamos a cabo un estudio de diversos fragmentos musicales; pero no ya desde una perspectiva gnoseológica (glomerular) como tratamos en el Capítulo 3, sino desde esta perspectiva noetológica que estudia la lógica interna de la construcción de una obra musical (lo que los tratadistas han denominado tradicionalmente como el estudio de la estructura de una obra). En esta parte, recogemos una tabla elaborada por Marie Lavandera en su Trabajo Final de Máster en la que se realiza una analogía de atribución entre la estructura de un teorema de Euclides y la estructura de una Sonata de Mozart (al modo en que realizó Bueno en su artículo «Poemas y Teoremas» respecto a la estructura del teorema y la estructura de un soneto de Lope de Vega), por considerarla de gran importancia para el cometido de este Capítulo 4.

A continuación, en la parte cuarta de la Tesis («Parte ontológica circunscrita a la idea específica de verdad musical desde el espacio melológico»), se retoma la perspectiva ontológica de la cual partimos si bien, tras todo lo acontecido en los capítulos anteriores, se profundiza no tanto en la definición y delimitación de la idea de Música cuanto a los fundamentos que confeccionan la idea de Verdad del acto musical en el actualismo de la práctica artística. O, dicho de otro modo: el criterio por el cual una «vivencia musical», en el actualismo del «ahora», es entendida como una vivencia cierta (recordamos las palabras de Sergiu Celibidache ante una interpretación de Goethe: «la música no es bella sino cierta»). Es por ello que este último capítulo trata de las ideas ontológicas que intervienen en la propia práctica del hacer musical y que diferencian unos haceres de otros. Esta diferencia podrá ser tratada desde los criterios que aquí exponemos a partir de las ideas de velocidad expansiva y compresiva, tempo y unidad y diversidad, aunque siempre desde el férreo convencimiento de los límites que todo sistema de coordenadas posee en su intento de conmensurar y totalizar el *mundus adspectabilis* y que desde el Materialismo Filosófico se simboliza a través de la propia idea de Materia ontológico-general.

Finalmente, en las conclusiones finales, se aborda un resumen general de lo acontecido en la Tesis, tratando de dar respuesta a las cinco principales preguntas de investigación que tanto motivaron la elaboración del marco teórico y práctico del trabajo.

Respecto a las cuestiones metodológicas particulares que pueden observarse presentes de forma explícita o implícita en la Tesis, cabría mencionar



el cambio de título que ésta ha sufrido en el transcurso de su elaboración (aunque dicho cambio no ha condicionado su esencia temática), a saber, en un primer momento se optó por titular este estudio como *Análisis de la poética musical desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno*, pero nos percatamos que este rótulo no recogía los resultados que fueron dándose en el propio transcurso del objeto de estudio del trabajo. Por ello decidimos modificarlo incorporando en el título la idea de Espacio Melológico que presentamos como fundamento de una filosofía de la música desde las coordenadas del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.

Otra de las cuestiones importantes a mencionar son las publicaciones que de la Tesis se han derivado, concretamente, cuatro artículos que han llevado por título: «Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad» (2019); «Música, Filosofía y Arte en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno» (2020, julio-diciembre), correspondiente al punto 1.1.; «La fórmula  $M_i \subset E \subset M$  aplicada a la música» (2020, otoño), correspondiente al punto 1.3.; y «Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas» (2020), correspondiente a los subpuntos 2.1.4.1. y 2.1.4.2. Por lo mismo, se han de tener en cuenta las ponencias que hemos impartido en el transcurso de la composición de nuestro estudio, partiendo de nuestro acto de presentación del *Manual de filosofía de la música* en la «Escuela de Filosofía de Oviedo» (EFO) bajo el rótulo «Vicente Chuliá, La Filosofía de la Música del Materialismo Filosófico» (Canal fgbuenotv, 2018, octubre 15); o el segundo acto de presentación del libro que tuvo lugar en la sede de la Real Academia de Cultura Valenciana (2018, noviembre 18); o las dos intervenciones que realizamos en la misma EFO sobre la idea de Interpretación en la praxis musical (junto al pianista Josu de Solaun –2019, noviembre 16–), así como sobre la filosofía del arte del Materialismo Filosófico (2019, noviembre 18); o también la ponencia sobre la reconstrucción de la idea de *melos* desde el Materialismo Filosófico (2021, marzo 15); y finalmente las dos ponencias que tuvimos el placer de realizar en el XVII Cuso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada, organizado por la Universidad de La Rioja, tituladas: «Exposición del espacio del *melos* y sus coordinaciones con el espacio gnoseológico» y «Clasificación de las situaciones artísticas» (2021, julio 20). Asimismo, se ha hecho uso en el punto 3.3. de la Tesis de otros trabajos propios publicados desde el 2018 por la Fundación Gustavo Bueno; nos referimos tanto al *Manual de filosofía de la música* (2018), como al Curso de Dirección de Orquesta (2018-2021).

Y por último, aclararemos la importancia de los dos anexos añadidos al final de la Tesis, a saber, por un lado, el glosario terminológico, que a nuestro

juicio puede ser de gran utilidad al lector que no esté inserto en la terminología propia del sistema filosófico-materialista para que así pueda recibir una explicación complementaria sobre ideas concretas de las que no hemos tenido tiempo de tratar por no extendernos demasiado; y por otro lado, el índice onomástico en el que figuran, como es evidente, el listado de autores que con mayor o menor frecuencia han sido citados o tratados en el transcurso de la Tesis Doctoral.

**I.**

**Parte ontológica circunscrita a la  
Filosofía de la Música: constitución  
general de la idea de *melos***



## Capítulo 1.

# *¿Cuáles son las líneas generales que delimitan la idea de Música en el Materialismo Filosófico?*

### **1.1. MÚSICA, FILOSOFÍA Y ARTE EN EL MATERIALISMO DE GUSTAVO BUENO**

En el presente punto se realizará una reexposición ontológica del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno con el propósito de fundamentar un conjunto de postulados que conectan y relacionan las ideas de Música, Filosofía y Arte en una constitución sistemática que sirva de base para desplegar una Filosofía del Arte, en general, y de la Música, en particular.

Gustavo Bueno, en una entrevista publicada por *Codalario* sobre una conferencia que pronunció el 20 de mayo de 2003 (2016c, p. 80-83), utilizó cinco alternativas lógicas de la relación música-filosofía, a saber:

1. No hay relación entre ellas (no hay nada en común).
2. Ambos campos mantienen algo en común.
3. Hay algo en común tan importante como que la música es filosofía.
4. Hay algo en común tan importante como que la filosofía es música.
5. La música y la filosofía están tan relacionadas hasta el punto que son idénticas (inclusión recíproca).

La alternativa por la que se decantó Gustavo Bueno después de llevar a cabo un amplio análisis de cada una de ellas fue la segunda, por la razón de

que, objetivamente, la filosofía de la música es filosofía *sobre* la música, es decir, algo que tiene que ver con las ideas adyacentes al propio campo. Ahora bien, si entendemos la filosofía como catártica (García Sierra, 2021 julio, [665]), se deberían discriminar los conceptos técnicos de la música de lo que son las ideas que brotan a partir de la confrontación de diversos ámbitos conceptuales del campo. No obstante, no cabría la posibilidad de realizar esta catarsis de manera total, apelando a la famosa frase de Edington: «Físico, libérate de la metafísica» ([665]), porque al decir «Músico, libérate de la metafísica», en muchos casos, este filtrado en el que quedarían únicamente las ideas internas a la categoría musical, desmantelarían las propias estructuras constitutivas de su producción. Es decir, debemos contar con que los propios conceptos e ideas de la música están «embadurnados» de conceptos e ideas de otros campos y categorías, así como de ideas metafísicas, amén de que el propio rótulo Música, como observaremos a continuación, también constituye una idea mitológica y filosófica y no tanto una categoría delimitada o cerrada.

Como es bien sabido, el término Música proviene del griego μουσική (*mousiké*), esto es, lo concerniente al arte de la musa. No obstante, debemos matizar esta célebre definición etimológica, a saber, la idea de Musa alude a las musas de Apolo por lo que esta idea *per se* engloba una pluralidad de divinidades que, además, poseen una pluralidad de artes (técnicas). Sobre estas musas se ha discutido mucho a lo largo de la historia, por poner un ejemplo, veamos lo que recoge la enciclopedia en español de Espasa Calpe (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, 1911-1964): Calíope, musa de la elocuencia y de la poesía épica y heroica (canción narrativa); Clío, musa de la Historia y de las acciones heroicas (la epopeya); Erató, musa de la poesía erótica (de *eros*, amor) y de la danza junto con Terpsícore, aunque se representa como más apasionada que esta; Euterpe, una de las más alegres deidades, cuyo atributo es la doble flauta, se la representa rodeada de instrumentos musicales (actualmente es concebida como musa de la música, convergente con Santa Cecilia, patrona católica de los músicos); Melpómene, musa de la tragedia; Polímnia, musa de los himnos o cantos en honor a los dioses y de la poesía lírica a la que, según una tradición, se le atribuye la invención de la armonía; Talía, musa de la comedia y la poesía bucólica que presidía los banquetes animados por el canto y la música; Terpsícore, musa de la danza y el canto coral en cuya representación aparece una lira y un plectro; y Urania, musa de la astronomía, poesía didáctica y las ciencias exactas.

Por lo expuesto, si desde el Materialismo Filosófico se entiende a la filosofía como una «geometría con ideas» resultante de unos saberes previos

denominados «de primer grado», diferentes entre sí, la música también podría entenderse como una «geometría con sonidos» (analogía de atribución) que entreteje técnicas diferentes y discontinuas de las nueve musas de Apolo: tragedia, comedia, poesía épica, tañer de instrumentos, cantos sagrados, danza, tragedia, ciencias exactas, etc. Esta pluralidad que representa el propio término Música, tal y como era entendido en su génesis, envolvía a todas las artes sonoras (las artes de los aedos y rapsodas).

Otra vinculación entre música y filosofía la hallamos en la Academia de Platón, en tanto y cuanto este filósofo agrupaba a la aritmética (522 c), la geometría (526 c), la astronomía (528 e), la música (531 a-c) y la dialéctica (532-537) en el conjunto de disciplinas necesarias para la formación de los filósofos gobernantes,<sup>1</sup> tal y como muestra en el libro VII de la *República* (Fernández Cepedal, marzo 1999). A partir de esta premisa, podríamos interpretar que si la aritmética y la geometría son saberes de primer grado, y la dialéctica un saber resultante del choque entre los conceptos de los saberes de primer grado que van conformando una gramática de las ideas (saber «de segundo grado»); tanto la astronomía (concebida como «geometría de los astros») como la música (aritmética y geometría de las relaciones sonoras), serían disciplinas envueltas de entramados doctrinales que también nos

---

<sup>1</sup> Posteriormente, en la Edad Media, estas disciplinas pasarían a formar parte de las denominadas artes liberales constituidas por el *trivium* y el *quadrivium*. Así lo explica José María Riello Velasco en su artículo «“Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)”». Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura»:

«Fue Boecio (c. 475/80-525) quien las dividió en el famoso dúo del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (geometría, aritmética, astronomía y música), transmitido a la Edad Media gracias al *De artibus ac disciplinis liberalium artium* de su discípulo Casiodoro, que las hizo derivar del latín *liber*, refiriéndose, por tanto, a aquellos saberes que se aprendían en los libros. Boecio y Casiodoro pertenecieron al elenco de últimos sabios antiguos que, conscientes de la decadencia del saber griego y romano, y siguiendo la tendencia enciclopédica del momento, pusieron manos a la obra para conservar lo fundamental de la herencia grecolatina. En este sentido, el hecho excepcional de que Boecio hubiera aprendido durante su juventud la lengua griega le dio los instrumentos necesarios para elaborar un compendio de las artes liberales, del que sólo consiguió confeccionar los libros dedicados a la geometría, la aritmética y la música; también dedicó su atención a la traducción del *Organon* de Aristóteles y del *Isagoge* de Porfirio –el más adelantado de los discípulos de Plotino– que había escrito esta clásica introducción a las *Categorías* aristotélicas, tan importante para las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. [...] A Casiodoro lo leyó San Isidoro (570-636), cuyas *Etymologiarum sive originum libri XX* siguen el septenario de las artes liberales, con una distribución en el seno de los veinte libros que nos da idea de la preponderancia, en ese momento, de unas artes sobre otras: dedica todo el primer libro a la gramática, el segundo lo reparte entre retórica y dialéctica y el tercero para el resto de artes, las del *quadrivium*». (2005, p. 182).

permitirían observar ese «algo» en común al que se refería Bueno en las alternativas lógicas que mantienen la filosofía y la música (o un «mucho», nos atreveríamos a decir).

El hecho de observar una analogía de atribución entre el pluralismo de saberes discontinuos que conforman la idea de Música y el saber de segundo grado que es la filosofía –la cual debe «nutrirse», por tanto, de saberes previos– lo podemos constatar en los siguientes ejemplos: La poética de un contrabajista en su fundamento técnico es absolutamente discontinua de la poética de un pianista, de un flautista o de un trombonista, pero, además, las técnicas de la composición (que aunque no se conforman «directamente» desde el núcleo del volumen tridimensional, sí se desarrollan oblicuamente a éste) son igualmente diversas y plurales, a saber: las leyes institucionales de la composición de una fuga difieren de las leyes de la institución sonata vienesa o de la armonía clásica, en tanto y cuanto en el contrapunto severo (por poner un ejemplo) no deben utilizarse más de tres intervalos de sextas seguidas, así como tampoco pueden «atacarse» intervalos de cuarta justa en tiempos fuertes del compás (y esto es decisivo en las normas del contrapunto invertible, donde los principios matemáticos y geométricos son básicos para que se engarcen las voces). Estas normas no funcionan de la misma manera en la armonía clásica, ya que en ésta (bien sea para componer un coral o para realizar un bajo continuo) pueden «atacarse» estos intervalos de cuarta justa en tiempos fuertes, así como sucederse intervalos de sextas consecutivamente (técnica de la serie de sextas). (Véanse Figuras 1, 2 y 3).



APUNTES DE CONTRAPUNTO M.M.L. -2-

LECCION PRIMERA. REGLAS GENERALES DEL CONTRAPUNTO.

- 1.- No se permiten, contando siempre de abajo hacia arriba, mas intervalos que los de Sa justa, Sa justa, las mayores y menores y las mayores y menores.
- 2.- No se permiten en la conduccion horizontal de cada voz los intervalos aumentados y disminuidos, excepto los intervalos tonales de 4a disminuida que hay entre el III° y el VII° del modo menor y los de Sa y 7a disminuidos que hay entre el IV° y el VII° de ambos modos y entre los grados II-VI y VI°-VII° de la escala menor armónica, siempre que estos tres intervalos se resuelvan a distancia de 2a en direccion contraria a la del intervalo, tal como ya se ha visto en la armonía.  
(Recuérdese que antes de la resolucíon, pueden haber una ó más notas intermedias)

EJEMPLOS DE INTERVALOS AUTORIZADOS COMO EXCEPCION:

- 3.- Para las Sa y 8a y unisonos, rigen exactamente las mismas reglas que en la Armonía. No se puede ir a una Sa ó 8a por movimiento directo de dos voces. No se puede entrar en un unisono por movimiento directo de dos voces.
- 4.- No hacer mas de 3 tres 3a ó 6a seguidas entre dos mismas voces.
- 5.- Evitar en lo posible el hacer dos notas iguales seguidas en una misma voz. La repeticíon saltada de 8a es mucho mejor. Tambien está prohibido rigurosamente el movimiento cromático.
- 6.- En casos especiales que ya se indicarán, para facilitar la buena marcha ó conduccion de alguna voz, se tolera que por espacio de pocas notas se cruce con su voz vecina, pero teniendo en cuenta que, si pase por debajo del bajo, estas notas se convierten mientras dura el cruce en el BAJO REAL del trabajo.
- 7.- Despues de un salto melódico superior a la 4a, se ha de conducir la voz en distinta direccion ó quedar en la misma nota.
- 8.- Evitar la falsa relacion de tritono (4a aumentada) entre tiple y bajo, cuando se enlaza en este los grados V° y IV°.
- 9.- Cuando convenga, puede hacerse en el transcurso del trabajo alguna modulacion pasajera a tonos relativos y volver inmediatamente al tono inicial.
- 10.- No hacer en una misma voz dos intervalos melódicos en una misma direccion que sumen en total una 7a ó 9a.
- 11.- La primera y ultima nota del bajo han de ser siempre la tonica.
- 12.- La penultima nota de alguna de las voces, ha de ser siempre la sensible.

Figura. 1. Normas generales del contrapunto severo (Fuente: Massotti Littell, 1984, p. 2).

- CONTRAPUNTO INVERTIBLE A CUATRO VOCES (Ctpt° 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.

E J E M P L O , con las tres inversiones correspondientes:

Figura. 2. Ejemplo de contrapunto invertible.

### SUCESIÓN O SERIE DE SEXTAS

Se denominan sucesión o serie de sextas cuando se suceden tres o más acordes en primera inversión (acordes de sexta) por grados conjuntos del bajo.

Hay dos formas de realizar la sucesión o serie de sextas:

1. Realizando la armonización a tres voces, es decir, dejando en silencio una voz, que debe ser generalmente el tenor o la soprano, según convenga a la tesitura de dicha serie. Las voces en relación al bajo tienen que situarse en la voz intermedia la tercera y en la voz superior la sexta, formando movimientos paralelos.

Ejemplos:



2. Otra forma de tratar la sucesión de sextas es la de cuatro voces. Para esta realización el bajo tendrá que proceder también por grados conjuntos, al igual se respetará la cronología de bajo tercera para la contralto y sexta para la soprano, asignándole al tenor la duplicación alternativa que más convenga, siempre cuidando no duplicar la sensible cuando esté en el bajo.

Ejemplo de una sucesión a cuatro voces:



Figura. 3. Normas de la sucesión o serie de sextas (Fuente: Chuliá Hernández, 2008, p. 8).

Además, la normatividad de los distintos grafos musicales –como puedan ser los neumas bizantinos o gregorianos, así como las distintas claves de notación en tetragramas o pentagramas– es plural, por no decir los conocimientos de aritmética y de física (acústica) que presuponen la construcción de los instrumentos musicales y de los auditorios y que forman parte imprescindible del campo musical. Esta analogía de atribución del saber de segundo grado de la filosofía y el engarce de discontinuidades entre pluralismos de saberes que conforman la idea de Música (lo cual no nos lleva a considerar que la música sea filosofía, sino que ese «algo» en común al que se refería Bueno viene dado de dicho pluralismo y discontinuidad que en música, a diferencia de la filosofía, concurren desde una perspectiva diamétrica de la construcción con sonidos) la podemos observar si relacionamos el *Ion* de Platón –donde el filósofo viene a decir que cada poeta le es dado «hablar bien» de las «cosas» a las que le dirige la musa,<sup>2</sup> siendo mediocres en las demás– con su libro tercero de *Las Leyes* en el que conceptúa la idea de músico como aquél que se ocupa de saber de todas las musas y de sus leyes:

Cada uno de ellos [los poetas] sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos,

<sup>2</sup> Reinterpretamos a las musas desde la perspectiva de la pluralidad de instituciones musicales actuales tales como: piano, saxofón, violonchelo, sonata, contrapunto, fuga, scherzo, tonalidades, etc.

y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo. (Platón/Azcárate ed., «Ion», 1871, p. 196)

Nuestra música estaba antiguamente dividida en muchas especies y formas particulares. Las súplicas dirigidas á los dioses formaban la primera especie de canto, y se les daba el nombre de himnos. La segunda, que era de un carácter completamente opuesto, se llamaba treno (1). Los peones (2) constituían la tercera; y el ditirambo (3) consagrado á celebrar el nacimiento de Baco, creo que era la cuarta. 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 clamores de la multitud, los palmoteos y los aplausos no eran entónces, como son hoy día, jueces que decidían si las reglas habian 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 [saber de segundo grado que conecta la disparidad de leyes conformadas por técnicas de primer grado que corresponden a cada una de las musas], 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 [que conocían la técnica de primer grado de una sólo musa] 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 habia 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 habria 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 desenfadada, consiste en llevar la audacia hasta el punto de no respetar los juicios de los que valen más que nosotros. (Platón/Azcárate ed., «Las Leyes», 1872, pp. 188-189)

Además, en el tratado *Sobre el Fundamento de la Música* de Boecio, podemos observar la misma perspectiva de Platón sobre la idea de músico, que por nuestra parte reinterpretemos en este contexto como filósofo de la música, que clasifica, criba, juzga y pondera los elementos de los instrumentistas y poetas musicales:

Tres son, pues, los géneros que giran en torno al arte musical. Un género es el que opera con instrumentos; otro, el que modela las composiciones musicales, el tercero, el que discierne en su juicio el trabajo de los instrumentos y la composición. Y evidentemente ése género que se sitúa entre los instrumentos y allí consume toda su obra, como ocurre con los citaredos y cuantos dan prueba de su pericia artesanal con el órgano y demás instrumentos de música, están desligados de la comprensión de la ciencia musical. A su vez, el segundo género de los que practican la música es el de los poetas, un género que es llevado a la composición musical no tanto por la especulación y la razón como por un cierto instinto natural. [...] El tercer género es el que asume la pericia de juzgar hasta alcanzar la capacidad de sopesar los ritmos, las cantilenas y toda la composición musical. Un género, evidentemente, que, puesto que por entero se coloca en el plano de la razón [...] es el que propiamente se asignará a la música. Éste es el músico, al que [...] asiste la facultad de juzgar sobre «modos» y ritmos y sobre los tipos de cantilena y sus mezclas y sobre todas las cosas de las que habrá que ir dando cuenta después y sobre [recordemos que Gustavo Bueno especificaba que la Filosofía de la Música es filosofía «sobre» la música] las composiciones musicales de los poetas. [Énfasis agregado] (Boecio, 2009, pp. 149-151)

Una vez realizado este recorrido general sobre algunas de las combinaciones entre música y filosofía que se han ido dando en la historia a partir de la premisa de que ambas disciplinas mantienen ese «algo» en común, debemos introducirnos en lo concerniente a las ideas que conforman la ontología del Materialismo Filosófico, y para ello, partiremos de lo que este sistema entiende por Filosofía.

La filosofía no constituye una disciplina unívoca, sino una disciplina con tantas acepciones como formas se presente. Así, el Materialismo Filosófico, tras realizar un exhaustivo estudio de dichas acepciones o «formas» en que la filosofía se desarrolla en la historia, concluye clasificando dos grandes tipos de filosofías, tomando como criterio principal la manera en que éstas se enfrentan con los contenidos del presente «en marcha» (social,

tecnológico, artístico, científico, etc.). Estas dos clases son: «filosofía exenta» y «filosofía inmersa».

La filosofía exenta «se ha entendido (o se entiende) muchas veces desde una perspectiva exenta, por respecto de los contenidos considerados efímeros del presente tecnológico, social, cultural, científico, político, &c.» (Bueno, 1995b, p. 32). Desde esta clase de filosofía, dicha disciplina puede entenderse de diversas maneras: (1) como sabiduría que, rechazando el mito luminoso<sup>3</sup> de la «vuelta a la caverna» platónica, parte de ella misma, «exenta» del terreno, y hace posible el ejuiciamiento crítico y sereno; (2) como praxis o ejercicio que prescinde de toda doctrina en beneficio de una «visión intuitiva» de la «realidad última»; y (3) como un saber de primer grado, sustantivado, exento de un presente que permanece «por debajo» (este saber se contrapone a la concepción de filosofía como saber de segundo grado). Asimismo, esta clase puede presentarse de dos maneras: según el modo dogmático o escolástico y según el modo histórico (y etnológico) (García Sierra, 2000, pp. 35-36).

Por el contrario, la filosofía inmersa o implantada (en el presente práctico: social, político, científico, artístico, etc.), se entiende como una filosofía que actúa constantemente sobre y desde el presente:

Jamás pretenderá proceder como si hubiera logrado saltar más allá o por encima del presente, poniendo el pie en el fondo último de la realidad [...] se comportará como si, desde el presente, se estuvieran explorando todas las Ideas que logran hacerse visibles, y esto tanto para el caso de lo que llamaremos filosofía adjetiva como para el caso de lo que llamaremos filosofía

---

<sup>3</sup> El Doctor Mauricio Fernández Martín, en su Tesis Doctoral, explica brevemente la clasificación de los mitos que realiza Gustavo Bueno:

«Bueno define el mito como un relato que explica un origen del mundo y del hombre basado en relaciones personales de seres fantásticos. No es opuesto a logos, en tanto que el mito también implica relaciones racionales, sólo que el logos elimina las relaciones personales en favor de relaciones abstractas. El mito es ya un logos en tanto que explicación racional y ordenada, aunque errónea. Así,  $2+2=4$  independientemente del sujeto que realice la operación.

Esta relación del mito con el logos implica la revaloración del primero: hay mitos luminosos, esclarecedores, como el mito de la caverna, que permiten diseñar una Gnoseología. También existen mitos oscurantistas. El efecto de los mitos oscurantistas y confesionarios es que, en lugar de contribuir a una explicación científica o filosófica del campo, o a una forma de conducta práctica viable, distorsionan el campo y estorban esa explicación o la bloquean. Los efectos de los mitos ambiguos o claroscuras, que son aquellos que admiten interpretaciones opuestas; lo que quiere decir que ahora los mitos dependen antes del criterio no mítico del intérprete que del relato mítico por sí mismo. El mito de los tres anillos de Nathan el Sabio, de Lessing, podría considerarse como un mito ambiguo». (Fernández Martín, 2010, p. 31)

crítica. Acaso valdría la siguiente fórmula. Que mientras las concepciones de la filosofía del tipo A [exenta] tenderían a considerar el presente desde el pretérito, o desde lo eterno, las concepciones de la filosofía del tipo B [inmersa] tenderían a considerar el pretérito, o lo eterno, desde el presente. (Bueno, 1995b, p. 37)

Esta clase de filosofía puede instituirse en diversos tipos agrupados en torno a la filosofía adjetiva y a la filosofía crítica (o crítico-sistemática).

A la filosofía crítica no podemos asignarle un contenido doctrinal preciso: en principio podría ser idealista o materialista, aristocrática o democrática. Tendría, eso sí, que mantenerse en contacto con las ciencias positivas del presente. Sobre todo tendría que proponerse, como objetivo inmediato, la trituración de los mitos oscurantistas que acompañan a las otras formas de filosofía. Las funciones catárticas de la filosofía crítica son, desde luego, imprescindibles. Existen varias filosofías que pretenden presentarse como críticas, pero que dejarán de serlo (para convertirse en escolásticas) en el momento en que se ofrezcan como doctrinas absolutas, hipostasiadas. Una filosofía crítica no es una alternativa que se presenta entre otras varias posibles, ofreciéndose en actitud “tolerante” al gusto del público, sino que es una alternativa que se ofrece frente a otras. (García Sierra, 2000, p. 41)

Es a este último tipo de filosofía al que pertenece el Materialismo Filosófico, en tanto y cuanto constituye una doctrina sistemática construida sobre la estructura de la realidad, oponiéndose tanto al materialismo monista (característico del *Diamat*) como al idealismo, espiritualismo (niega categóricamente la existencia y posibilidad de sustancias vivientes incorpóreas) y corporeísmo (no reduce la materia a la condición de materia corpórea).

El Materialismo Filosófico es un pluralismo de signo racionalista, que postula, sin embargo, la unicidad del mundo en cuanto desarrollo de una materia ontológico general que no se reduce al mundo empírico. El Materialismo Filosófico niega, contra el monismo continuista, y de acuerdo con el principio de la *symploké*, que “todo tenga influencia en todo”, y niega, contra el atomismo pluralista, “que nada tenga influencia en nada”. (p. 41)

Así pues, nos ceñiremos en el presente punto al ámbito ontológico que posee el Materialismo Filosófico ya que contiene un amplio caudal de posibilidades fecundas en lo concerniente a la filosofía del arte, en general, y a la filosofía de la música, en particular. En este sentido, y partiendo de que el «nervio dialéctico» es esencial para exponer una ontología que no caiga en

doctrinas dogmáticas (propias de la filosofía exenta),<sup>4</sup> nos remitiremos a las objeciones que el excatadrático de Filosofía de la Universidad de Valladolid y antiguo discípulo del Materialismo Filosófico, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, expuso a Gustavo Bueno; objeciones que comenzarían siendo determinantes a partir del Congreso «Filosofía y Cuerpo: debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno» celebrado en la Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia en septiembre de 2003, hasta convertirse, finalmente, en una escisión definitiva del sistema por medio de su conformado «materialismo fenomenológico». Así lo deja ver Gustavo Bueno en *El Ego trascendental*:

Últimamente, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, viejo amigo, que parece haber asumido (quizás recuperado) la perspectiva de un «materialismo fenomenológico» (en la línea de Merleau-Ponty, Richir, Deleuze, &c.), ha dado un paso más, y ha sostenido que el Ego trascendental sería una pieza superflua y ociosa en el Materialismo Filosófico. (Bueno, 2016a, p. 34)

Una de las razones que el propio Urbina expone acerca de su escisión del sistema de Bueno es, precisamente, su «impotencia» ante asuntos sobre qué es el arte o qué es la física cuántica, en tanto que considera al Materialismo Filosófico como una filosofía clásica que no incorpora componentes de la filosofía moderna (filosofía moderna que él reduce, por cierto, a la fenomenología de Edmund Husserl).<sup>5</sup>

Expongamos, pues, las ideas que conforman la ontología del Materialismo Filosófico y que aparecen ampliamente desarrolladas en la obra cúlmen de Gustavo Bueno –la cual tuvo su génesis gracias a estas objeciones de Urbina–, *El Ego trascendental*.

La ontología del Materialismo Filosófico está conformada por tres ideas cardinales que a grandes rasgos podremos introducir como: el Mundo (M<sub>i</sub>),

---

<sup>4</sup> Frente a las modulaciones de filosofía exenta representadas en (1) filosofía dogmática o escolástica y (2) filosofía histórica o etnológica, Bueno defiende que el Materialismo Filosófico se presenta como una filosofía crítica y estromática:

«Llamamos *estromas* a estos contenidos representados en el *mapamundi*, inspirándonos en el título de la obra de Clemente de Alejandría, *Stromata*, es decir, trozos de tapices con anverso y reverso, trama y urdimbre, contornos recortados o borrosos. Los bosques, los astros, los rebaños, los edificios, representados en el *mapamundi*, serán designados como «estromas» (y no como *ideas*, o *Gestalten*, o *fenómenos*, o *sustancias*).» (Bueno, 2016a, p. 29)

<sup>5</sup> Véase la siguiente lección de Sánchez Ortiz de Urbina en la que expone las razones principales de su escisión: «La lección de Coimbra La Entrevista» (Ortiz de Urbina, 23 abril 2020).

formado por el conjunto no ordenado de tres géneros de materialidad ( $M_1$ ,  $M_2$  y  $M_3$ ); El Ego trascendental (E); y la Materia ontológico-general (M).

En este sentido, Gustavo Bueno toma partido en su ontología por la idea de Materia frente a la idea de Ser ya que, mientras el Ser remite a la unidad y armonía, la Materia alude al pluralismo y discontinuidad (Bueno, 2016a, p. 44):

Podría concluirse que la «recuperación ontológica» de la materia tuvo lugar a costa de la idea del Ser (según Aristóteles o Plotino). Y en virtud de esta «recuperación ontológica», la materia universal irá desplazando, por así decir, al ser de la tradición eleático aristotélica. El Materialismo Filosófico culminará esta recuperación ontológica de la materia a través de la idea de la materia ontológico general M. La materia M es pura negatividad desde la perspectiva del *ordo cognoscendi* (propia del Ego trascendental E que totalizó el universo en cuanto finito, y sólo en este orden admite la correspondencia con el Noúmeno o con el Incognoscible). Pero M no se reduce al horizonte del *ordo cognoscendi*, del Ego; implica dialécticamente *ordo essendi* una posibilidad plural e infinita que prefiere antes la denominación de *Materia ontológico general* que la denominación de *Ser* (en tanto Ser, en la tradición eleático aristotélica tomista, dice, en cuanto primer analogado, unidad y continuidad divina).

El pluralismo infinito de esta materia que Bueno denominó *ontológico general* es la posibilidad que dialécticamente en el *ordo essendi* (en la perspectiva del *ordo cognoscendi* es pura negatividad; un *ignoramus, ignorabimus*<sup>6</sup>) conforma al propio mundo, es decir, que tiene la función de su materia prima. Ahora bien, este mundo ( $M_i$ ) está conformado de tres géneros de materialidad que cumplen la función de formas universales. Estos géneros son la materia primogenérica ( $M_1$ ), aquellas entidades dadas en el espacio y el tiempo (partituras, instrumentos, ondas sonoras, electromagnéticas, etc.); la materia segundogenérica ( $M_2$ ), los procesos reales que se dan antes en una dimensión temporal que espacial, y son dados en el mundo como «interioridad» (sensaciones cenestésicas, emociones, etc.), es decir, experiencias internas inmediatas de cada cual o experiencias ajenas (animales o humanas); y la materia terciogenérica ( $M_3$ ) con la que denotamos a los objetos abstractos (no exteriores ni interiores) intemporales e inespaciales y que se refieren a conceptos (triángulo, corchea, acorde de do mayor, o hidrógeno), a ideas (estructura, Dios, arte, armonía, o ciencia) y a esencias (teoremas de los cierres categoriales de las ciencias positivas) (García Sierra, 2000, pp. 103-104).

---

<sup>6</sup> Véase el artículo de Gustavo Bueno titulado: «Ignoramus, Ignorabimus!» (1990, pp. 69-88).



Cada uno de los tres Géneros de Materialidad puede ser considerado como una materia tal que, por respecto a la idea general de materia, asume la función de determinante formal, “causa formalis”, al menos en el “ordo cognoscendi”. Esto permite reexponer la idea general de Materia como material por respecto a los géneros de materialidad, en servicio de formas. La Materia ontológico-general aparece ahora como determinable absolutamente, y a la vez como aquello que absolutamente es “neque quale, neque quantum”. Es decir, aparece como materia prima, si bien en un sentido ontológico, y no físico, como ocurría en Aristóteles. M juega el papel de Materia prima con respecto a  $M_1$ ,  $M_2$  y  $M_3$ , que pasan a desempeñar el papel de formas universales. (Bueno, 1972a, p. 358)

Hasta ahora hemos expuesto la materia ontológico general y el mundo; dos ideas que, combinadas, podrían aparentar (apariencia falaz) una dualidad que no se corresponde con las coordenadas del sistema. Así pues, para introducir la tercera idea que despejará esta aparente dualidad, se nos permitirá introducir la siguiente analogía de atribución que hemos realizado:

Imaginemos una serie de construcciones ilimitadas de figuras de hierro (una producción infinita en cadena, a modo de taller) que se corresponderán en nuestra analogía con el mundo o *mundus adpsectabilis* ( $M_i$ ). Así pues, las figuras de hierro se conforman a partir de un caudal inagotable e incalculable de hierro fundido (análogamente, la M) que, sin embargo, sólo puede ser percibido y conocido a través de dicha serie ilimitada de figuras. Ahora bien, ¿cómo sería posible conformar las figuras de hierro sin un *molde* que las totalizara en ese infinito caudal de hierro fundido? El papel filosófico de «molde totalizador» de las figuras de hierro, en el sistema de Gustavo Bueno, es la idea de Ego trascendental.

Al Ego trascendental E le corresponde, en este sistema, la función de totalización de  $M_1$ ,  $M_2$ ,  $M_3$  en  $M_i$  (como coextensiva o igual a él [es decir, las figuras son iguales al molde]) y, a su través, la función de «eslabón» entre  $M_i$  (objetivo de la Ontología especial) y M (objetivo de la Ontología general). (Bueno, 2016a, p. 295)

Retomando la crítica que realizamos a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina dada sus exposiciones que escinden del Materialismo Filosófico, debemos remitirnos en este punto a su artículo «¿Para qué el Ego trascendental?» (mayo 2008, pp. 13-32). En este escrito, el autor entiende que el Ego trascendental del Materialismo Filosófico (recordemos que el Ego es una idea que proviene de la tradición filosófica y que cuyo origen reside en en la idea de Dios o Jesucristo) constituye un sumatorio de una pluralidad originaria de egos singulares en interfacticidad. Para Urbina, ese sumatorio corre el peligro de anular la interfacticidad –que realmente corre

a cargo de los egos singulares– y convertirse en una ilusión trascendental que «ampara» y «orienta».

Si el lugar del Ego Trascendental está en el límite de la confluencia de la crítica y la constitución, resultará que el Ego Trascendental no es sino la misma pluralidad originaria de egos singulares en interfacticidad, como hemos explicado. Se lo podría interpretar como el sumatorio de esa pluralidad originaria, pero se correría el riesgo de anular la interfacticidad y de entender que el Ego Trascendental ampara y orienta eidéticamente, como ilusión trascendental, lo que no es sino facticidad insobornable.

¿Para qué el Ego Trascendental? Para nada si se entiende en detrimento de esa pluralidad originaria de singulares en interfacticidad. (p. 31)

Así pues, expone que con el Ego trascendental Gustavo Bueno anula lo que él denomina el «sujeto transoperatorio», así como la distinción entre la temporalidad presente en los sujetos operatorios y el olvido de la temporalización que transcurre en la subjetividad del cuerpo interno, siguiendo la senda de Husserl, entre *cuerpos internos* y *cuerpos externos* (el *Leib* –cuerpo humano– *körper* –cuerpo físico– de Husserl).

Pasividad y pluralidad esbozarían en polo del cuerpo interno, y actividad y unidad el del externo.

Veamos algunos ejemplos. En primer lugar el análisis que hace del sueño Merleau-Ponty. Lo resumo de forma muy apretada. En el sueño todo se desarrolla como si el soñante, el sintiente, fuese, no el yo unitario de la vigilia, sino el cuerpo interno, una especie de yo anónimo y plural que se abre originariamente a la corporeidad del mundo. Hay una intercalación cuerpo-mundo a modo de quiasmo. (Entre paréntesis, la formalización por Merleau-Ponty de un quiasmo cuerpo-mundo parece suponer una cierta simetría, lo que le va a conducir a consecuencias extrañas como formalización de una “carne del mundo”, en sus últimos y fragmentos escritos). Seguimos, cerrado el paréntesis. Lo sorprendente de la llamadas “imágenes oníricas” (que en rigor no son imágenes sino apariciones de fantasía) es que no se organizan como vivencias de una conciencia, sino como una recepción afectiva en un intercambio entre una subjetividad puramente fenoménica y una objetividad también fenoménica (no en sí). Soñamos en una complicidad originaria entre cuerpo y mundo, de modo anónimo, plural y pasivo, y sólo cuando despertamos, podremos, tal vez, reorganizar el sueño desde la *unidad*, del cuerpo externo, correlato del mundo unificado. Precisamente la interpretación de que habla Freud estaría en el tipo de claves de reconstrucción del sueño que utiliza el cuerpo externo, que son precisamente sus “propias” claves, las de “su” contingencia.

Otro ejemplo. En la interpretación de una obra musical es claro que hay simultáneamente intervenciones del cuerpo externo y del interno. Hay unos mecanismo del piano pulsados con arreglo a cierta técnica. Pero un aficionado con buen oído distingue claramente el Bach de Glenn Gould, del Bach de Andras Schiff, y el Schumann de María Joao Pires, del Schumann de Pollini. Y no es que no haya diferencias *técnicas* debidas al cuerpo externo. Precisamente nuestro aficionado no tiene seguramente competencia suficiente para discernirlas. Percibe divergencias de otro orden. La experiencia estética no tiene lugar en un nivel técnico. Hay otro nivel, que Kant llamó reflexionante, que es el propio cuerpo interno. (Sánchez Ortíz de Urbina, 2005, pp. 28-29)

El hecho de apelar a esta dicotomía entre pasividad y pluralidad (cuerpo interno) y actividad y unidad (cuerpo externo), en realidad, sí es una verdadera metafísica (mucho más irracional que el dogma de la Santísima Trinidad) ya que esconde la perspectiva de un alma instalada en el cuerpo que es pasiva pero plural en tanto que coexiste en relación con la temporalidad en fase abierta originariamente (esto incluso podría interpretarse como el «origen del alma» a través de varias vidas que es plural pero anónima) a la corporeidad del mundo. Constatar como prueba de esta doctrina el análisis del sueño de Merleau-Ponty y la interpretación musical, es justo la prueba del idealismo metafísico de algunas ideas de este autor y de su desconocimiento sobre la interpretación musical, a saber: En primer lugar, la diferencia interpretativa no reside únicamente entre Glenn Gould o Maria Joao Pires, sino también entre la interpretación de un mismo artista a los treinta o a los cincuenta años, por ejemplo; o incluso, entre un concierto y otro, desde luego para aquél con buen oído musical que no esté atrofiado por la audición de discos. En segundo lugar, esas diferencias a las que apela Urbina provienen de lo siguiente: (1) de componentes corpóreos diversos ( $M_1$ ), es decir, el peso de los brazos, el tamaño de los dedos, la longitud de las manos, etc.; (2) de técnicas distintas ( $M_2$ ), pero no sólo en cuanto a mecanismo (que es a lo que parece reducirlo todo el autor), sino a maneras de percibir, pluralismos de sensaciones, formas de conectar y relacionar, etc; (3) y de coordenadas conceptuales y eidéticas ( $M_3$ ), es decir, conceptos técnicos e ideas de poética y de música que tenga el propio intérprete. Apelar pues, a un «cuerpo interno» es una infantil reduplicación de  $M_2$  verdaderamente idealista.

Cabe mantener, como postulado, que la materialidad segundogenérica «acompaña» en todo caso a todos los organismos animales, a modo de un «tapizado» de la convexidad de los mismos. [...] La materialidad segundogenérica no es un alma vegetativa, sensitiva o racional; pero tampoco es el mismo cuerpo orgánico. Menos aún es un cuerpo interno que habitase en

la «convexidad de estos glóbulos orgánicos» (un *Leibkörper* en el sentido de Husserl, cuerpo interno o intracuerpo, en el sentido de Ortega).

La idea de un cuerpo interno al sujeto egoiforme, desde las coordenadas en que estamos situados, se nos aparece como una grosera hipóstasis de la materialidad segundogenérica. De algún modo como un residuo del animismo corporeísta primitivo, el que estaba presente, por ejemplo, en las creencias germánicas en filgias (una especie de animalillos que salían, a través de la boca de un hombre durmiente, a pasear por el campo, y debían volver a su natural hábitat antes del amanecer, para no poner en peligro su vida). Atribuir a la materia segundogenérica, que es incorpórea, un cuerpo interno, como fuente de las vivencias internas, que marcha paralelo al cuerpo externo del sujeto, supone llevar a cabo un desdoblamiento del sujeto tan primario como el que llevaba aquel campesino que, preguntado por qué se movían las patas de los caballos, respondía: «Porque en el interior de cada una de sus pezuñas hay otros caballitos que las mueven». [Énfasis agregado] (Bueno, 2016a, pp. 216-217)

Las críticas de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina hacia la figura del Ego trascendental en el Materialismo Filosófico, podría decirse, a nuestro juicio, que atribuyen restos metafísicos a esta noción filosófica a la que tilda de «ilusión trascendental» que «ampara y orienta eidéticamente».

No obstante, recordemos que en la historia de la filosofía no existen cortes radicales y que, tal y como explica Gustavo Bueno en su «Confrontación de doce tesis características del sistema del *Idealismo trascendental* con las correspondientes tesis del *Materialismo Filosófico*» (2004, pp. 3-40), la gran revolución filosófica no se encuentra en la filosofía de Kant, la cual nos ofrece, en todo caso, una transformación idéntica de la filosofía cristiana, sino que la verdaderamente revolucionaria filosofía es ésta última por dar protagonismo al Ego trascendental en la figura de Jesucristo (un sujeto corpóreo). De este modo, la coordinación entre las ideas de los dogmas de la Trinidad, así como la idea de Inhabitación, demuestra que: (1) por una parte, el énfasis por el sujeto individual que generó toda la filosofía alemana es una inversión teológica de la importancia de Jesucristo, sustituyendo su sobrehumanismo por un humanismo; y que (2) el Ego trascendental del Materialismo Filosófico está tan ligado al cristianismo como lo pueda estar la filosofía alemana y la estromatología o «materialismo fenomenológico» de Urbina, siendo, incluso esta idea mucho más «libre» de componentes metafísicos tales como la idea de *cuerpo interno*.

A continuación recogemos diversos fragmentos de citas de Gustavo Bueno donde el filósofo explica detalladamente lo anteriormente expuesto:

La revolución copernicana, que Kant se autoatribuye, sólo resulta copernicana entonces por su forma (de inversión o permutación de las relaciones entre dos términos dados); por su materia es anticopernicana, y en realidad es una contrarrevolución ptolemaica (para decirlo con B. Russell), en tanto que se orienta, de algún modo, a restituir al hombre el papel central que como habitante de una Tierra situada en el centro del universo, y de una Tierra en la que había tenido lugar la unión hipostática entre Dios y el Hombre, en la figura de Cristo, ocupaba en el Universo. (p. 3)

La Teología dogmática cristiana [...] es la que habría determinado la verdadera «revolución copernicana» de la filosofía antigua, es decir, la transformación de la filosofía griega mediante la cual definimos a la filosofía moderna (ya sea en su dirección idealista, ya sea en su dirección materialista) [...] el cristianismo no introdujo un humanismo (al estilo de Cicerón, pongamos por caso), sino un sobrehumanismo. El humanismo posterior, renacentista, fue una secularización del sobrehumanismo cristiano.

[...] El dualismo griego, que implicaba la distancia infinita entre un Dios eterno y el mundo [recordemos, las ideas de M<sub>i</sub> y M], tenía que dar paso a un pluralismo continuista (no materialista, por tanto) cuya expresión más sobria tomó la forma del dogma de la trinidad; un dogma cuyo significado pragmático es difícil, si no imposible, de entender cuando se le considera en sí mismo, pero se manifiesta con gran claridad cuando se le considera como una visión enfrentada a la metafísica de la filosofía griega.

[...] El dogma de la Santísima Trinidad, a la vez que mantiene «en reserva», lejos del Universo, a Dios Padre, con su potencialidad creadora y conservadora intactas (y en este momento, Dios Padre ejerce las funciones que corresponden a M en el Materialismo Filosófico), introduce en primer término su *orientación* hacia el Universo, a través de su hijo, la Segunda Persona (que corresponde al Ego trascendental), y abre la posibilidad de una *coacción* permanente entre Dios padre [el hierro fundido de nuestra analogía anterior] y el mundo creado por él [las figuras de hierro], a través de la Tercera Persona, el Espíritu Santo, asociado a la Iglesia [el molde]. El cristianismo, con esto, da la vuelta a la metafísica antigua de la eternidad intemporal del Universo, y le imprime un sentido procesual no cíclico, sino histórico, en el que cada siglo, cada año y cada día tiene su significado y su realidad propia. (Bueno, 2016a, pp. 313-316)

[...] El hombre individual (el ego psicológico) es unido a toda la Trinidad, causa eficiente única del efecto temporal [...] En resolución, podríamos resumir nuestra reinterpretación de la doctrina de la Inhabitación de la Trinidad en el hombre, desde las coordenadas del Materialismo Filosófico [...] implica una «selección» de las líneas de la doctrina de la Inhabitación que permiten la interpretación del proceso de transformación del ego en Ego trascendental como un proceso que tiene lugar mediante la acción de

fuerzas *suprapersonales* –sociales, históricas, comunitarias, políticas–.  
(pp. 313-316)

En consecuencia, el factor más importante que demuestra la fuerza de la idea de Ego trascendental es su lugar central que *en acto* hace funcionar un proceso circular que unifica dos momentos que Urbina entiende como contradictorios, a saber, la práctica o ejercicio, por la que se compone el mundo; y la crítica que nos lleva a un límite (M). No obstante, tal y como explica Bueno, no son dos funciones contradictorias, sino dos momentos dialécticos que se reducen en ese propio proceso circular.

Por continuar con la analogía de las figuras de hierro: el hecho de regresar al hierro fundido desde el molde que totaliza las figuras, no comporta que ese molde, circularmente, a la vez que remite en *regressus* al hierro fundido, también remita simultáneamente en *progressus* a las figuras totalizadas.

Ni siquiera cabría considerar propiamente como si se tratase de dos funciones, la función de totalización de  $M_i$ , por un lado, y por el otro la función de nexo o eslabón de  $M_i$  con M. Porque ello supondría sugerir que M (la Materia ontológico general) está ya dada previamente a  $M_i$ , «a falta» de establecer el nexo o eslabón entre  $M_i$  y M. Pero M no es una Idea que pueda considerarse dada previamente a  $M_i$  [no podríamos entender el hierro fundido sin las figuras], lo que equivaldría a decir, o a suponer, que  $M_i$  constituye una realidad autocontenida o totalizada sustancialmente, al margen de M. Estas «dos funciones» de E se reducen en realidad a una misma función, que se despliega en dos fases, dialécticamente implicadas en un «proceso circular». (p. 295)

Con todo ello, podría entenderse al Ego trascendental, no como un sumatorio distributivo de operaciones interfactuales de la Historia (tal y como apuntaba Urbina en «¿Para qué el Ego trascendental?») sino más bien, como relaciones atributivas entre operaciones de diversas categorías que van identificándose como partes de la propia idea de Mundo.

Un «sumatorio», en el sentido aritmético del término, tendría muy poco que ver con la idea de un Ego trascendental [...] la distancia que seguiría manteniendo la idea de la clase de egos individuales con la idea de un Ego trascendental se acortaría muy poco, por la sencilla razón de que la clase obtenida tras la aplicación del sumatorio lógico no rebasaría el horizonte propio de una clase distributiva, cuyos elementos son los que más tarde consideraremos precisamente como subproductos del Ego trascendental, como egos subjetivos diminutos. Es decir, como egos reducidos a la singularidad subjetiva distributiva de sus intereses individuales o, como diremos en los sucesivos capítulos de este ensayo, reducidos a la clase de los

egos vulgares, entendidos no como estructuras constitutivas de una fase previa o embrionaria del ego, sino como subproductos de un ego alotético originario. De un *ego* que ya no será distributivo ni singular, porque implica desde el principio relaciones atributivas. (p. 34-35)

El sentido de esta unión de los tres géneros de materialidad, va conformando el Mundo a través de estromas, es decir, a través de las capas o tapices plurales y discontinuos que las operaciones del Ego van conjugando –históricamente– desde la placenta de una organización totalizadora<sup>7</sup>. Estas operaciones concatenan y determinan las propias coordenadas de nuestras operaciones de tal manera que nos conforman como personas (García Sierra, 2000 pp. 305-307) y nos permiten que podamos engranarnos (reinterpretación materialista de la idea de Inhabitación) al Ego trascendental, diferenciándonos como individuos en dichas placentas. Este ego institucional, por tanto, trasciende las categorías del Mundo (M), aunque si hablamos de «categorías» debemos al menos remitirnos al Capítulo 3 de la Tesis donde se reexpone de forma general lo que se entiende por tal ida en el Materialismo Filosófico desde la perspectiva del *cierre categorial* (Bueno, 1992).

Así pues, tanto los recintos categoriales que conforman el material del Ego trascendental como los saberes arracimados a estos recintos, se rigen por la idea antropológica de «Institución», la cual posee las siguientes características principales (Bueno, julio-diciembre 2005, p. 28):

---

<sup>7</sup> Remitimos en este punto al apartado «Las «organizaciones totalizadoras» y el proceso de desarrollo del Ego como Ego trascendental» de *El Ego trascendental* (2016a):

«La transformación de los egos individuales, en la medida en que están determinados por la evolución de la comunidad de egos de la que forman parte, y en la medida en la que la evolución de esta comunidad de egos, en conflicto con otras comunidades, sólo puede tener lugar en función de la ampliación de los mundos entorno de cada comunidad en evolución, sólo podrá concebirse dentro del proceso de transformación de alguna «organización» totalizadora en cuyo seno los sujetos individuales se transforman a su vez.

El desarrollo de esas organizaciones totalizadoras no tiene por qué entenderse como un proceso de reabsorción de los sujetos individuales en su seno, sino precisamente como un proceso de diferenciación de esos sujetos individuales, en su capacidad crítica. Una «organización totalizadora» en cuyo proceso tiene lugar el desarrollo del ego trascendental, y, con él, el de la conciencia filosófica, carece por sí misma de conciencia, y sólo la adquiere a través de los sujetos individuales que puedan ir diferenciándose en ella, en un grado que jamás podrá rebasar el nivel de evolución de la organización totalizadora en cuyo seno se diferencian.

La idea de una organización totalizadora como «placenta» a partir de la cual podrán formarse los sujetos egoiformes capaces de alcanzar una conciencia filosófica (correspondientemente: una conciencia científica, artística, política...) alude principalmente a la unicidad de la totalidad vinculada a su universalidad». (pp. 311-312).

- Estructura hilemórfica; reinterpretando el hilemorfismo en sentido diverso al hilemorfismo aristotélico de la sustancia (la forma precede a la materia), en tanto que el Materialismo Filosófico considera circularmente (circularismo gnoseológico<sup>8</sup>) a la materia y a la forma como conceptos conjugados.
- Las unidades culturales morfológicas de orden sistático; entendiendo, a partir de los tres postulados de la *Teoría del cierre categorial* (postulado de corporeidad, recursividad y multiplicidad holótica), que la referencia corpórea es necesaria para poder estudiar y entender las instituciones, si bien, oblicuamente, desde estas referencias podríamos constatar materialidades incorpóreas (M<sub>2</sub> y M<sub>3</sub>).
- La recurrencia; basada en la coexistencia de unas instituciones con otras, entre las que se distinguen las instituciones elementales, las instituciones complejas y los complejos de instituciones.
- La racionalidad; donde se distingue la racionalidad simple, compleja, abierta y cerrada con sus entrecruzamientos que son envueltos por una idea que desarrollaremos a lo largo de la investigación: la Noetología.
- La normatividad; las normas por las cuales su repetibilidad está emparentada con la universalidad lógica o formal: «La norma es inmanente a cada institución: las instituciones contienen en sí mismas su propia norma».
- La condición axiológica; la puesta en valor de las instituciones que conlleva valores y contravalores.

En el «Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones», donde se explican estas características, Bueno distingue entre dos modos de concatenación de las instituciones, a saber, las concatenaciones cíclicas y las no cíclicas.

La distinción entre la perspectiva nomotética y la idiográfica podremos derivarla ahora no ya de una supuesta oposición entre instituciones universales e instituciones singulares, sino en una posición entre los modos de concatenación de las instituciones, entre un modo cíclico o repetible, en el límite, y un modo de concatenación no cíclico, abierto o irrepetible. En el primer caso estaríamos en la perspectiva antropológica, y en el segundo en la perspectiva histórica. [...] Dicho de otro modo: lo idiográfico, lo irrepetible,

---

<sup>8</sup> Remitimos a la Parte Gnoseológica de la Tesis.



no está en el individuo sino en el encadenamiento irreplicable de las series de individuos, pero en la medida en que sean instituciones; por tanto, en el encadenamiento acíclico de las instituciones, ya sean singulares, ya sean colectivas. (pp. 48-49)

Este encadenamiento de operaciones conforma, a través de las organizaciones totalizadoras (vinculadas a la idea filosófica de Imperio<sup>9</sup>), al Ego trascendental, el cual no reabsorbe las operaciones individuales sino que permite distinguirlas sin por ello sobrepasar los límites de dicho Ego que inhabita en los individuos, «dirigiendo» sus operaciones (trascendentales a las operaciones por el principio de la *symploké*) al límite de la *materia ontológico-general* de manera circular, actualista e infinita.

En este sentido, defenderemos la tesis de que el Materialismo Filosófico no contiene en su propia sistematicidad deficiencias y limitaciones para contestar a preguntas como ¿qué es el arte? (tal y como sostienen filósofos como Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina y otros...), sino todo lo contrario. Esta confrontación reside precisamente en la polémica que venimos exponiendo sobre la idea del Ego trascendental.

Así pues, y a pesar de que la defensa que sostendremos en nuestra Tesis ante las objeciones de Urbina no es el objeto directo de la investigación (este asunto ameritaría un futuro trabajo más extenso), sí lo es oblicuamente en tanto y cuanto consideraremos a la música una institución artística (aunque la idea de Música no se agota en la idea de Arte) y al Materialismo Filosófico un sistema de coordenadas potente para establecer un *mapamundi* de dicho campo musical.

Gustavo Bueno, en *Televisión: Apariencia y Verdad* (2000), establece unas bases fundamentales sobre la ontología de las artes, entendiendo a esta idea como forma de *poiesis* que comienza «destruyendo las naturalezas que se encuentran en la Naturaleza» (p. 197). Aquí ya podemos observar una

---

<sup>9</sup> Remitimos a la idea de Imperio del Materialismo Filosófico, así como a sus cinco acepciones que constituye Gustavo Bueno y que pueden estudiarse desde el *Diccionario filosófico* o en *España frente a Europa* (2019): «El término «imperio» (como el término «nación») no es concepto unívoco, sino un concepto análogo (de atribución): designa conceptos muy distintos, entretnejidos mutuamente, según el modo de atribución que llamamos «flotante» (sin primer analogado fijo). En cuanto a su estructura, las acepciones del término «Imperio» constituyen un sistema circular de acepciones ligadas por atribución, sin perjuicio de que, por su génesis, alguna de estas acepciones pueda ser anterior a las otras. Se trata, por tanto, de determinar no solo los conceptos congregados en torno al término «Imperio», sino también la concatenación (*symploké*) entre estos conceptos». (García Sierra, 2021 julio, [716])

complejidad entre la tríada Música-Filosofía-Arte, tal y como se entiende en el materialismo de Bueno, a saber: si la filosofía es un saber de segundo grado que, más que construir, tritura los mitos oscuros y confusos que se encuentran en las sociedades políticas en una criba (crítica) que nos conduce en *regressus* a la *materia ontológico-general* (M), y si entendemos la música como un saber basado en un pluralismo de saberes (las técnicas de las musas) que se concatenan por la poética de los sonidos (*melos* solfístico) y forman parte del saber filosófico, tal y como entendía Platón (aritmética, geometría, astronomía, música y dialéctica) o Boecio (2009, p. 149) la ontología de las artes como forma de *poiesis* que comienza por un proceso de destrucción o trituración, nos ofrece finalmente unas relaciones insospechadas sobre las que cabrá profundizar en la presente investigación.

La distinción entre estas formas de destrucción por las que comienza el proceso artístico se divide en tres órdenes (García Sierra, 2021 julio, [785]): (1) Destrucción absoluta, orientada a descomponer o triturar las morfologías naturales (las técnicas primitivas de caza, la escultura, etc.); (2) No se llegan a destruir las morfologías naturales, sino que, por diamórfosis, se descomponen en partes formales para rehacerlas en nuevas morfologías (la música, la arquitectura, etc.); y (3) Destrucción de las morfologías de partida respecto a sus conexiones con las morfologías de su entorno («la rueda de cangilones, que elevaba, mediante giros, el agua del Guadalquivir»).

El primer y segundo orden se corresponden, principalmente, con las técnicas artísticas que, desde los tres géneros de materialidad del Materialismo Filosófico, ofrecen la posibilidad de profundos análisis referidos a dos perspectivas: por una parte, a las correlaciones entre componentes segundo-genéricos y tercio-genéricos al modo de la Ley de Weber-Fechner, y por otro lado (y esta es la cuestión que consideramos principal en lo concerniente a una Filosofía del Arte del Materialismo Filosófico), a las ecualizaciones de  $M_1$  y  $M_2$  que se establecen desde  $M_3$  y que Bueno en *El Ego trascendental* analiza poniendo como ejemplo el cubo de Necker:

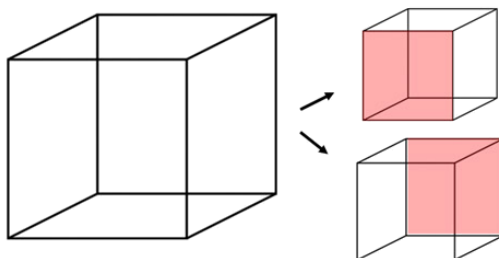


Figura. 4. Cubo de Necker (Fuente: Aribau, 2019, septiembre 4).

La discontinuidad entre  $E(M_1)$  y  $E(M_2)$  no quiere decir que no sea posible establecer «correlaciones» entre ambos campos, al estilo de las que establecieron Weber y Fechner en su célebre «Ley» sobre la que pretendieron fundar una Psicofísica, siguiendo el lema de Johannes Müller: «Nemo physiologus nisi psychologus». Pero estas correlaciones presuponen la discontinuidad (y se dan en función de ella) más que una supuesta unidad sustancial encubierta [...] Ahora bien: encontramos que los «contenidos comunes» capaces de ecualizar a  $E(M_1)$  y a  $E(M_2)$  corresponden ante todo a  $M_3$  [...] A propósito del cubo de Necker:] *El cubo sólido* corpóreo  $M_1$  se aprecia por el tacto como diferente a la *esfera sólida* (problema de Molyneux), pero no porque el todo transforme estados de un cuerpo dado en señales mentales, sino porque el sujeto, con su tacto, se enfrenta a un sólido que resiste sus ataques, que pesa, &c. El cubo de Necker no se expresa por el tacto, sino por la vista apotética: es un cubo  $M_2$ . Pero el cubo  $M_1$  y el de  $M_2$  son cubos geométricos ( $M_3$ ) en cuanto satisfacen la ley de Euler, que, además, es extensible a otros poliedros. [Énfasis agregado] (Bueno, 2016a, pp. 229, 230, 232 y 233)

A este respecto, podemos operar las dos posiciones del cubo por la relación entre la apariencia bidimensional del cubo sobre el papel ( $M_2$ ) y el cubo físico tridimensional que, por medio del tacto, distinguimos de la esfera ( $M_1$ ). No obstante, tal y como explica Bueno, es posible ir conformando (forma) las dos posiciones por medio de la idea geométrica del cubo ( $M_3$ ).

Si extendemos este ejemplo al cuadro «Las tres velas» de Sorolla, podemos observar que las figuras del paisaje del mar Mediterráneo con los «movimientos» de las velas de los barcos y de las ropas de las mujeres, vienen de las ideas que del *mundus adspectabilis* ( $M_i$ ) tenemos de paisajes concretos y que, a través de las técnicas pictóricas de los trazos, sombreados, combinaciones de colores, etc., permiten que una correcta latitud (la distancia entre el receptor y el objeto artístico, que en música se coordina con la idea de

*tempo*<sup>10</sup>) vaya conformando en la percepción del receptor una tridimensionalidad aparente en los componentes segundo-genéricos.



**Figura. 5.** *Las tres velas* (1903) de Joaquín Sorolla (Fuente: Jorques, 2019, octubre 17).

Con esto, entramos de lleno en un asunto delicado en cuanto a la relación entre la materia y la forma en las obras de arte, a saber: en las ciencias cerradas categorialmente (que no clausuradas), la circularidad entre materia y forma reside en que los términos (materia), al ser combinados con otros términos, ofrecen nuevos términos del mismo campo que, además, producen (en caso de *cierre categorial*) una confluencia de cursos operatorios que se constituyen como las identidades sintéticas donde el sujeto queda segregado (totalmente) de esta materia y forma que delimitan el recinto categorial de dicha ciencia (véase el Capítulo 3).

---

<sup>10</sup> A este respecto, debemos enfatizar la diferencia entre la categoría musical y la categoría pictórica, a saber, en la primera, el sonido musical es tridimensional mientras que, en la segunda, los colores pictóricos se conforman sobre un plano bidimensional, sin perjuicio de las apariencias ficticias de fondo que se hallan en la pintura.

Así pues, la supuesta limitación que muchos atribuyen al Materialismo Filosófico para los análisis del arte, más que una limitación del sistema, a nuestro juicio, es una limitación de las interpretaciones de dichos sujetos que ven en los *Ensayos materialistas* (1972a) y en la *Teoría del cierre categorial* (1992) la «Biblia» única y acabada del Materialismo Filosófico con un dogmatismo que, creemos, perjudica notablemente a la perspectiva estromática sobre la cual se construye realmente el sistema de Gustavo Bueno. Existen múltiples ejemplos de esta «obsesión» por la teoría del cierre categorial, a la que podríamos etiquetar de *fundamentalismo gnoseológico*, en muchos discípulos y seguidores del materialismo filosófico que, con sus afirmaciones, dan razones y fundamentos a las críticas de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Un ejemplo, entre muchos, lo podemos encontrar en un artículo sobre música en la revista *Ábaco* de Pablo Huerga, donde, aunque reconociendo como «impresionantes» las lecciones de Filosofía de la música que impartió Gustavo Bueno en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo, el autor establece un distanciamiento crítico respecto a la tesis de situar la materia musical en el ámbito del agente y la forma musical en el ámbito del receptor, ya que –en palabras de Huerga– esta Tesis ofrece un «bloqueo» al análisis gnoseológico; un supuesto bloqueo que –parece ser– supone un «ahogo filosófico» de las posibilidades analíticas por reducir el Materialismo Filosófico al espacio gnoseológico, tal y como creemos observar en sus objeciones:

A diferencia de lo que sugiere Gustavo Bueno en sus impresionantes doce conferencias sobre la música, no habría un desdoblamiento entre la materia (sonido musical A [agente]), y la forma (otorgada por el receptor R) –lo que bloquea a la postre un análisis gnoseológico completo de la música, como el propio Bueno reconoce, llevándole a renunciar finalmente a completar el análisis gnoseológico de la música como ciencia–. Desde mi punto de vista, creo que cabe decir que el músico ofrece ya un contenido cerrado, de modo y manera que una canción es un *artefacto* artístico completo, una obra de arte, como un tempo o un cuadro: un teorema de la música, en este caso, como hemos dicho; un compuesto de partes materiales y formales articuladas, que dan lugar a una unidad dramática y narrativa, de un modo relativamente independiente del público. [...] El 31 de marzo de 2014 [en las «Respuestas al pianista Josu de Solaun» (Bueno, 31 marzo 2014)], llega a afirmar Gustavo Bueno que cuando suena un disco en el campo sin que lo oiga nadie “eso no es música. Es –dice–, el cadáver de la música” [...] Sorprende que habiendo defendido previamente en la misma conferencia que no se puede confundir lo incorpóreo con lo inmaterial [...] y reconociendo el carácter material de la música, que no concluya que independientemente de que no escuche nadie la composición musical ésta siga siéndolo por sí misma [...] La composición

musical es un todo resultante de la articulación de operaciones de diferentes músicos, pero en la medida en que esas operaciones están supeditadas al resultado completo. [...] Una partitura constituye el contexto determinante de la acción musical [...] al ponerse en acto despliegan la identidad sintética musical. [Énfasis agregado] (Huerga, 2017, pp. 84 y 93)

Como podemos observar, para Pablo Huerga el «bloqueo» del análisis gnoseológico en un punto determinado supone algo realmente fatídico, por lo que éste se debe adecuar y forzar al campo musical para ofrecer materia y forma en un artefacto (la canción –según afirma–, que no obra) que tiene como contexto determinante la partitura, presentándose como un todo a través del acto sonoro.

Si verdaderamente esta fuese la única posibilidad del Materialismo Filosófico para explicar el arte, en general, y la música, en particular, las críticas de Urbina estarían, entonces, totalmente justificadas. Sin embargo, creemos que estos discípulos y seguidores, además de conocer vagamente el arte musical, no conocen los escritos de Bueno de los últimos años o, si los conocen, no les han prestado suficiente atención y calma en los profundos asuntos artísticos o relativos a categorías no cerradas.

Así pues, la primera objeción a Huerga que planteamos es la siguiente: las obras de arte musical no son un todo, y menos aún un «artefacto». En base a la afirmación de Aristóteles: «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte» (Platón/Azcárate ed., 1875, 1023b), debemos especificar que en música, cuando estamos en el Tema B, el Tema A ya ha desaparecido, no existe más que en la memoria de los receptores, a saber, las conexiones (unidades sinalógicas) y relaciones (unidades diaiológicas) se conforman en perspectivas de *anamnesis-prolepsis* (García Sierra, 2000, pp. 265-266) del receptor e incluso del propio agente, el cual, para dar forma a la materia tonal, debe actuar asimismo como receptor (de ahí las también célebres expresiones de los maestros de música: «¡escúchate bien!»), porque de no ser así la música se reduciría a una mera vibración de cuerpos, recuperándose, de este modo, la metafísica (metasensible, más bien) de la armonía de las esferas o de la música mundana, es decir, la música que nadie oye y que, por lo tanto, no es música. Si Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina o Pablo Huerga (entre algunos de los que podríamos citar aquí) prestaran atención a la distinción entre Todo y Totalización, así como a la distinción entre *totalizaciones joreomáticas* (las musicales) y *sistáticas*, así como las *diatéticas* y *adiatéticas*, observarían que el hecho de que en un punto determinante se bloquee el análisis gnoseológico de la música, no significa que se bloquee su análisis racional el cual corre a cargo, precisamente, de otro plano que venimos nombrando como el «plano

noetológico»<sup>11</sup>. Así lo explicamos en «Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad» (2019):

En los tipos de totalización explicados en la *Teoría del cierre categorial* se distinguen totalizaciones sistáticas y sistemáticas, así como homeoméricas y holoméricas, pero Gustavo Bueno (y aquí viene el *quid* de la cuestión) en el año 2010 profundizó y desarrolló más clases de totalización (lo cual demuestra que las doctrinas del cierre categorial nunca fueron interrumpidas, sino que se desarrollaron en otros ámbitos ontológicos) como son: las totalizaciones diatéticas, adiatéticas, así como las joreomáticas. [...] Si bien la música es un volumen tridimensional incorpóreo y por ello su integración a los postulados idealistas siempre ha tenido tanta fuerza, desde el postulado de corporeidad por el cual se dan las totalizaciones (tales como los propios sujetos operatorios que tocan los instrumentos o cantan, los instrumentos o las partituras) basado en las operaciones tanto del agente como del receptor, se puede establecer que las totalizaciones musicales que sustentan el compuesto se producen a partir de totalidades joreomáticas y adiatéticas. Cuando la integración de las partes en el todo se da independientemente las unas de las otras, hablaremos de integraciones adiatéticas; el ejemplo que pone Bueno de este tipo de integraciones es musical, a saber, los instrumentistas e instrumentos de una orquesta forman una totalidad sinalógica que, además, es adiatética, aun suponiendo que sus operaciones queden determinadas por las coordenadas de la partitura y del director, «aunque pueda parecer que es mucho suponer» (Bueno, 2010 p. 45). En cambio, hablaremos de integraciones diatéticas cuando las partes participan en el todo no de manera independiente sino a través de otras partes; en música no existirían este tipo de totalizaciones ya que la totalización musical siempre requiere de un componente  $\beta$ -operatorio de ensamblajes. El ejemplo que pone Bueno (2010) en este caso es el del organismo de un mamífero cuya totalidad se constituye por «varios billones de células donde cada una de ellas se incorpora al organismo por escisión o mitosis de alguna otra célula del organismo, hasta llegar al cigoto de cuyas sucesivas escisiones proceden todas de las demás células de ese organismo». [...] En cuanto a las totalidades sistáticas, estas se conforman por conjuntos sistáticos (*constitutio*) en los cuales las partes coexisten (interactúan, por ejemplo) simultáneamente en el todo al que pertenecen. La idea de totalidad, según explica Bueno en «Algunas precisiones sobre la idea de “Holización”» (2010), se sobreentiende representada, ante todo, desde el prototipo de las totalidades sistáticas. Bastaría recordar la definición de Aristóteles (*Metafísica* V, 1023 b): «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte». Lo interesante de este asunto es que Bueno

---

<sup>11</sup> Remitimos a «Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras)», si bien en la Parte Gnoseológica y Noetológica de la Tesis profundizaremos más en estos asuntos (Bueno, marzo 2002, p. 3).

establece en este artículo otro tipo de totalizaciones que son esenciales en las operaciones totalizadoras que se dan en los compuestos musicales de significación sustantiva, a saber, las totalizaciones conformadas por conjuntos joreomáticos (*xorei*, fluir). Los conocimientos de la historia de la filosofía griega de Gustavo Bueno producen en este caso un neologismo verdaderamente interesante, ya que «joreomático» se distingue de «jorismático» en tanto y cuanto *jorismós* se refiere a separación de dos terrenos (*xorá*, materia o terreno), y «joreomático» a un conjunto, materia o terreno que fluye (*panta rei, xorei*), por lo cual, define este tipo de totalizaciones como aquellas cuyas partes sólo pueden incorporarse al todo cuando otras partes hayan desaparecido. (Chuliá, 2019, pp. 124-126)

Por otra parte, consideramos una impostura el hecho de afirmar que la partitura es un contexto determinante ya que se pierde aquí la distinción entre contextos determinantes y contextos determinados (ver Capítulo 3).

Las configuraciones o morfologías de una partitura son contextos determinados si bien para que éstos sean determinantes deben ofrecer relaciones necesarias de identidad en sus ámbitos y sus partes. Estos contextos son *a posteriori* y nunca *a priori*. Dicho esto, no entendemos cómo Huerga puede establecer en una partitura un contexto determinante si ésta siempre se configura como *a priori*, por ejemplo, en la música sinfónica. Además, en las partituras, las relaciones de identidad son puramente fenoménicas (M<sub>2</sub>) y no necesarias, lo que abre infinitas posibilidades a la poética musical de la interpretación (racionalidad abierta –Bueno, 2005c). Tal como Bueno afirma, «las identidades sintéticas, que segregan al sujeto operatorio, no se constituyen en ese sujeto, sino en los contextos determinantes» (Bueno, 1992, p. 182) de las ciencias estrictas. Sin embargo, en el arte la segregación del sujeto es respecto a su contexto de producción y jamás en el contexto de recepción, ya que la forma musical, es decir, la reducción (que no identidad) de ese pluralismo de fenómenos, no se da en la partitura sino en la poética que totaliza esos fenómenos de acuerdo a diversas coordenadas (gnoseológicas y noetológicas). Por lo tanto, lo análogo al contexto determinante de una obra musical no es la partitura, sino las coordenadas de recepción del que la oye en las cuales se da la totalización (que nunca puede ser una identidad sintética).



¿Cómo podría explicarse –si la partitura fuese realmente un contexto determinante– que Bruckner<sup>12</sup> u otros compositores<sup>13</sup> hiciesen varias versiones de sus obras, concurriendo todas ellas, en muchas ocasiones, en diferencias sustanciales entre sí (en cuanto a modulaciones, contrapuntos, orquestaciones, temas, etc.)? O, ¿cómo podría explicarse el pluralismo de ediciones<sup>14</sup> (Urtext, Carus Verlag, EMB, Schirmer's Library, etc.) con sus respectivas concepciones de articulación, arcos o matices que existen sobre una misma obra? Simplemente, no tiene explicación. Porque la partitura no es determinante en tanto que constituye una morfología resultante de las operaciones (como agente y receptor) de un músico que deben recomponerse por otro músico (también en relaciones de agente y receptor) y que, asimismo, deben conformar un público que lo reinterpreta para sustantivarlo en acto, y, para ello, las coordenadas son tan múltiples, plurales y discontinuas (M) como rigurosas

---

<sup>12</sup> Leopold Nowak publicó en 1972 y 1955 las dos versiones de la Octava Sinfonía de Bruckner que el propio autor realizó en 1887 y 1890.

<sup>13</sup> Recordamos, a este respecto, los procedimientos compositivos que llevaba a cabo Johann Sebastian Bach (por poner un ejemplo) y que contradicen aquella concepción de Huerga de la partitura como «contexto determinante»:

«Uno de sus métodos de estudio [de Bach] 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. [...] En la década de 1730, Bach compuso un número inusualmente grande de obras [...] La mayor parte de las veces esto significó transformar las obras de música profana en música de iglesia. Desde la época del Renacimiento venía siendo corriente el empleo de técnicas adecuadas para versionar y parafrasear obras profanas, convirtiéndolas en música sacra. Como otros muchos contemporáneos, Bach recurrió a ellas, por ejemplo, cuando integró las serenatas de Cöthen en el primer ciclo de cantatas para iglesia de Leipzig, en 1724. [...] La reutilización de sus propias composiciones estaba motivada no sólo por la intención de tomar atajos (es decir, aprovechar la música existente por comodidad), sino también por la decisión de rescatar un material importante dedicándolo a un propósito más duradero». [Énfasis agregado]. (Wolff, 2008, pp. 111, 407 y 408)

<sup>14</sup> Como ejemplo podemos remitir a la edición de las Nueve sinfonías de Beethoven que publicó Igor Markévitch, corregidas, aumentadas y analizadas en *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven* (1982). O a la edición de estas mismas sinfonías que realizó Aldo Ceccato en *Beethoven Duemila. Attualizzazioni delle Nove Sinfonie e delle altre composizioni sinfoniche e corali* (Pendragon, 2014). Muchos más ejemplos se nos ocurren entre los que destacaremos las instrumentaciones para orquesta que Maurice Ravel realizó de sus propias obras para piano (como «La alborada del gracioso»), donde pueden apreciarse múltiples diferencias entre ambas partituras (cortes de fragmentos, periodicidades más largas, partes añadidas, etc.); así como de obras de otros compositores como Músorgski (en sus «Cuadros de una exposición»).

en su constitución ya que provienen de las racionalidades del campo institucional (Noetología). Gustavo Bueno lo explica claramente:

Advertiremos que del hecho de que la identidad sintética sistemática propia de las ciencias implique la segregación del sujeto operatorio, no se sigue la recíproca, a saber, que la segregación o neutralización del sujeto operatorio implique la constitución de una identidad sintética. [...] Los hombres, como sujetos operatorios, actúan con “fuego real” en sus actos y en sus obras; y no sólo en la batalla campal, sino en la batalla lúdica. “Fuego real” porque en sus operaciones y en sus obras está comprometida su propia vida o su puesto jerárquico en la vida social. Pero la obra de arte sustantiva, aunque haya sido creada con el fuego real en el que el artista está comprometido, se mantiene fuera del radio de acción de esos fuegos reales, porque ella consiste en ser ofrecida a la representación, ante un público diverso que tiene encomendada la misión de interpretar la obra sustantiva “a su manera”. Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que reanudan a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis. En particular, la obra musical sustantiva teje un “ámbito de temporalidad característico” que sólo se abre en el cerebro auditivo de quien la escucha. [Énfasis agregado]. (García Sierra, 2021 julio, [662], párr. 5)

Al respecto de la cita anterior, creemos importante enfatizar las partes subrayadas, concretamente, cuando Bueno se refiere a «diverso» (pluralismo) y «enfrentamiento» (discontinuidad), es decir, a los componentes ontológicamente positivos de la *materia ontológico-general*. Ahora bien, ¿cómo sería posible llegar a estas fisuras de las interpretaciones diversas y enfrentadas?, ¿esta diversidad y enfrentamiento no se encuentra ya en las propias características de un solo sujeto, pongamos por caso, cuando se enfrenta a una obra artística en diversos momentos de su vida?

En la página 296 de *El Ego trascendental*, Gustavo Bueno define a esta idea como un «sujeto operatorio lógico (resultante [y en lo resultante, a nuestro juicio, está la clave del asunto] de la interacción armónica o polémica de miles de sujetos operatorios interconectados en el curso histórico y social)», y del mismo modo explica que la discontinuidad (enfrentamiento) también concurre en los conglomerados segundo-genéricos de un mismo sujeto globular (discontinuidades entre los complejos inconscientes de un individuo o las discontinuidades entre sus «fantasías monstruosas» y sus proyectos racionales).

En consecuencia, todo lo expuesto en este primer punto de la Tesis nos bastaría para concluir generalmente lo siguiente: el Ego trascendental, lejos de ser un resto metafísico, es –tal y como lo reconstruye Bueno– la figura

filosófica por la cual podemos penetrar en una Filosofía del Arte, así como en una Filosofía de la Música sin, por ello, hacer de  $M_2$  una especie de análogo grosero de los componentes terciogénéricos que, a través de los «cuerpos internos» (una basta reduplicación de  $M_2$ ), obtenga una suerte de «teorema espiritual». Por lo tanto, desde esta idea, rechazamos tanto a los que se quedan «encerrados» en los sujetos individuales, en sus percepciones aperceptivas de la fenomenología, como a los relativistas del «todo vale» o «cada uno lo ve a su manera». Pero también a los que reducen las obras de arte al espacio gnoseológico, tratando de ver en ellas cierres categoriales por medio de la destrucción de sus propios componentes esenciales, los cuales se conforman verdaderamente por racionalidades abiertas y complejas. Frente a estas tendencias que vienen sucediéndose en el ámbito filomaterialista en lo concerniente a la Filosofía del Arte, abogamos por la idea del Ego trascendental del Materialismo Filosófico como el elemento clave para «entender» el enigma de los compuestos artísticos.

La resultancia lógica de la interacción de miles de sujetos operatorios interconectados en el curso histórico y social (a través de los imperios universales), nos permiten unas coordenadas ( $M_3$ ) plurales y discontinuas capaces de ecualizar los componentes  $M_2$  con los componentes  $M_1$  (ambos plurales y discontinuos también). Estas ecualizaciones no son ni arbitrarias, ni relativas ni delirantes (no sólo hay rigor racional en las ciencias estrictas), sino que van constituyendo la sustantividad de estos compuestos a través de la reducción o anulación de interpretaciones adjetivas o poco sólidas. Así pues, si observamos en el reverso de los fenómenos de las obras de arte características de la *materia ontológico-general*, es precisamente por medio del Ego trascendental, el cual nos ofrece las coordenadas operatorias a través de las cuales nuestras interpretaciones van reanudando los campos que abrieron dichas obras sin agotar nunca sus posibilidades infinitas del proceso circular de las tres ideas cardinales que siempre nos derivan al principio de la *symploké*, ejercitada materialmente desde las coordenadas de Gustavo Bueno y permitiéndonos «contemplar» al Materialismo Filosófico como a una herramienta analítica de amplias posibilidades a la hora de abordar ideas tan difíciles como la idea de Arte o, en el caso que nos compete, la idea de Música.

## **1.2. LA TEORÍA DE LA ESENCIA GENÉRICA DE LA MÚSICA: NÚCLEO, CUERPO Y CURSO**

### **1.2.1. Introducción**

Desde el Materialismo Filosófico se constituye una teoría de las esencias procesuales en las *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión* (1989), *El animal divino* (1996) y en el *Primer ensayo sobre las categorías de las “ciencias políticas”* (abril 1991), donde se conforman las esencias genéricas como totalidades sistemáticas que se constituyen en partes heterogéneas y opuestas entre sí, hasta la fase en la cual la esencia misma desaparece y se transforma en su negación. Estas esencias están compuestas por una *raíz* o *género radical*, que por anamorfosis se transformará en el núcleo o género generador; un *género*, que se desarrollará a través de un cuerpo (exterior al núcleo); y un *curso*, en el que el núcleo, envuelto por su cuerpo, se modificará internamente dando lugar a varias fases.

El *mínimum* de una Idea ontológica de esencia genérica, como totalidad procesual susceptible de un desarrollo evolutivo interno, comporta los siguientes momentos:

(1) Ante todo, un *núcleo* a partir del cual se organice la esencia como totalidad sistemática íntegra. El *núcleo* no puede confundirse con la *diferencia específica* (distintiva e invariante) de los conceptos clasificatorios. Es, más bien, una *diferencia constitutiva*, que ni siquiera tiene que ser invariante (un *proprium*, en el primer sentido de Porfirio). El *núcleo* es más bien, el germen o manantial (“género generador”) del cual fluye la *esencia* y es el que confiere, incluso a aquellas determinaciones de la esencia que se hayan alejado del núcleo hasta el punto de perderlo de vista, la condición de partes de la esencia. Ahora bien: aunque el núcleo es *género generador* respecto de la esencia, él mismo es resultado de un género generador previo, el que denominamos *género radical* (o raíz) que ya no se incorporará a la esencia como si fuera un género porfiriano, puesto que él habrá de comenzar a ser des-estructurado para, en reestructuración característica, por *anamorfosis*, dar lugar al núcleo; un núcleo que, por relación a su raíz, desempeña el papel de una diferencia específica respecto del género radical. (Por ejemplo: el género radical del núcleo de la religión es la religión natural.)

(2) Pero el *núcleo* no es la esencia, porque la esencia sólo se da (como “género generado”) en su desarrollo. El núcleo no es la sustancia aislada. Pertenece siempre a un contorno o medio exterior que, a la vez, lo configura y, sobre todo, mantiene la unidad de la *esencia* precisamente incluso en el momento en el cual el núcleo se transforma y aún llega al límite de su desvanecimiento.

La exterioridad respecto del núcleo es, pues, en esta concepción dialéctica de la *esencia*, simultáneamente fundamento de la estabilidad de la esencia y de la variación interna del *núcleo*. El conjunto de aquellas determinaciones de la esencia que proceden del exterior del núcleo, pero que lo envuelven a medida que van apareciendo, de un modo constante, podría ser denominado “cuerpo” (o “corteza”) de la esencia. El *cuerpo*, podría decirse, crece por capas acumulativas. La dialéctica del *cuerpo* de la *esencia* cabría ponerla en el mantenimiento (al menos genérico, es decir, dado en medio de sus variaciones homólogas y análogas a otras esencias) de las determinaciones que la esencia va recibiendo en cada punto de su desarrollo, en cuanto proceden de la exterioridad del núcleo.

(3) El *núcleo*, envuelto por su *cuerpo* (genéricamente invariable) y, por tanto, en razón del medio, se modifica internamente (y con él, la propia esencia se desarrolla según la forma evolutiva de una metamorfosis) dando lugar a las *fases* o *especificaciones evolutivas* de la esencia genérica (que afectan también al cuerpo, sin menoscabo de su invariancia genérica). El conjunto de tales fases constituye lo que podría llamarse el *curso de la esencia*. Su límite, habrá que ponerlo en el momento en que tenga lugar la eliminación absoluta del *núcleo*. Y con ello, lógicamente, la eliminación del propio *cuerpo* de la esencia. (García Sierra, 2000, pp.82-83)

### **1.2.2. Núcleo o género generador: volumen tridimensional del sonido musical**

Gustavo Bueno expone la raíz y el núcleo de la Música en su curso de filosofía de la música en el Conservatorio Superior de Oviedo, así como en su conferencia sobre la esencia de la música en Santo Domingo de la Calzada; conformando unos análisis bosquejados en sus manuscritos inéditos sobre filosofía de la música que en cuanto al núcleo o género generador se encuentran en la carpeta 4a1, en la cual esboza su teoría del volumen tridimensional del sonido musical: para Bueno, la raíz de la música puede situarse –tal y como explica Tomás García López– en «los canturreos de los cazadores salvajes en el interior de las cuevas bajo las pinturas rupestres» (García López, agosto 2016, p. 3). La desestructuración de estos sonidos en sus análisis y conceptualizaciones aritméticas, nos llevará por anamorfosis a la capacidad humana de distinguir unas diferencias entre estos sonidos (diversos a los sonidos de la «prosa de la vida») que Gustavo Bueno denomina «apreciación diamérica», es decir, comparación, cotejo, confrontación, etc., con otras configuraciones de su mismo nivel; un nivel que ya situaremos en el género generador o núcleo de la música, a saber, una masa sonora objetivada por medio de la apreciación de un volumen compuesto de tres dimensiones. La apreciación de esta

sustancia se encuentra en los componentes segundogenéricos ( $M_2$ ). De este modo, la correlación entre  $M_1$  (vibración de los cuerpos que emiten los sonidos) y  $M_2$  (apreciación sonora) podría establecer una suerte de convergencia con las teorías de Ansermet, que Gustavo Bueno relaciona con la Ley de Weber-Fechner y que en capítulos posteriores de la Tesis abordaremos.

Si la raíz musical la encontramos en la Prehistoria o en Mesopotamia – donde hay instrumentos que prueban que las poéticas sonoras podían tener unos niveles de sofisticación determinados– es en Egipto, pero sobre todo en Grecia (no olvidemos que el propio término Música es griego), donde estas apreciaciones diaméricas, tratadas por teóricos como Pitágoras, Platón o Aristóteles, ya se desarrollan sobre este volumen constituido.

Así pues, para analizar este volumen, que es incorpóreo, Bueno utiliza numerosas analogías de atribución con la arquitectura (Bueno, 2005a, p. 478) (si bien señalando –en su curso de Filosofía de la Música– que mientras el patrono de la Arquitectura es Parménides, el patrono de la Música viene a ser Heráclito –«todo fluye»–), dado que constituye el único arte tridimensional existente (junto con la música), en tanto y cuanto –a diferencia de lo que podría parecer en la escultura<sup>15</sup>– posee una principal característica, a saber, el sentido de interioridad o *kenós*: «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”]» (p. 451).

Por consiguiente, el volumen tridimensional de la música está formado por tres ejes: el eje Y, el eje X y el eje Z, y su proyección es ortogonal por la siguiente razón: los ejes se unen inseparablemente por medio de un punto, pero cada uno de ellos funciona lisológicamente con peculiaridades propias que ofrecen discontinuidades entre sí (disociabilidad): El eje Y se corresponde con la *altura* de los sonidos, las tonalidades (definidas por Paul Hindemith como la fuerza de gravedad de la música<sup>16</sup>); el eje X se corresponde con la *duración* y se desarrolla vectorialmente a través del tiempo (en él se

---

<sup>15</sup> Cualquier edificio tiene un sentido vectorial enfocado hacia la ley de la gravedad que, además, posee un interior de los cuerpos. Sin embargo, en la escultura, aunque se percibe tridimensionalmente, la tridimensionalidad es ficticia ya que, por ejemplo, dentro de una obra escultórica como *Goya* de Mariano Benlliure (h. 1902) no hay cerebro ni arterias ni, en definitiva, nada en su interior; es decir, que el propio arte se configura desde un punto de vista enteramente externo. La música, en cambio, sí ofrece esta analogía con la arquitectura si bien desde un volumen y no desde un cuerpo.

<sup>16</sup> «“La tonalidad es una fuerza natural como la gravedad”» (Hindemith, 1937).

incluyen parámetros como el ritmo, los acordes y la armonía, cuya analogía respecto a la arquitectura se relaciona con las fachadas y ventanas del edificio); y el eje Z con el *cromatofonismo*. Cromatofonismo<sup>17</sup> es un término acuñado por Gustavo Bueno, y 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 dissociables pero inseparables y ofrecen, por tanto, múltiples variantes, a saber: La intensidad, proviene del griego *intensus* (de in-, «hacia dentro»; y *tensus*, «extendido») y se refiere a la tensión que afecta a los sentidos. Se debe resaltar que el eje Z no se reduce únicamente a la intensidad, debido a que todos los sonidos –ya sean acústicos o electrónicos– disponen de esta cualidad. La presión, proviene del latín *pressio* (la «acción y efecto de comprimir») y describe la cantidad de fluido que «empuja» la proyección del sonido, aunque bien es cierto que existen instrumentos acústicos que no disponen de esta cualidad cromatofónica como pueda ser el piano, en el que los efectos de presión se establecen por medio de recursos de la técnica de composición, así como por medio de efectos de densidades y amplitudes derivadas del manejo del pedal; o el órgano, donde tampoco se halla un contacto directo entre el sujeto operatorio –músico organista– y la presión del aire en el interior de los tubos. La densidad, se corresponde con el conglomerado de armónicos naturales procedentes de los cuerpos vibrantes, propagados acústicamente en un determinado espacio. Y la amplitud, con la distribución y complejidad de los armónicos naturales a través de las diferentes tesituras de la orquesta o registros de instrumentos polifónicos. Con todo ello, rechazamos el hecho de atribuir al eje Z su correspondencia con la idea de «timbre» (sello), ya que esta idea es confusa, precisamente, por no diferenciar las gradaciones de cromatofonismos que posee el sonido de cada instrumento, así como por no especificar las gradaciones cromatofónicas de sus morfologías. El timbre es, por tanto, una idea genérica a todo sonido (electrónico o acústico), mientras que el cromatofonismo es específico al sonido acústico de la construcción musical. (Chuliá, 2018, pp. 109-111).

---

17 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 diferentes «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); mientras que Cromatofonismo se refiere a las variantes de intensidad, densidad, presión y amplitud que emergen del volumen musical.





si existe una linealidad entre la acción, producción y propagación del sonido en su espacio acústico. Aquí juega un papel fundamental las relaciones tensión-distensión y arsis-tesis que se desarrollan por medio de golpes rítmicos, así como de tensiones y distensiones de vibraciones de cuerpos activados por percusión, frotación, pellizco o columna de aire. Estas tensiones forman tonos (*tonus* = tensión) que se correlacionan, a su vez, con las tensiones y distensiones estéticas (*aisthesis* = sensación) de los músicos y los oyentes, conformándose a través del espacio acústico de la sala donde vibran estos cuerpos que son activados por las operaciones de los músicos que los «sienten» a la vez que los oyentes de la sala. Los tonos se unen y forman morfologías dinámicas sobre el volumen tridimensional, es decir, sobre el núcleo, que sin estos cuerpos externos no podría ser configurado.

Por lo tanto, las tensiones y distensiones deben graduarse y correlacionarse entre cuerpos múltiples y en acto; esta aseveración podemos entrelazarla con la afirmación de Bueno de que la música está compuesta de un flujo (el volumen tridimensional del sonido musical) y unas marcas (las propias tensiones que van constituyendo vectores de tensión en el recorrido de la obra musical).

“Oír (entendiendo) la música es recordarla, o recordar estructuras genéricas que la marcha sonora irá especificando”. Por consiguiente, la música es como tal un “molde” de la misma configuración de la subjetividad en tanto es un flujo con marcas que se reproducen y pueden ser identificadas. Y lo que se contiene en este flujo sonoro pueden ser, al mismo tiempo, estructuras muy diversas, isomorfas al propio proceso de la subjetividad: subir y bajar, lento o rápido, multiplicidades concertadas según dibujos y tejidos que se forman en el tiempo, “representación”, por tanto, de las mismas líneas abstractas según las cuales se desarrolla la misma subjetividad (pero en tanto que “reflejada” en aquellos tejidos sonoros). (Bueno, 1988, p. 109)

Estas marcas quedan grabadas por medio de grafos, es decir, huellas, rastros o rúbricas que quedan registradas en un cuerpo sobre el que se escribe:

La etimología nos ayudará. En el francés *ÉCRIRE* y en italiano *SCRIVERE*, derivan del latín *SCRIBERE* “trazar caracteres”, que a su vez deriva de la raíz indoeuropea *\*ker/sker*: “cortar”, “realizar incisiones”. Lo mismo ocurre con el griego *graphó*, del indoeuropeo *-\*gerbh-*, “arañar”, como se ve en el inglés *WRITE*. Algo similar pasa en las lenguas semíticas: la raíz árabe *ktb* remite a la idea de “rastros” dejados por los pies, así como a la de “reunir”, juntar las letras (*kataba* -escribir-); o también la raíz semítica *zbr*, “tallar la roca” (Louis-Jean Calvet, *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, Paidós, Barcelona 2001). (Martín Jiménez, 2018, p. 245)

El núcleo de las esencias gráficas, el autor de la *Filosofía de la técnica y de la tecnología*, lo sitúa en la combinación sintáctica «lo que sólo es posible a través del análisis o destrucción del fondo semántico desde donde se recorta, siendo refundido anamórficamente» (p. 246). El cuerpo sería el sistema de combinaciones atributivas entre la sintaxis gráfica; y el curso quedaría dividido en tres especies: grafos fijos de anverso (escritura, notación, etc.), grafos móviles de anverso (los discos) y grafos móviles de reverso (la televisión formal) (pp. 249. 299 y 301). En este sentido, Martín Jiménez concibe a las partituras musicales como grafos fijos de anverso:

La música pasará de ser un evento inmediato, único, ligado a los sujetos que la interpretan, a ser sustantivada y fijada para ser reproducida innumerables veces. Digamos de paso, que la música ya había entrado en su descomposición gráfica, o notación musical, con indicaciones de canto en la época sumeria (siglo XIV a.C.), o propias de la poesía y la métrica griegas, pero no será hasta el canto gregoriano cuando se empiecen a usar “partituras” (conjunto de piezas o partes) cuyas notaciones derivaban del “neuma” o gesto manual que fue indicando sus características (nota, altura, duración, volumen, &c.), pero grabadas en líneas o pentagramas fijos de anverso. (p. 301)

Con todo ello, lo primero que debemos aclarar con el objeto de exponer un criterio de conexiones y relaciones entre las diversas capas que componen el cuerpo musical, sería la conjugación espacio-tiempo (Bueno, 1978, pp. 88-92) que concurre en la conexión entre la producción del sonido y la recepción que realmente se dan en el mismo contexto acústico en el que surgen los armónicos sonoros producto de la física, a saber, la vibración del material que produce el sonido (los instrumentos musicales) no puede vibrar en su totalidad, sino que esta vibración se subdivide según la ley física de la materia:

Estas subdivisiones producen una serie de sonidos, pertenecientes a la familia del sonido principal: también el ruido, una suma de fuentes sonoras sin ninguna otra definición, tiene sus armónicos. Pero estos no son perceptibles para la función constitutiva [de  $M_2$ ] [...] dado que no están diferenciados. (Celibidache, 2001, p. 16)

Estas subdivisiones de la vibración de la materia que producen unos sonidos secundarios que el «emprendedor inventor» (el agente) no ha producido ( $\alpha_1$ ), vibran al mismo tiempo, agrupándose (de ahí la génesis de la idea de Glomérulo que desarrollaremos a lo largo de la Tesis) en una multiplicidad resonante. Estas relaciones estables y no voluntarias forman una estructura espacio-temporal:

- Relaciones espaciales: la longitud de la materia dividida en porciones de dos, tres, cuatro, etc.

- Relaciones temporales: los sonidos que producen estas subdivisiones y que no surgen simultáneamente con el sonido principal, sino después, lo que en Acústica se denomina «proceso de ataque».

Las vibraciones sonoras tienden a desaparecer con sus subdivisiones articuladas físicamente, y ante esta inercia hacia la desaparición del sonido, el sujeto operatorio musical «junta» otros sonidos sobre los anteriores, surgiendo en éstos también otras subdivisiones de vibraciones que producen nuevos armónicos. La afinidad y divergencia de armónicos de los sonidos, conectan musicalmente unas morfologías sonoras con otras, y estas conexiones (cuanta menos afinidad entre los armónicos, más tensión) amplían estos sonidos expansivamente para en una fase posterior comprimirse a través de relaciones y operaciones que podemos vincular con la idea de *reducción ascendente* (de la física a la psicología), es decir, una expansión y compresión que realiza el agente (en función de receptor) joreomáticamente en relaciones de *anamnesis-prolepsis*, conformando la propia unidad compleja de la obra en su totalización musical.

La tensión y distensión en su equilibrio proporcional, establecen su referencia a partir de la vinculación entre los materiales  $M_1$  que producen el sonido y las coordenadas de recepción  $M_2$  que a partir de las estructuras musico-físicas  $M_3$  van constituyendo conexiones y relaciones. Las conexiones son el continuo temporal que las poéticas van totalizando, siendo las relaciones los isomorfismos y transformaciones que no se dan de sonido a sonido, sino en la perspectiva ya citada, *anamnesis-prolepsis*. La *anamnesis* se refiere al recuerdo de las estructuras musicales. Estas estructuras (II- $\alpha 2$ ) –como puedan ser los modos de los tetracordos griegos o eclesiásticos, las tonalidades diatónicas, o las escalas dodecafónicas (escala cromática)– son marcos objetivos (junto a los metros, acordes, melodías, etc.) que orientan a la poética como marcas de unificación del recorrido, pero son los isomorfismos (motivos, temas, sujetos, etc.) los que, al establecer estructuras lisológicas, también conforman moldes o modelos que las propias poéticas instrumentales, vocales o contrapuntísticas van «abriendo» en marcas más amplias, es decir, en instituciones formales de la música o en partituras. Asimismo, los fundamentos técnicos de cada una de dichas poéticas –que están ligadas a los sujetos operatorios (los músicos), los instrumentos o partituras– son marcas que se mueven de manera discontinua y no ordenada respecto a dichas estructuras, aunque sin estas marcas no serían constituidas. Ahora bien, es la *prolepsis* la que proyecta los planes de acción que se sirven de dicha *anamnesis* de la que es correlativa, y en este sentido, esta *anamnesis* no sólo se sirve de estructuras concretas y específicas de las artes musicales, sino de estructuras genéricas,

a saber, las estructuras físicas de los armónicos naturales explicados que, en conexión de sonidos diferentes y en la perspectiva de recepción (circular a la perspectiva de agente), establece vinculaciones entre  $M_2$  (emociones, en este caso) y  $M_1$  (las estructuras genéricas formadas por el choque de los armónicos de unos sonidos con los armónicos de otros).

La vinculación entre  $M_2$  y  $M_1$  no sería posible sin las marcas a las que hemos hecho referencia ( $M_3$ ). Estas marcas están institucionalizadas a través de las coordenadas de composición de partituras las cuales conforman la última capa del cuerpo musical. Por medio de las partituras (junto a los tratados y otras reliquias) puede observarse el curso de las instituciones musicales (marcas tonales) subdividido en tres grandes fases históricas en las que las totalizaciones de la música han ido desarrollándose.

#### **1.2.4. Curso: fases de las marcas tonales de la historia de la música**

La palabra Tono viene del latín *tonus* («tensión de una cuerda o sonido de un instrumento»), siendo lo relativo al tono *tonikós* (tónico); es decir, cuando nos referimos a «tónica de la escala de si», esta escala está en relación con dicho tono. Modo, en cambio, viene del latín *modus* (manera), por lo que cuando se habla de música modal para referirse al modo *Protus*, etimológicamente se incurre en un error 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 -idad<sup>18</sup> y se refiere a la cualidad de lo expresado, en este caso, la «cualidad de ser tonal». Ahora bien, en el libro *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* de Reti (1965), el compositor discute este término, refiriéndose a que tonos hay en toda la música, luego la cualidad de ser tonal es común a todas. Desde esta premisa, el autor aboga por el término «Tonicidad» que correspondería a una música que sigue la cualidad de girar alrededor de una tónica. El propio Reti también discute y corrige el término de Dodecafonismo, sustituyéndolo por «Dodecatonismo» (doce sonidos con un orden determinado que constituyen la tónica de la obra).

Así pues, y partiendo de que ya en los tratados de los siglos anteriores al Romanticismo se utilizaban los términos Tono y Modo, ¿dónde residiría

---

<sup>18</sup> Sobre el sufijo -idad, véase *El mito de la felicidad* de Gustavo Bueno (2005b).

la diferencia entre estas denominaciones y la denominación decimonónica 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, etc.). De este modo, sobre un tono en concreto se constituyen como identidades musicales 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 psico-acústico, sensación de lo mismo y por ello, desde  $M_3$ , un tono correspondiente a su octava posee el mismo nombre. Estas escalas pueden presentar fisonomías distintas de suerte que se han clasificado históricamente en distintos modos.

Los conceptos técnicos circunscritos a las escalas, los tonos, los intervalos, los modos, los acordes, etc., responden a la idea de *identidad picnológica*, expuesta por Bueno en sus escritos nucleares de la década de los cincuenta y desarrollada en la *Teoría del cierre categorial*. Esta idea define la identidad existente entre el concepto «puro» y el fenómeno estético, en este caso, de los sonidos musicales.

He construido este neologismo [*picnológico*] a partir de la forma  $\pi\chi\nu\omicron\varsigma$  = denso, grueso (ya empleada por el tecnicismo científico para designar modos de objetos materiales: Pícnico, Picnótico) y  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  para recoger el lado gnosológico del proceso en cuestión. Por lo demás, el uso de la forma  $\pi\chi\nu\omicron\varsigma$ , y otras afines en contextos psíquicos, que a alguien pudieran parecer insólitos, está autorizado por Homero. Así, un consejo  $\beta\omicron\upsilon\lambda\eta$  puede ser  $\pi\chi\nu\eta$ , “sólido, firme”. Lo mismo una  $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ , “idea, pensamiento”, puede ser  $\pi\chi\nu\eta$  “ajustada, sólida”, &c. Los  $\phi\rho\epsilon\nu\epsilon\varsigma$ , asiento de la inteligencia, son también  $\pi\chi\nu\alpha\iota$ . También Platón (República, 568a) habla de  $\pi\chi\nu\eta$   $\delta\iota\alpha\nu\omicron\iota\alpha$ , “inteligencia exacta ajustada”. Los testimonios de Homero y Platón me han sido facilitados por don Daniel Ruiz Bueno, Catedrático de Griego. (Bueno, 15 abril 1952, p. 24)

Picnológico. [...] Adjetivo que caracteriza a un tipo de identidad (identidad picnológica) y a los procesos operatorios que conducen a ella. La identidad picnológica (que es sintética) se establece entre conceptos puros en su género (es decir, purificados de los materiales a partir de los cuales, sin embargo, se han constituido) y contenidos materiales asociados a ellos (considerados como fenoménicos, intuitivos, estéticos, organolépticos, &c.) en tanto son inconstruibles o inderivables desde los conceptos puros. El concepto figurativo (fenomenológico, intuitivo) de circunferencia no es construible a partir del concepto puro de conjunto de puntos que equidistan de uno central; el concepto químico de radón no es construible en su integridad, a partir del concepto puro

«cuadro 86, cruce de la columna 0 y de la fila 6 de la tabla periódica. (Bueno, 1993, vol. 5, pp. 221-222)

Estas identidades musicales basadas en conceptos que sistemáticamente «guían» el flujo sonoro en forma de marcas, fueron creciendo en número de escalas, dando pie a una evolución conceptual de los modos eclesiásticos a los modos diatónicos.

Lo más interesante de esta reflexión es el hecho de que no existe ningún corte o ruptura entre la modalidad y la tonalidad, sino que dichas ideas son atributivas, igual que es atributiva la evolución de un individuo desde que es un embrión o feto hasta que se convierte en hombre. No obstante, a partir del error de convertir la música en totalidades distributivas (modalidad, tonalidad, atonalidad), así como de no entender las escalas, tonos y modos como correlatos de marcas operatorias, 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 straussiana y mahleriana; la etapa atonal donde derivó en una «ruptura» de las «leyes tonales»; y, por último, la etapa dodecatónica. Precisamente la tercera etapa surge 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 indefiniciones tonales 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 única tonalidad (cualidad de ser tonal), sino muchas. De este modo, cabría hablar de tonalidad en plural y no en singular tal y como Gustavo Bueno 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 (Bueno, abril 2016, p. 2) 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 *autos* que deje al músico en un plano solitario de «isla desierta» donde se busque la «inspiración creadora», sino que debe sustentarse sobre unas normas. Las normas constituidas históricamente deben proceder a partir de identidades (*ídem*, 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 haga «legible» el entretrejimiento entre los sonidos  $M_1$ , sus relaciones con nuestros sentimientos  $M_2$  y su inteligibilidad  $M_3$ .

Desde estos hechos, 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* (2003) y *El mito de la derecha* (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 isológicas comunes a través del curso histórico de la institución musical.

Ese *todo* que pretendemos establecer es la octava como sistema referencial de la música, así como las partes de las que se compone: los tonos y los semitonos a partir de ordenaciones diversas (distintas fases de marcas institucionales de la música). Ahora bien, el problema reside en que la materia tonal no se deja «atrapar» tan fácilmente por este procedimiento de holización científica exportado a campos –como es el caso de la música– donde se desbordan las génesis científicas elementales de su propia base. Realmente poco podría ofrecer en la música la obra de Gustavo Bueno si ésta se redujese a

dicha perspectiva. No obstante, en el año 2011 se publicó en *El Basilisco* un importante artículo titulado «Algunas precisiones sobre la idea de “holización”», donde Bueno distinguió la holización atómica (característica de los postulados de la izquierda política), basada en partes aisladas, y las totalizaciones anatómicas, que serán las que nos interesan en el presente trabajo debido a que, pese a tener como referencia –en el caso de la aplicación musical que estamos realizando– los tonos, semitonos y octavas, la distribución de la afinación por todas las octavas que percibimos es desigual y no igual (la coma pitagórica). El ejemplo de holización atómica en música lo obtenemos en la afinación basada en el temperamento igual del piano (tan influido neumatológicamente por la ideología igualitaria de la izquierda) que distribuye esta desigualdad (la coma pitagórica) de manera aislada sobre todas las octavas. La desigualdad musical, en cambio, es la base de su totalización más precisa, y esto, cualquier músico con experiencia lo conoce. Por poner algún ejemplo, el Do# en Re mayor tiende hacia el agudo, mientras que el Re bemol en Do *Deuterus* tiende hacia el grave.

Podríamos distinguir las metodologías de la racionalización en los dos grupos siguientes:

A. Metodologías de racionalización por clasificación (o totalización) distributiva (porfiriana). [...]

B. Metodologías de racionalizaciones por clasificaciones atributivas.

Distinguiríamos dos tipos fundamentales (y tampoco en sentido dicotómico, puesto que ambos tipos confluyen en las totalidades materiales sometidas a racionalización):

a) Racionalizaciones «anatómicas»: se trataría de particiones (o agrupaciones) de totalidades T en estratos, capas heterológicas, ensambladas en el todo, pero sin consideración directa de sus elementos aislados. La racionalización anatómica procede descomponiendo el todo en partes heterológicas (sin perjuicio de simetrías enantiomorfas entre ellas, de semejanzas o proporciones), incluso irregulares (fractales), previamente establecidas por la práctica (las «junturas naturales» por las cuales debe cortar el buen carnicero del que habla Platón), y casi siempre inspiradas en modelos isomorfos de otras especies o géneros (el caso de la Anatomía comparada, que permite a Cuvier la reconstrucción del esqueleto de un ave a partir de su omoplato). La racionalidad anatómica facilita la utilización de modelos arquitectónicos (Vesalio) o geométricos (poliedros, superficies, esferas, conos, cilindros, dobles hélices), proyectivos o topológicos (toros, bolas, discos, clanes topológicos). La reconstrucción de una totalidad a partir de fractales de Mandelbrot puede considerarse también como un método de racionalización anatómica.



b) Racionalizaciones «atómicas»; serían particiones o divisiones, seguidas de agrupamientos, del todo en partes isológicas elementales, átomos (*á-tomo* es término griego que Boecio tradujo por *in-dividuo*). En la rúbrica de las «racionalidades atómicas» incluimos a las holizaciones. (Bueno, 2011, pp. 28-29)

La “holización” es un tipo racionalización que tiene que ver con la descomposición “atómica” antes que “anatómica”, lo que no significa que constituya un tipo de racionalización más rigurosa y definitiva (la demostración que Euclides ofrece del Teorema de Pitágoras, en el Libro I de sus *Elementos* es una racionalización que comienza por una descomposición anatómica, antes que atómica: el cuadrado construido sobre la hipotenusa). (García Sierra, 2021 julio, [825], párr. 3)

Así pues, desde estas partes de tonos y semitonos, así como del todo de la octava, objetivaremos las siguientes fases históricas de las marcas de las instituciones musicales.

*1.2.4.1. Primera fase: Marcas tonales constituidas por los tetracordios griegos, eclesiásticos y sus extensiones.*

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.

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, los tonos y semitonos (partes del todo de la octava) se desplegaban operatoriamente en distintos modos y normas a partir de los tetracordos; unas normas que podrían tener su génesis en *La República* de Platón de suerte que en ésta se muestra una predilección por los modos dórico y frigio frente a los lidios o mixolidios. Ahora bien, estas preferencias, en épocas posteriores, fueron usadas como unas identidades musicales que se contraponen a otras, siendo esta perspectiva de contraposición la base de la transformación y extensión de los compuestos musicales que podemos entender como el fundamento de la modulación.

Esta extensión sólo podemos constatarla gráficamente 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 tonalidad 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 Johannes de Garlandia nos explica en su *De mensurabili música* 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 dítono (tercera mayor) y el semidítono (tercera menor); Concordancia Media, basada en el diapente (quinta justa) y el diatésaron (cuarta justa); Discordancia Perfecta, basada en la segunda menor (semitono), tritono y séptima mayor (diatono con diapente); Discordancia Media, basada en la segunda mayor y sexta menor (semitono con diapente), y Discordancia Imperfecta, basada en la sexta mayor (tono con diapente) y menor (semiditono con diapente).

Así lo recoge el doctor Rigoberto Macías Peraza en su artículo «Los conductus polifónicos del Códice de Las Huelgas: un análisis sonoro»:

En el siglo XIII la teoría musical intenta hacer una clasificación sistemática de los intervalos armónicos o sonoridades, pero no se logra establecer un criterio unificado de la consonancia. Uno de los tratados más importantes fue el *De mensurabili musica positio* de Johannes de Garlandia (Coussemaker, 1864: I, 97-117), escrito alrededor de 1250. Su principal aportación fue clasificar los intervalos sonoros en concordancias y discordancias, que a su vez se podían subdividir en perfectas, medias e imperfectas. Menciona un total de 13 intervalos divididos en seis categorías que exponemos en la Tabla 1.

Categorías	Intervalos
Concordancias perfectas	Unísono, octava (unisonus, diapasón)
Concordancias medias	Quinta, cuarta (diapente, diatessaron)
Concordancias imperfectas	Tercera mayor, tercera menor (ditonus, semiditonus)
Discordancias perfectas	Segunda menor, tritono, séptima mayor (semitonium, tritonus, ditonus cum diapente)
Discordancias medias	Segunda mayor, sexta menor (tonus, semitonium cum diapente)
Discordancias imperfectas	Sexta mayor, séptima menor (tonus cum diapente, semiditonus cum diapente)

[Figura 7. Clasificación de intervalos en concordancias y discordancias (Fuente: Marcías, 2016)]

La innovación más importante en esta clasificación fue considerar a los intervalos de tercera mayor y tercera menor como concordancias, aunque en la categoría de “imperfectas”. También es sobresaliente la ubicación de los intervalos de quinta y cuarta como concordancias medias y no como “perfectas”. [...]

El *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia (Coussemaker, 1864: I, 117-136), escrito durante la segunda mitad del siglo XIII, sigue la misma línea de clasificación de las concordancias según Garlandia, pero hace modificaciones respecto a las discordancias reduciéndolas a solo dos categorías: perfectas e imperfectas. La desaparición de las discordancias medias ocasionó que la sexta menor se colocara ahora en la categoría de las discordancias perfectas y la segunda menor en las discordancias imperfectas. Ello quiere decir que la sexta menor fue considerada con un grado mayor de disonancia y la segunda mayor pasó a ser menos disonante. (Marcías, 2016 diciembre, pp. 95-97)

Como podemos observar, las discordancias corresponden a los armónicos más lejanos:

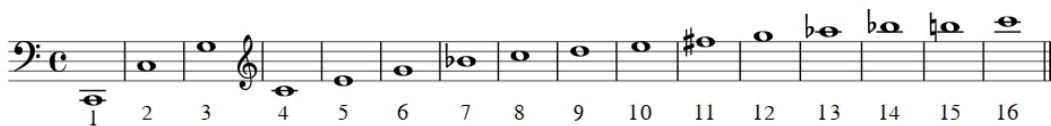


Figura 8. Serie armónica de Do (Fuente: Vicente Chuliá).

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:



**Figura 9.** Primeros siete armónicos de la serie armónica de Fa (Fuente: Vicente Chuliá).

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):



**Figura 10.** Primeros siete armónicos de la serie armónica de Sol (Fuente: Vicente Chuliá).

Con todo esto podemos afirmar lo siguiente: 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:

1. 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.<sup>19</sup>

2. 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, etc.). 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 cada vez 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 Humphrey 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 fundamentales. (Searle, 1957, p. 183)

---

<sup>19</sup> 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 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).

Interpretando la anterior cita concluimos que cuanto mayor extensión operatoria se dé respecto a la referencia de los sonidos fundamentales, 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.

*1.2.4.2. Segunda fase: marcas tonales constituidas por las escalas diatónicas y sus extensiones (enarmonías, cromatismos y modos antiguos).*

La tonalidad diatónica se constituyó a finales del siglo XVI y principios del XVII si bien en el siglo XV la polifonía italiana, española y francoflamenca 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: (1) 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,<sup>20</sup> así como en la sustitución de la subtónica por la sensible; (2) 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; (3) y la constitución del sistema temperado.

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 principio– de la propia perfección de Dios que representaba la quinta. El mito de la atonalidad vio en este principio identitario del acorde perfecto mayor (perfecto, por la quinta; mayor, por el modo), tal como dijo John Zerzan, la «expresión de la explotación», o bien como dijo Max Weber, el «ascenso del Estado» debido a que establecía la identidad de una fundamental/tónica que enfatizaba los primeros armónicos del sonido. (Bueno, jueves 12 de abril de 2007, p. 48)

---

<sup>20</sup> En cuanto a la importancia del intervalo de tercera mayor, debemos recordar las ulteriores teorías de Zarlino a este respecto: «Sobre las bases aritméticas de los pitagóricos, mediante experimentaciones acústicas e investigaciones sobre “la posición de la cuerda que da a la tercera”, la especulación de Zarlino demuestra la génesis de la concordancia perfecta de la serie de los primeros seis armónicos. Distingue así la serie acústica natural ascendente que da origen al acorde mayor, y la serie de descendente y artificial que origina el acorde menor. (*Grandes genios de la música. Diccionario Enciclopédico*, 1991, p. 1588)

En cuanto al sistema bien temperado, éste 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 Girolamo Frescobaldi sobre el 1630 o Johann 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 (entendemos a la forma y a la materia desde la perspectiva de conceptos conjugados).

No debemos continuar sin intentar diagnosticar cuál es la causa de que el mito de la tonalidad (singular y no plural) 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, en principio, lo establecemos en los siguientes componentes: la evolución y perfección de los instrumentos, así como la conformación de los distintos referenciales instrumentales (cuarteto de cuerda, orquesta sinfónica, etc.) junto con la construcción de auditorios con acústicas sofisticadas, otorgaron al arte musical una categoría propia (la polifonía clásica también puede estudiarse como categoría musical emancipada del texto debido a que éste es genérico –*Kyrie eleison*, por ejemplo–) que, al coincidir con la institucionalización de los principios de las tonalidades diatónicas, hizo adquirir a estas tonalidades una mayor importancia (vigente a día de hoy) y a la vez causó una serie de confusionismos ontológicos que generaron la idea singular de tonalidad.

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 como Franco de Colonia, Zarlino, Joseph Fux, Antonio Soler, o Giovanni Battista Martini, realizaban estudios 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. Jean-Philippe 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 suerte

que ésta constituía la «verdad» musical.<sup>21</sup> 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<sup>22</sup>). 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 cuanto a la partitura se refiere). 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 tales 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 nuevas perspectivas filosóficas que se insertaron en la propia enseñanza 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 Richard Wagner, Anton Bruckner o Gustav Mahler, entre otros (también ocurre en mucha música de los clásicos como Johann Sebastian Bach o Ludwig van Beethoven), los cuales no pueden ser clasificados por los sistemas de las tonalidades diatónicas. Desde esta premisa, consideramos infecundas (musicalmente hablando) 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 que debemos analizar estas teorías tonales organicistas desde Riemann (la idea singular de tonalidad fue iniciada tanto por este compositor como por el musicólogo François-Joseph Fétis) hasta Schenker de forma metódica para observar sus problemas objetivos que surgen al intentar constituir

---

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Remitimos a las cuatro acepciones de la idea de ciencia que explica Gustavo Bueno en la *Teoría del cierre categorial* y que nosotros hemos expuesto en el Capítulo 3 de la presente Tesis.



la esencia de la categoría musical desde un sistema analítico basado en la tonalidad diatónica.<sup>23</sup>

Las coordenadas tonales 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 (cromatofónico), 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 e Y, así como sobre la superposición de sonidos que se organizaban a partir de las morfologías del eje Y (escalas, modos y constitución de identidades). Estas 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 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.

Schenker llegó aún más lejos al establecer una «idea unitaria» (*Urlinie*) de la partitura que se debía encontrar desde una reducción acórdica (*Ursatz*) de la totalización de la estructura musical, preponderando así las coordenadas diatónicas desde una perspectiva *quasi* científica y, de algún modo, reduccionista a los componentes del eje Y.

Los problemas resultantes de este organicismo se desarrollaron en perspectivas analíticas posteriores que tildaban de «defectuosas» a morfologías musicales de autores como Bruckner o Max Reger por no adecuarse a los moldes

---

<sup>23</sup> 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 Bártok o los motetes medievales, no sirve la *Ursatz* como principio trascendental para fundamentar la coherencia unitaria de la obra». (Ríos, diciembre 1998, p. 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.

de la «perfección musical (orgánica)» que Schenker situaba en los cánones recogidos entre Bach y Beethoven. Así lo muestra el autor en su *Tratado de armonía* (1990) acerca de un análisis del Quinteto op. 64 de Max Reger:

Ningún pasaje de la obra informa sobre la tonalidad principal; con gran esfuerzo se relaciona lo que sigue con lo que antecede, y si ocasionalmente sobreviene algún nexo, 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 esto 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!». (p. 248)

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 contiene limitaciones ontológicas en tanto que la reducción a la idea de *Ursatz* no resuelve muchos problemas de análisis incluso en la propia música basada en dichas coordenadas tonales.

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.

#### *1.2.4.3 Tercera fase: marcas tonales constituidas por las escalas cromáticas en diversas ordenaciones (estromas tonales, dodecatonismos y serialismos)*

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 vinculados a la tradición (como no puede ser de otra manera), 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 Estroma (Bueno, 2014), 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, por lo que no pueden ser hipostasiados. Así pues, la distinción no será objeto-sujeto 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, etc.

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.

En cuanto al dodecatonismo y serialismo, podría afirmarse que el primer teórico 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 Josef Hauer. Todo ello varios años antes de que Schönberg expusiera su teoría dodecatónica. Así pues, Hauer preconizó y practicó en sus composiciones la regla de no repetir ninguna nota en la

serie circular, concurriendo años posteriores en una rivalidad con Schönberg sobre la primacía de esta idea. 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 *idea* de la composición musical dodecatónica no fue propiamente concebida por Schönberg. Pero fue él quien desarrolló la *técnica* específica que más o menos emplean los actuales adeptos de este método de composición. [...] Era una idea que flotaba en el ambiente. Quien esto escribe posee conocimientos de primera mano de las circunstancias que rodearon estos históricos acontecimientos musicales. No solamente mantenía en aquellos tiempos una estrecha relación personal con Schönberg, sino que también estaba relacionado con Josef Hauer, cuyas obras dio a conocer al mundo musical y cuya particular intervención en las circunstancias que acompañaron la iniciación de la música dodecatónica es bien conocida.

En innumerables discusiones con Hauer habíamos tratado de la necesidad imperiosa de situar la nueva música sobre una base cromática en la cual todas las notas desempeñaran análogas funciones y, por consiguiente, ninguna tónica, dominante o nota principal ejerciera ningún papel predominante, todo ello varios años antes de que Schönberg expusiera su teoría dodecatónica. Hauer, desde un principio preconizó y practicó en sus composiciones la regla, que tanta importancia adquirió posteriormente en la técnica dodecatónica, según la cual no debía ser repetida ninguna nota en la serie circular de doce tonos hasta la completa rotación de los mismos. Cuando al cabo de poco tiempo Schönberg y Hauer lanzaron sus manifiestos acerca del estilo dodecatónico, se produjo una cierta rivalidad y ruptura entre los dos grupos de adeptos sobre la primacía de la idea. (Reti, 1965, pp. 73-74)

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. Así pues, 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.

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), etc. Existen muchas intersecciones entre las series y ciertos procedimientos de tonalidades diatónicas, tetracórdicas (con sus modos antiguos) así como escalas pentatónicas, hindúes, orientales... que pueden servir de objeto de dialéctica musical y podrían incluso derivar en futuras nuevas generaciones de marcas tonales.

### **1.2.5 La hipóstasis de las marcas respecto al flujo musical como pérdida de la unidad de la esencia**

Es importante la distinción que Gustavo Bueno realiza de lo que hemos denominado *flujo musical* —es decir, la totalización joreomática de los compuestos artísticos de la música— respecto las *marcas tonales*; un flujo que se presenta isomórficamente con la subjetividad  $M_2$ . Dicho de otro modo: las líneas abstractas de los componentes segundogenéricos quedan reflejadas en los tejidos sonoros, produciéndose, así, una vinculación muy profunda entre estos tejidos y la vida emocional del hombre.

La música es como tal un “molde” de la misma configuración de la subjetividad en tanto es un flujo con marcas que se reproducen y pueden ser identificadas. Y lo que se contiene en este flujo sonoro pueden ser, al mismo tiempo, estructuras muy diversas, isomorfas al propio proceso de la subjetividad: subir y bajar, lento o rápido, multiplicidades concertadas según dibujos y tejidos que se forman en el tiempo, “representación”, por tanto, de las mismas líneas abstractas según las cuales se desarrolla la misma subjetividad (pero en tanto que “reflejada” en aquellos tejidos sonoros) [...] Acaso la sabiduría del músico sea afín a la sabiduría (filosófica) de Heráclito, la realización sonora, existencial, de un curso enteramente fluyente pero tal que en su flujo “permanecen las medidas”, frente a la “revelación” de la estatutaria, más afín a la inmovilidad. (Bueno, 1988, pp. 109-110)

Si el flujo tiene que ver con el tiempo, con  $M_2$  y con la acústica como elemento generador de forma en sentido actualista, las marcas y sus medidas tienen que ver con instituciones, en cuanto a cauces generadores de la racionalidad del propio hacer musical. Las marcas tonales de la música son puntos de referencia, sin los cuales sería imposible encauzar su poética. Estas marcas se actualizan por medio de ceremonias y a través de instituciones.

En cualquier caso, la definición (morfológica) del hombre como «animal ceremonioso» podría considerarse como una definición más precisa que la definición tradicional (lisológica) de Aristóteles del hombre como «animal racional»; uno de los cauces por los cuales se llevaría a efecto la racionalidad humana, sería el cauce de las ceremonias. (Bueno, julio-diciembre 2005, p. 7)

Estas ceremonias que sustentan los sonidos joreomáticamente deben basarse en marcas institucionales; en la repetición de marcas y técnicas tonales.

Una institución puede ser definida en una primera definición nuclear e incompleta como un modelo artificioso repetible en el seno de materiales que, sin perjuicio de estar sometidos a sus propias leyes (es decir, sin necesidad de ser considerados amorfos) sean también propios del espacio antropológico. (p. 11)

Las marcas (repetibles en diversas morfologías) y el flujo (la irrepitibilidad basada en la transformación constante) son conjugados en el propio curso musical donde se desarrolla su núcleo. La rotura de dicho núcleo y, por lo tanto, lo que podríamos considerar como morfologías sonoras que no responderían al estatuto de «música», residiría en la hipóstasis de las marcas respecto al flujo y en su estatificación estética (lo que acerca la música a las estatuas escultóricas); es decir, donde las líneas abstractas, según las cuales se desarrolla la misma subjetividad en el tiempo, no provienen de una raíz poética de tejidos generados desde el cauce de las marcas sino que las propias marcas sustituyen al tejido, siendo la reproducción mecánica de éstas la propia esencia del sustrato sonoro.

Dicho de otro modo: la hipóstasis de las marcas respecto al flujo produciría la degeneración de la simultaneidad interna y directa de las capas del cuerpo musical que hacen desarrollar su núcleo: el hombre; el instrumento que vibra por la acción directa sobre el material activado por pellizco, frotación, golpe o soplo de aire; la acústica donde vibra dicho cuerpo, formándose subdivisiones sonoras de dicha vibración; y los puntos fijos y suspensiones sonoras que sirven de base, cauce y género generador donde desplegar el fluir sonoro.

Estas degeneraciones rompen los engarces temporales entre alturas (eje Y), metros (eje X) y cromatofonismos (eje Z) que sólo se armonizan (de ahí la idea más potente de la acepción de armonía y ritmo musical) a través de la coexistencia entre la producción en acto del sonido acústico y sus despliegues (como si de un eterno ison bizantino se tratase) en múltiples tejidos sonoros percibidos en el mismo contexto acústico en el que se producen y pueden ser identificados desde unos centros que son isomorfos a nuestra propia unicidad vital, así como a nuestras inconmensurabilidades sentimentales.

Los centros que históricamente se han denominado «centros tonales» deben ser tratados desde una perspectiva ontológica, ya que, de lo contrario, su reducción a ámbitos históricos no nos permitiría dilucidar la esencia de lo

tonal que, en el caso que nos atañe, desborda la propia perspectiva diatónica a la que suele ser reducida.

Al igual que el núcleo del sonido musical institucionalizado se encuentra en el volumen sonoro tridimensional, el núcleo del acto musical, tal y como explica Wilhelm Furtwängler, se encuentra en tres dimensiones organizadas por las cadencias tonales entendidas en sentido amplio, a saber: la bidimensionalidad del ritmo que establece oposiciones de unos sonidos (identidades) sobre otros (contraposición) y una tercera dimensión basada en una unidad global que abarca (complexiona) todos los elementos y componentes sonoros.

La música se hace realidad en la dimensión del tiempo. La cadencia tonal da la posibilidad a la progresión musical de un tono a otro (bidimensional) de estar subordinada a una unidad global y superior y así adquirir una tercera dimensión que antes no conocía. No es desacertado establecer una comparación, como hizo Spengler, entre tonalidad en este sentido y el descubrimiento de la perspectiva. Su posición respecto a la dimensión de tiempo (en la que la música se hace realidad) es la misma que la tercera dimensión, la profundidad, con respecto a las artes plásticas. Ambas, tonalidad y perspectiva, deben su descubrimiento al mismo sentimiento de la vida, aunque la música no se desarrolló plenamente hasta una fecha más tardía. (Furtwängler, 2011, p. 95)

El gran músico y director de orquesta alemán, al aseverar que la evolución de esta perspectiva se desarrolló en una fecha más tardía, coincidente con la constitución de la denominada «gran música alemana», aunque basándose en un fulcro agudo de verdad, precisa de especificar algunas cuestiones que creemos oportunas desarrollar en la presente investigación.

La idea de centro tonal no surge de la nada, sino que tiene unos orígenes muy precisos que ya podemos observar en el tratado *Sobre la música* de Aristides Quintiliano (1996), donde explica la idea de *petteía* (repetición) como un juego de fichas de tipo estratégico que consistía en bloquear el avance del contrario (cf. Platón *Rep.* 333b, 487c).

En la composición del *mélos*, la *petteía* es la tercera manera posible de organizar una secuencia melódica y es definida por Cleónides como la repetición de un sonido (*Introd. Arm.* 207); de ahí nuestra traducción por «repetición». La *petteía* es la más importante de las tres, ya que la repetición de un determinado sonido va a marcar la escala concreta en la que se está componiendo el *mélos*: la reiterada aparición de un sonido le proporciona una mayor importancia en la jerarquía melódica; por eso ella señala qué sonido es estructural y cuál es ornamental. [...] Todo ello hacía que la *petteía* fuera la que en realidad establecía el *éthos* de la composición. (Quintiliano, 1996, p. 79)

Este sonido estructural comentado en la anterior cita también podemos observarlo en el ison bizantino que, junto con la saltérica, van estableciendo tres dimensiones: las identidades melismáticas del modo establecido; las contraposiciones (disonancias y «choques» armónicos verdaderamente admirables); y el ison, que mantiene la unidad del entramado expansivo de los sonidos. Así pues, podría decirse que la música alemana a la que se refiere Furtwängler (y anteriormente la española, italiana y francesa) toma de la tradición Furtwängler/cristiano-romana estas tres dimensiones del núcleo del acto musical.

La tercera dimensión del acto musical (el centro tonal que unifica los elementos y componentes sonoros) es la condición sine qua non por la que podemos totalizar joreomáticamente (y, por lo tanto, sustantivar) un conjunto fenoménico de sonidos, llevándonos este asunto al estudio de lo que Edmund Husserl denomina, siguiendo la doctrina de Franz Brentano, la «captación de objetos temporales como captación momentánea y como acto duradero». En esta doctrina se analizan los entes temporales (componentes segundogenéricos) a partir de los cuales se pueden totalizar miembros (melos) que no están presentes en el ahora a través de acontecimientos psíquicos que relacionan y unifican las partes.

Una sucesión discreta de miembros, por ejemplo, puede articularse unitariamente, sin perjuicio de la no simultaneidad de los miembros, por medio de un vínculo de conciencia, por medio de un acto unitario de aprehensión. Que múltiples sonidos en sucesión den lugar a una melodía sólo es posible gracias a que la sucesión de acontecimientos psíquicos se unifica «sin más» en una formación conjunta. En la conciencia ellos discurren uno tras otro, pero caen dentro de uno y el mismo acto conjunto. No es, por tanto, que nosotros tengamos los sonidos a la vez, ni que oigamos la melodía debido a la circunstancia de que con el último sonido sigan durando los anteriores, sino que los sonidos forman una unidad sucesiva con un resultado común, la forma de aprehensión, la cual, naturalmente, no se completa hasta el último sonido. (Husserl, 2002, p. 44)

Ahora bien, Husserl llega aún más lejos en dichos análisis con el desarrollo de las ideas de «punto-fuente», «modificación retencional» e «impresión originaria» (ideas que se coordinan y enlazan con los axiomas noetológicos de propuesta, contraposición y resolución), manejando magistralmente, a nuestro juicio, lo que desde el Materialismo Filosófico se explica desde las tradicionales ideas de *anámnesis-prólepsis*, es decir, las ideas del saber como recordar y la extensión temporal de la expectativa que adelanta la mirada.

Por *objetos temporales en sentido especial* entendemos objetos que no solamente son unidades en el tiempo, sino que también contienen en sí la extensión del tiempo [...] Objeto temporal es la nota que dura como tal. Lo mismo vale



de una melodía, de cualquier cambio, pero también de toda persistencia en el tiempo considerada como tal. Tomemos el ejemplo de una melodía o de un fragmento unitario de una melodía. De primeras la cosa parece muy sencilla: oímos la melodía, es decir, la percibimos, pues el oír es sin duda un percibir. Pero suena el primer sonido, luego viene el segundo, después el tercero y así sucesivamente. ¿No debemos decir que cuando suena el segundo sonido, lo oigo a él, pero ya no oigo el primero, y así sucesivamente? Así, pues, yo no oigo en verdad la melodía, sino sólo el único sonido presente. Que el fragmento ya transcurrido de la melodía sea objetivo para mí se lo debo al recuerdo –tal está uno tentado de decir–; y que al advenir el sonido actual, yo no dé por supuesto un *esto es todo*, se lo debo a la expectativa que adelanta la mirada. [...]

El «punto-fuente» que inaugura el «producirse» del objeto que dura es una impresión originaria. Esta conciencia está en constante mudanza: el sonido-ahora dado en persona muda continuamente a algo que ha sido [...] un sonido-ahora siempre nuevo releva continuamente al que ha pasado a la modificación. [...] Mientras la retención misma es actual (aunque no es sonido actual), ella es retención del sonido que ha sido. Un rayo de mención intencional puede dirigirse al ahora: a la retención; mas puede dirigirse también a lo que es consciente en la retención: al sonido pasado. Cada ahora actual de la conciencia sufre, empero, la ley de la modificación. Muda en retención de retención, y ello de manera incesante. [...] Avanzando a lo largo del río o conjuntamente con él, tenemos una serie continua de retenciones que lo son del punto inicial. Pero además cada punto previo de esta serie en calidad de ahora, se escorza *a su vez de nuevo* en el sentido de la retención. A cada una de estas retenciones se adhiere, pues, una continuidad de modificaciones retencionales, y esta misma continuidad es, de nuevo, un punto de actualidad que se escorza retencionalmente. Lo cual no aboca a ningún regreso infinito, ya que cada retención es en sí misma modificación continuada que, por así decir, lleva consigo el legado del pasado en forma de una serie de escorzos. (pp. 45, 46, 51 y 52)

### 1.3. LA FÓRMULA $M_I \subset E \subset M$ APLICADA A LA MÚSICA

#### 1.3.1. Cuestiones ontológicas preambulares

En la *La metafísica presocrática* (1974) y posteriormente también en *El Ego trascendental* (2016a), Gustavo Bueno, desde las ideas de su sistema filosófico ( $M_i$ ,  $M_1$ ,  $M_2$ ,  $M_3$ ,  $E$  y  $M$ ), establece coordinaciones entre dichas ideas y las ideas de los diversos sistemas filosóficos importantes de la historia de la filosofía. Estas coordinaciones se van conformando a partir de tres ordenaciones de estas ideas que corresponden a las tres grandes épocas,

a saber, la filosofía clásica, la filosofía medieval y la filosofía moderna (Bueno, 1974, p. 29).

Filosofía clásica:  $E \subset M_i \subset M$

Filosofía medieval:  $M_i \subset M \subset E$

Filosofía moderna:  $M_i \subset E \subset M$

El estudio de estas ordenaciones se desarrolla desde dos perspectivas: el *ordo essendi* y el *ordo cognoscendi*, obteniendo, en el entrecruzamiento de ambas, una teoría de la historia de la filosofía a partir de la cual se pueden reconstruir los sistemas filosóficos anteriores al Materialismo Filosófico.

La clasificación del *ordo essendi* que hace referencia a la historia, serían los «sistemas de producción» empleados por la terminología marxista, a saber, el esclavismo, el feudalismo y el capitalismo. Ahora bien, sin reducirse a esto, ya que el *ordo essendi* debe estar combinado con el *ordo cognoscendi* que son las conexiones entre las ideas filosóficas que se desarrollan unas veces en un orden vectorial progresivo, y otras veces en un orden vectorial regresivo (Tabla 1).

En la fórmula  $E \subset M_i \subset M$  en *regressus* obtenemos la filosofía presocrática, donde la Naturaleza (la *physis*) lo envuelve todo en un orden total. Frente a las diversas especies de esta fórmula, obtenemos la filosofía clásica en su primer analogado que encuentra su representación en la filosofía de Platón, respondiendo a la fórmula  $E \subset M_i \subset M$  en *progressus*. Esta filosofía parte de un demiurgo de las ideas según las normas de la geometría, aritmética, astronomía, música y dialéctica, mientras que en otros analogados se encuentra la filosofía de Aristóteles o la de los estoicos.

ORDO COGNOSCENDI ORDO ESSENDI	←	→
I	METAFÍSICA PRESOCRÁTICA ← $(E \subset M_i \subset M)$	FILOSOFÍA CLÁSICA → $(E \subset M_i \subset M)$
II	TEOLOGÍA ESCOLÁSTICA ← $(M_i \subset M \subset E)$	FILOSOFÍA ESCOLÁSTICA → $(M_i \subset M \subset E)$
III	FILOSOFÍA IDEALISTA ← $(M_i \subset E \subset M)$	FILOSOFÍA MATERIALISTA → $(M_i \subset E \subset M)$

**Tabla 1.** Teoría de los seis sistemas genéricos (Fuente: Bueno, 1974, p. 35).

La siguiente fórmula se obtiene con la caída del Imperio Romano una vez este se disemina en diversos reinos. La filosofía de esta fórmula parte de la teología, donde se da una transformación importante en lo que respecta al Ego trascendental (en la figura de Dios o de Jesucristo), tal y como hemos explicado en el anterior punto. Esta fórmula se representa con  $M_i \subset M \subset E$  en *regressus*. Ahora bien, en *progressus* constituye una ordenación que alude principalmente a la filosofía de Santo Tomás de Aquino y a la escolástica medieval la cual conforma en su constitución una vuelta del revés de vital importancia en tanto que tiene algo en común con el Materialismo Filosófico, a saber, partir en las inclusiones de la idea de  $M_i$  (*sensu constat*).

En cuanto a la edad moderna, tendríamos la fórmula en *regressus*  $M_i \subset E \subset M$  que representa al idealismo (partir de  $M$ , coordinada en la filosofía de Kant con el noúmeno, para llegar al mundo) en sus diversas especies explicadas por Gustavo Bueno en los libros citados. En cambio, en *progressus* se encuentra lo que nos atañe en este trabajo (la fórmula que representa al Materialismo Filosófico) de suerte que a partir de esta fórmula se podrían

establecer correspondencias con el propio desarrollo de los campos técnicos y científicos de la música en su perspectiva filosófica.

Esta correspondencia ha sido ensayada por el filósofo y discípulo predilecto de Gustavo Bueno, Tomás García López (29 septiembre 2019), en la lección 4a del *Curso de Filosofía de la Música* que impartió en la Facultad de Filosofía de León (Guanajuato, México), donde estableció funciones de relación entre  $M_i \subset E$  con el estudio del músico (en este caso se refería al director de orquesta), tomando a  $M_i$  como al conjunto no ordenado de los tres géneros de materialidades musicales ( $M_i = M_1, M_2, M_3$ ) y a  $E$  como a las relaciones atributivas de operaciones de los múltiples músicos de la Historia que habitan en el sujeto musical y que llega en la propia representación artística a los propios límites incomensurables correspondientes a la *materia ontológico-general* (M).

### **1.3.2. Correspondencias de $M_i \subset E$ con materialidades musicales $\subset$ sujetos musicales**

Nuestro propósito en el presente punto es desarrollar estas correspondencias realizadas por el profesor García, realizando, además, coordinaciones con el tratado de Boecio *Sobre el Fundamento de la Música* (2009) que recoge la profundidad y pluralismo de la idea de Música de la tradición greco-romana (Platón, Aristóteles, Aristóxeno, Boecio, San Agustín, San Isidoro de Sevilla, Casiodoro... hasta Zarlino o Athanasius Kircher). Comenzaremos con la primera correspondencia:  $M_i$ , en sus tres géneros de materialidad, se corresponde en el campo musical con un pluralismo de estromas que en  $M_1$  obtendría abundantes cuerpos que al entrar en vibración llegarían a la recepción (acústicamente, de 16 a 20.000 vibraciones por segundo o Hz y musicalmente, de 32 hasta quizá 8.000 Hz). Sobre este espacio acústico, a través de la historia, se han construido múltiples cuerpos que se activan (o entran en vibración) de distintas maneras: por percusión, pellizco, frotamiento o soplo de aire, y que han sido moldeados sobre cajas de resonancia de diversos tamaños y formas. Aquí podemos encontrar esta riqueza de instrumentos que por medio de múltiples vibraciones se corresponden con el primer género musical al que Boecio denominaba «música instrumental»:

Ésta [la música instrumental] en realidad, es suministrada por la tensión, como ocurre en los nervios [instrumentos de cuerda], o por el soplo, como en las tibias [instrumentos de viento] o en los (instrumentos) que se mueven por agua o por algún tipo de percusión, como en éstos que, a especie de cuencos de

bronce, se golpean; y a partir de ahí se consiguen sonidos diferentes. (Boecio, 2009, p. 83)

Estos cuerpos, en el caso del monocordio (instrumento pitagórico por antonomasia), servían para estudiar las proporciones aritméticas que iban dándose en la subdivisión de esta cuerda y de la que resultaban los intervalos musicales, siendo las proporciones 1:2 y 2:3 (intervalos de octava y quinta justa) las que establecían (y establecen) el sistema referencial de los movimientos musicales (la octava por la simetría de la cuerda en porción de mitad, y la quinta justa como intervalo más estable en la serie de armónicos naturales).

El primer armónico superior: la octava. Uds., saben, cuando una cuerda se divide por la mitad se divide inicialmente en dos “partes”: aparece la octava; se divide en tres: aparece la quinta; se divide en cuatro, en cinco, en diez, en cien, hasta que finalmente alcanza, para la [percepción] humana, la posición de reposo, de la que había sido «arrancada». [...] La octava es algo nuevo, cuando se alcanza de forma melódica [pero] su función [armónica] es lo mismo. Totalmente nuevo e inconfundiblemente diferente es el segundo armónico superior, cuando el largo se divide en tres, eso es, la quinta. Ella es, en sí, el futuro real del tono fundamental. [...] En su relación con el sonido principal y los demás epifenómenos es predominante, y hereda con ello del tono original todos los rasgos predominantes [...] Se caracteriza por la relación pitagórica 2:3 (en el triángulo equilátero [...] la quinta aquí es un tercio y esto sería 2:3 [...] representando la menor y mayor oposición de los primeros números primos. Está en posición de ángulo recto frente a la función principal, siendo así el intervalo sonoro más estable. (Celibidache, 2001, p. 21)

### **1.3.3. Correspondencias del Ego trascendental con el Ego musical**

La segunda correspondencia tendría lugar entre el Ego trascendental y el músico en tanto y cuanto éste converge en el punto de las relaciones atributivas de operaciones múltiples de los sujetos *in media res* cuya génesis se encuentra en el segundo género de materialidad, el cual mantiene bajo su severo control a los contenidos terciogénéricos.

Cuando consideramos los tres géneros desde la perspectiva de los sujetos operatorios (que convergen en un punto E, que no es trascendental en virtud de ciertas funciones *a priori* de su entendimiento, sino en virtud del propio ejercicio, *in medias res*, de los sujetos operatorios) los contenidos terciogénéricos tenderán a ser puestos bajo el severo control de M<sub>2</sub>, por cuanto éste aparece en su génesis. (García Sierra, 2000, p. 112)

En esta cita hallamos la base para realizar la coordinación entre el músico como Ego trascendental y la música humana de Boecio; una coordinación que a cierta escala –la del *mundus adpsectabilis*– quedaría vinculada a  $M_2$ , pero que a escala morfológica de las tres ideas cardinales del Materialismo Filosófico se coordinaría con el propio Ego trascendental, ya que la génesis de los sujetos operatorios sería  $M_2$  en tanto que mantiene bajo su severo control los contenidos terciogenéricos. Es decir, que los conceptos de las disciplinas musicales y las ideas internas de la música ( $M_3$ ) quedan controladas por el músico en sus operaciones ( $M_2$ ); unas operaciones donde inhabitan las obras históricas de sus predecesores que guiarán, equilibrando en una unicidad, las correlaciones de los componentes  $M_1$  (las vibraciones de la materia corpórea) y  $M_2$  (las sensaciones propioceptivas y teleceptivas).

A este respecto, debemos replantear la idea de sentimiento a partir de las coordenadas en las que nos estamos moviendo, a saber; en primer lugar, defenderemos la idea de sentimiento tal y como se ha utilizado históricamente en el idioma español («he sentido la puerta») frente a la idea de sentimiento proveniente de la filosofía de Tetens en cuanto al «encuentro del sujeto consigo mismo» que, asimismo, abandera tanto a la filosofía de Kant como a la idea de sentimiento musical que condujo la ontología de este arte en el Romanticismo –principalmente– alemán.

En la sumaria clasificación psicológica de las «facultades» que había cristalizado en la obra de Juan Nicolás Tetens (*Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, de 1776-77), que añadió, con espíritu sistemático, a las dos facultades tradicionales aún reconocidas por Leibniz –la *vis cognoscitiva* y la *vis appetitiva*– una «facultad de sentir» (la facultad de los «sentimientos»), fundará Kant su proyecto sistemático de las tres *Críticas*, como puede verse en la Tabla de las Facultades mayores del Alma que figura en la *Introducción* de la *Crítica de la Razón Práctica*: la célebre carta a Reinhold dio noticia de esta nueva orientación de Kant.

Lo importante es tener presente que esta clasificación psicológica está fundada en la oposición sujeto/objeto. Y que ella tiene ya, desde la tradición escolástica, una inspiración sistemática, no empírica, que Tetens completó. Un sistema que podría razonarse de este modo (supuesta la distinción entre sujeto corpóreo y su mundo entorno):

(1) Facultades a través de las cuales los objetos del mundo son recibidos o se hacen presentes en el sujeto. Son las facultades receptoras, «especulativas» (de espejo) de la *vis cognoscitiva*, sensible o intelectual. «Llamaremos sensibilidad –dice Kant– a la receptividad de nuestro espíritu para recibir representaciones en cuanto éste es afectado de alguna manera» (Introducción a la *Lógica trascendental*, 1).

(2) Facultades a través de las cuales los sujetos entran en el terreno de las cosas o se hacen presentes, con su espontaneidad, en los objetos: son las facultades de la *vis appetitiva* (tanto los apetitos sensibles como la voluntad); pero también, ambiguamente, entra aquí el entendimiento. Advertamos que el entendimiento (*Verstand*) es definido (loc. cit.) como entendimiento práctico: entendimiento es la facultad de producir nosotros mismos representaciones (la espontaneidad del conocimiento). Añade Kant: la intuición no puede nunca ser más que sensible, de suerte que encierre «sólo el modo como somos afectados por los objetos» (por ejemplo las cualidades secundarias: colores, olores, sonidos, sabores). En cambio es el entendimiento la facultad de pensar el objeto de la intuición sensible.

(3) Tetens añadió una facultad a través de la cual los sujetos se *hacían presentes a sí mismos*, a través de los sentimientos. Aunque con una acepción nueva del término, cuya extensión se constituirá arrancando parte a las antiguas facultades cognoscitivas y parte a las facultades apetitivas. En la tradición escolástica, los sentimientos se adscribían o bien a las facultades sensibles cognoscitivas –todavía hoy se dice, en español: «he sentido abrirse la puerta», una expresión en la que «sentir» dice ante todo relación a objetos exteriores– o bien ante facultades apetitivas –los sentimientos eran conceptuados como pasiones, o emociones: amor, odio, tristeza–. (Bueno, 2004, p. 13)

Por nuestra parte, mantendremos la postura de que siempre es posible encontrar un fulcro de verdad en casi todas las vertientes filosóficas y, en este sentido, la «vuelta del revés» de la idea de sentimiento musical que pretendemos realizar desde esta perspectiva de totalización de E como el músico en el que habitan coordenadas que están bajo el severo control de su  $M_2$ , encuentra su núcleo en la «La genealogía de los sentimientos» de Gustavo Bueno donde el propio filósofo expone la idea de «resonancia sentimental».

El **sentimiento** dado en la música, en cuanto tal será a lo sumo una “resonancia” de la misma subjetividad [...] el juicio estético que podamos formar con una obra musical, sería una **acción**. Y el **sentimiento**, o la “resonancia sentimental”, será completamente diferente en cada caso. (Bueno, 1988, pp. 109-110)

#### **1.3.4. La idea de *melos* reinterpretada como conjunto unión de los tres géneros de materialidades musicales**

Al igual que el cuerpo instrumental ( $M_1$ ) vibra y suena, la vibración de  $M_2$  de igual modo también «resuena»; por decirlo de otra manera: para que algo vibre, debe primero estar ese algo ahí antes de ser activado. El ente que está

en esta resonancia es el segundo género de materialidad, y aquí yace el fundamento de nuestra coordinación con la idea de música humana de Boecio.

La reinterpretación que de la idea de conciencia realiza Gustavo Bueno en las *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión* (1989, pp. 391-394) también es nuestro fundamento a la hora de entender que las diferencias entre las sensaciones de cualquier animal respecto a las sensaciones de ese animal llamado «hombre», precisamente estriban en que en el hombre esas sensaciones no són un vacío (tampoco lo son en los animales, ya que se mueven por instintos de supervivencia y por operaciones, aunque no por contenidos M<sub>3</sub>), sino que en ellas habitan los conceptos o ideas que más que dirigirle dan un sentido a esas sensaciones, siendo éstas las que devienen y transcurren en perspectivas operatorias y por lo tanto «controlan severamente» dichos conceptos e ideas. Esto quiere decir que conceptos simples como: hambre, sed, dolor, sueño, o cansancio pasarían a ideas complejas como: añoranza, esperanza, tristeza, o pasión. Estas asociaciones existen como algo esencial para el campo de la música, por ejemplo, la tragedia se relaciona con la tristeza, los himnos con la esperanza, las danzas con la alegría, los réquiem con la añoranza, tristeza y esperanza... y así se encontrarían múltiples y eternas combinaciones.<sup>24</sup>

Las melodías que hacen referencia a cada una de estas resonancias sentimentales en sí no forman la propia idea de música si no están mezcladas y equilibradas en la propia idea de *melos* perfecto que expone Arístides Quintiliano en su *Sobre la música* (1996, pp. 70, 80 y 81):

También el divino Platón menciona en *La República* cuando dice que la armonía mixolidia y la lidia intensa son apropiadas para las lamentaciones, mientras que la jonia y la lidia son adecuadas para los banquetes y excesivamente relajadas, tras lo cual continúa diciendo «Me temo que te han quedado la dórica y la frigia». Presentaban sus armonías de este modo, armonizando a los *éthē* propuestos las cualidades de los sonidos. [...] Los estilos [trópoi] de la composición melódica son genéricamente tres: ditirámico [Dionisios, el dios de los placeres sensuales], nómico [lo sagrado, lo divino y lo sapiencial], y trágico [dolor y sufrimiento] [...] pero en cuanto a la especie se encuentran más estilos, a los que es posible clasificar por su

---

<sup>24</sup> Esta perspectiva que exponemos puede considerarse una vuelta del revés del tratado *Las Pasiones del alma* de Descartes (1649) en tanto que mientras la explicación que ofrece el filósofo se desarrolla desde un prisma mecanicista, nosotros partimos de operaciones en las cuales los componentes terciogénicos son esenciales. Además, consideramos que en estas ideas tiene lugar el principio de la *symploké* entre los tres géneros de materialidad, así como entre los estromas que conforman cada uno de estos.



semejanza con los genéricos: unos se llaman eróticos, de los cuales los nupciales son un caso particular; otros cómicos; otros encomiásticos. Se llaman estilos [trópoi] porque en cierto modo muestran, a la vez que su *mélōs*, el *ethos* [...] Las composiciones melódicas difieren entre sí por el género como la enarmónica, cromática y diatónica; por el sistema, como la propia de región primera, la de la región media y la de la última; por el tono como el dórico, como el frigio; por el estilo nómico, ditirámico; y por el *ethos*, tal como llaman sistáltica a aquella composición mediante la cual provocamos pasiones de tipo aflictivo, diastáltica a la que utilizamos para exaltar el ánimo, e intermedia a aquella mediante la cual conducimos el alma a la tranquilidad. Estos eran llamados *éthē*, ya que mediante ellos se observaban y se corregían primero los estados del alma [M<sub>2</sub>]. Pero no se hacía sólo con ellos, pues si bien estos cooperan como partes en la terapia de las pasiones, era el *mélōs perfecto* el que llevaba a cabo la educación completa. En efecto, tal como en los fármacos medicinales una materia cualquiera aislada no tiene capacidad natural de curar las afecciones del cuerpo, mientras que lo que está compuesto por la mezcla de más logra un beneficio completo, así también aquí la melodía hace poco para la corrección, pero el conjunto formado por la combinación de todas las partes es del todo suficiente. [Énfasis agregado]

Asimismo, Boecio al hablar de la música humana –que estamos coordinando con M<sub>2</sub> y con el Ego trascendental–, también se refiere a la unión, la mezcla y el ensamblaje que nosotros reinterpretemos como el conjunto unión de los tres géneros de materialidad operados desde la perspectiva M<sub>2</sub>.

La música humana, por su parte, cualquiera que desciende dentro de sí mismo, la entiende. ¿Qué es, en efecto, lo que es capaz de mezclarse al cuerpo aquella vivacidad incorpórea de la razón, si no una especie de ensamblaje y, por así decirlo, atemperamiento de voces graves y leves que consigue una única consonancia? ¿Qué otra cosa hay capaz de conjuntar entre ellas las partes de la propia alma [M<sub>2</sub>]? (Boecio, 2009, p. 82)

Si se observa minuciosamente las dos citas anteriores, se puede entender que la música humana es aquella que unifica y equilibra los diversos, discontinuos y plurales «sentimientos» que al quedar sometidos al *melos perfecto* conforma una unicidad que vincula la propia unicidad de los conglomerados de armónicos con la del sujeto que los percibe. Ahora bien, este sujeto forma parte de un entramado complejísimo que lo constituye y conforma, el Ego trascendental, es decir, las coordenadas que permiten la «terapia» a la que se refiere Arístides; una terapia que no viene de perspectivas poéticas (las melodías y la *melopeia*), sino de los propios conceptos e ideas M<sub>3</sub> dominados por M<sub>2</sub> y que permiten el fenómeno estético y unitario de la obra musical en ese equilibrio de resonancias sentimentales.

Esta unicidad o conjunto unión entre el cuerpo, el sonido y las ideas es el *melos* perfecto, que tiene al hombre (el Ego trascendental) como unidad de medida de todas las cosas (tal y como afirma Platón en el *Protágoras*, y que Bueno trata cuando explica la estructura antrópica de  $M_1$  –Bueno, 2016a, p. 296–), y, por tanto, está asociado a la voz humana pero en cuanto a su unión con el gesto, así como a unas correlaciones que vienen de  $M_3$  donde se halla la propia idea de *melos* que redefiniremos (nos ocuparemos de ello específicamente en el Capítulo 2 de la Tesis) como la parte que suena (miembro) y que une lo que ha sonado con lo que está por sonar (*melos* = miembro, raíz indoeuropea *mel-* = unir).

El *melos* perfecto unifica, articula vectorialmente y equilibra (sentido positivo y negativo de las articulaciones vectoriales) la relación entre la memoria (*anamnesis*), el cuerpo y el movimiento (armonía, ritmo y dicción –*prolepsis*–). Ahora bien, aunque el *melos* «inhabita» en el individuo no es por ello un objeto determinado que se refleja en el sujeto o se proyecta en el objeto sonoro, sino que pertenece a un pensamiento que avanza operatoriamente, que es confrontado a otros pensamientos en avance y que está de vuelta sobre pensamientos en avance anteriores, lo cual supera esta perspectiva epistemológica sujeto-objeto que sólo aparece como una oposición pragmática resultante, *in media res*, de suerte que está envuelta de estas coordenadas de pensamientos que son los que conforman el propio sujeto y que tienen que ver con operaciones concretas.

El dualismo epistemológico S/O, si se despliega como una conjugación de términos, nos remitirá a situaciones tales como las representadas en las fórmulas: (S1/O1/S1), (O1/S1/O1), (S1/O1/S2/O2/O3/S1)... [...] El Materialismo Filosófico sólo ve posible (a través de la doctrina del hiperrealismo), como tercera vía, la del regreso «más acá de las metáforas», por tanto del dualismo sujeto/objeto apotético. No se trata de explicar los objetos apotéticos como objetos que dan lugar al conocimiento y, con él, al sujeto. No cabe partir de esta relación a distancia, porque no hay acción a distancia. El materialismo parte de la continuidad. Lo que ha de explicar es la distancia apotética, no la distancia física o geométrica. Se parte de la continuidad espacio temporal «compacta», causal, de sujetos y de objetos, de la interacción entre sus partes, según líneas múltiples y «no todas ligadas con todas». A partir de esta continuidad heterogénea (ver TCC, tomo 3, pág. 103-ss.; ver también en *Televisión: Apariencia y Verdad*, concepto de «apariencia de ausencia», pág. 33), la formación del objeto apotético no tendría ya por qué concebirse dentro de la disyuntiva: proceso de proyección / proceso de reflejo, sino como un proceso de selección o de abstracción, logrado mediante una suerte de «perforación» de las «galerías» que unen las reacciones del sistema nervioso del sujeto corpóreo con los *estímulos distales* (pero todavía no apotéticos) y

que hacen «transparente» a todos los cuerpos físicos interpuestos (de aquí la importancia de la física de la televisión para el análisis del hiperrealismo). De este modo, el mundo de los fenómenos no es un mundo proyectado en la pantalla apotética por el sujeto, ni es un mundo apotético reflejado en el sujeto. Es más bien algo similar al muro o telón al que llega el animal que ha perforado cada galería que practica su ojo, como continuación de su tacto.

*Según esto, el conocimiento no se explica a partir del dualismo psicológico sujeto/objeto (o del dualismo metafísico sujeto trascendental/cosa en sí, proyección del dualismo psicológico), sino que es el dualismo psicológico sujeto/objeto el que se produce a partir del conocimiento. Que no podrá entonces ser definido como «un acto del sujeto», porque éste no existe previamente al conocimiento. El sujeto psicológico es un resultado del conocimiento o del pensamiento. Y esto no quiere decir que el sujeto y el objeto psicológicos sean «ilusiones», apariencias, epifenómenos, como se decía en la época de Wundt, Tichener, James («si pudiéramos decir en inglés *it thinks* [piensa, impersonalmente] como decimos *it rains* o *it blows* [llueve o ventea] expresaríamos el hecho con la mayor sencillez y sin ningún ripio; más no sufriendolo nuestro idioma, debemos decir simplemente que el *pensamiento avanza*»).*

A partir de este pensamiento «que avanza» en cada cerebro, y que se confronta con los «pensamientos en avance» de los demás, se irán conformando, en el momento de vuelta sobre los avances anteriores, las figuras del sujeto y del objeto, los pronombres personales y las figuras de los objetos del mundo. Y las primeras personas, a su vez, del lenguaje, irán ligadas a los procesos del desarrollo social, y a la configuración del concepto de Ego. (Bueno, 2004, pp. 17-18)

### **1.3.5. Las coordenadas tonales, el hacer artístico y la recepción de la obra musical**

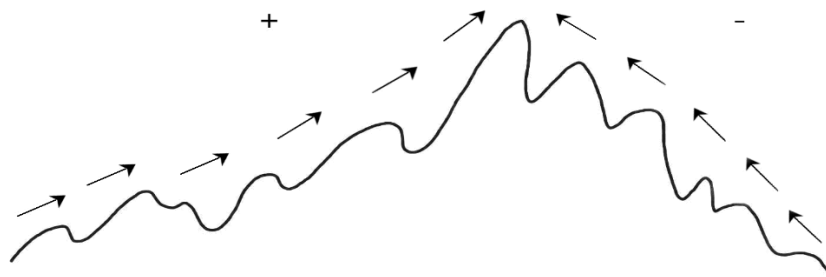
La conexión entre las coordenadas tonales (estructuras vinculadas a  $II-\alpha_2$ ) y la psicoacústica de una serie de expansiones tensivas graduadas en unidades de acuerdo a estructuras genéricas de la física y de las matemáticas ( $I-\alpha_2$ ), permite establecer un análogo de atribución muy fuerte con las relaciones necesarias de identidad de los contextos determinantes de las ciencias, pero que (y aquí es donde entra en juego la poética y el arte) sólo se forman a través de las melodías que complexionan en una totalización (unión) el compuesto artístico; por decirlo de otra manera: el *melos* concurre a la inversa de las identidades sintéticas, a saber, si distintos cursos operatorios de un campo confluyen en una identidad sintética sobre los contextos determinantes, el *melos*, sin embargo, presupone ya unas ciencias  $\alpha_1$  como puedan ser las matemáticas (en la Antigua Grecia), o la física, y unas ciencias  $\beta$  como la historia o las técnicas instrumentales de las disciplinas musicales y de las instituciones melódicas, poéticas, arquitectónicas, literarias, etc. Y lo que

hacen estas coordenadas es operar sobre la proporción (idea matemática) de sensaciones que se correlacionan con la materia tonal, conceptualizándola desde estas categorías. Por lo tanto, es el ser humano como receptor el «contexto determinante» de la música, pero en tanto que este ser humano (1) pertenezca a una sociedad política que en su seno posea el desarrollo de ciencias  $\alpha_1$ , así como un pluralismo de artes –aunque este sujeto en concreto las desconozca–, y (2) contenga ya interiorizado en la organización totalizadora en la que se educa, la praxis actualista de sistemas tonales perfectamente perceptibles y manejados poéticamente.

Así pues, el resultado de estas ciencias y artes conmensuradas de algún modo en la materia tonal constituye la idea de *melos* que «se presenta» de infinitas maneras a través de melodías, contrapuntos y poéticas y que sólo se pueden mezclar por medio de las totalizaciones de los sonidos «en directo», «en acto», sobre el mismo contexto acústico donde vibran los cuerpos que «directamente» producen el sonido.

Esta afirmación podría poner en cuestión el estatuto musical de las grabaciones, pues ¿dónde queda la tridimensional acústica que produce el sonido en directo en un disco?

Efectivamente, un disco puede registrar bidimensionalmente melodías, contrapuntos y poéticas (modos de producción), pero no así el *melos*, que es la principal materia de la Música y que forma un «círculo» que gira sobre el eje de las coordenadas totalizadoras de la memoria cuando opera en acto.



**Figura 11.** Diagrama vectorial de las tensiones graduadas vectorialmente (Fuente: Vicente Chuliá)

Este diagrama (Fig. 11) está tomado de las doctrinas musicales de Sergiu Celibidache, en el cual se representan a través de unidades (articulaciones de las expansiones tensivas) dos sentidos vectoriales: sentido positivo, hacia un punto culminante; y sentido negativo, hacia el final de la obra, que concurren dentro de una obra musical en su propia construcción sonora por medio del *tempo* que conecta (unidades sinalógicas) los diferentes estromas sonoros.

### 1.3.6. Correspondencia de $E \subset M$ con la discontinuidad entre los contextos de producción y recepción de las representaciones musicales

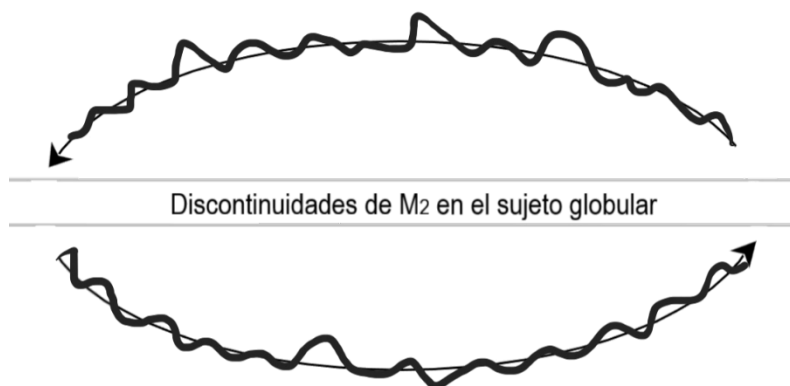
Ahora bien, este cambio de sentido que puede observarse en el diagrama 1 ( $\rightarrow \leftarrow$ ), describe vectorialmente unas gradaciones de tensión que sólo pueden tomar sentido cuando giran alrededor de la memoria ( $M_2$ ) la cual va constituyendo la esfera melopoética<sup>25</sup> de la obra musical por medio de relaciones de identidad (unidades diaiológicas) y complexiones (unidad complexa). Por ejemplo, el Tema B de una Exposición de sonata, al sonar de nuevo muchos minutos después en la Reexposición, la memoria efectúa la relación de identidad, conformando un *regressus* sobre sí misma ( $M_2$ ). Esto nos conduce al segundo diagrama (Fig. 12):

---

<sup>25</sup> Remitimos a la siguiente cita de Gustavo Bueno correspondiente con el apartado «Excurso sobre el concepto de “esfera”» en *Ensayos materialistas*, de suerte que nos sirve de base para conformar la idea de «conciencia práctica musical» ( $M_2$ ):

«Como contenidos característicos del Género  $M_2$  debemos citar a las “esferas” [...] El concepto de “esfera” puede exponerse por medio de categorías gestaltistas. Podemos concebir la esfera como una estructura (*Gestalt*) finita, de cuatro dimensiones, esencialmente espacio-temporal, que cristaliza en determinadas condiciones sociológicas o históricas, y que se caracteriza por una totalización de la conciencia práctica ( $M_2$ ), en tanto que esta praxis se constituye como programación incesante de una conducta prevista como “gobierno del propio cuerpo”, en la medida que es controlable desde mi propia *interioridad* ( $M_2$ )». (1972a, p. 298)

En el caso de la conciencia práctica musical, la *interioridad* ( $M_2$ ) está sometida a las resonancias del devenir de la obra musical en su dimensión temporal y se constituye por las relaciones entre el final y el principio de la pieza.



**Figura 12.** Diagrama de la totalización de la obra musical (Fuente: Vicente Chuliá).

Si el primer diagrama es una descripción de las unidades de la obra, tal y como van expandiéndose y resolviéndose morfológicamente, el segundo es donde nos encontramos con la *materia ontológico-general*, ya que este recorrido de unidades (diagrama 1), en su devenir, se hace (agente) y se conforma (receptor) sobre sujetos globulares que no son un vacío o una armonía en sus componentes segundogenéricos. Es decir, la complejión de la obra no es un ser, sino un estar. Y ese estar se presenta ante la inconmesurabilidad de los tres géneros de materialidad musical que se están uniendo en el cierre de la obra pero que, al representarse, quedan como una forma ante la infinitud de estromas «sentimentales» sobre los que aparecen las catacterísticas de la *materia ontológico-general*.

En la siguiente cita de Platón se habla de la discontinuidad entre el alma ( $M_2$ ), el cuerpo ( $M_1$ ) y el dominio que ante esas sensaciones de afecciones del cuerpo imprime el alma sobre el cuerpo, negando que exista una armonía entre estas partes.

¿Crees que es propio de una armonía o de toda otra cosa compuesta, el comportarse de manera distinta a los elementos de que está compuesta? [...] No habrá que pensar en que la armonía pueda tener movimientos, sonidos o lo que sea, contrarios a las partes que la componen [...] ¿Y se somete [el alma] a las afecciones del cuerpo o las resiste? He aquí lo que quiero decir: El cuerpo tiene fiebre y por ello sed, y el alma se opone a que beba; hambre y le impide que coma, y en otros mil casos evidentes el alma se opone a los deseos del cuerpo. ¿No es verdad? [...] Por otra parte, ¿no hemos quedado de acuerdo anteriormente en que el alma, de ser una armonía, no podría estar en desacuerdo con las tensiones, los aflojamientos, las vibraciones y demás estados que la integran, sino que los seguiría, incapaz nunca de dirigirlos? [...]

¿Y no vemos ahora que hace todo lo contrario? ¿Qué dirige a todos estos elementos de los que pretende estar formada? ¿Qué los contraría casi en todo durante toda la vida? ¿Qué de todas maneras los domina, infligiendo a unos castigos penosos y dolorosos, cuales los de la gimnástica y la medicina, a otros tratamientos más dulces; amenazando a éstos, amonestando a aquéllos, y, en fin, dirigiéndose a las pasiones, a las cóleras, a los temores, cual si, diferente a ellos, hablase a seres que le son distintos? Y por ello, Homero, comprendiéndolo, hace decir a Ulises en la *Odisea*: «Golpeándose el pecho, de este modo le respondió: ¡Sufre todavía, corazón, que más sufriste aún!» [...] ¿Crees, pues, que al componer estos versos pensaba que el alma era una armonía hecha para dejarse conducir por las pasiones del cuerpo? ¿No pensaba más bien que había sido hecha para conducirle y dominarle, y que era en sí misma algo demasiado divino para ser una armonía? [...] Por consiguiente, mi querido amigo, no nos conviene en modo alguno decir que el alma es una especie de armonía. (Platón, trad. 1963, pp. 309, 311 y 312)

Estas discontinuidades no perjudican el propio cierre de la obra ( $M_i - E$ ), pero es a partir de la unidad donde podemos observar que nuestras «resonancias sentimentales» están sometidas a dicha unión del *melos*. Ahora bien, antes y después de la obra queda todo refundido en los pluralismos e inconmensurabilidades que siempre ofrecen la posibilidad de replantear el asunto de manera más perfecta. Sobre la discontinuidad nos dice Bueno lo siguiente:

En  $M_1$  cabe hablar de una discontinuidad, ruptura o solución de continuidad entre los minerales cristalizados y los organismo pluricelulares [...] en  $M_2$  hay discontinuidades y rupturas no sólo entre los diversos sujetos egoiformes de distintas o de la misma especie, sino que también hay soluciones de continuidad entre los conglomerados segundogenéricos de un mismo «sujeto globular» (pongamos por caso, las discontinuidades entre los *complejos inconscientes* de un individuo, o las discontinuidades entre sus fantasías monstruosas y sus proyectos racionales); en  $M_3$  hay discontinuidades e inconmensurabilidades entre dominios aritméticos y geométricos, o entre los mismos dominios aritméticos o geométricos. (Bueno, 2016a, pp. 301-302)

Por lo tanto, el *melos* que une partes desiguales nos permite ser conscientes de las inconmensurabilidades, ya que el *melos*, la melodía, las poéticas y los contrapuntos son ortogramas musicales.

Llamaremos ortogramas a estas «materias formalizadas» capaces de actuar como moldes activos [recordemos el molde de las figuras de hierro] o programas en la conformación de los materiales dados [...] Llamaremos «conciencia» al mismo proceso por el cual el sujeto operatorio (integrado siempre en grupos sociales distintos y opuestos entre sí, según diversos grados), que ha alcanzado la automatización de un número indeterminado de

ortogramas, es conducido a un conflicto (por inconmesurabilidad, desajuste, contradicción) determinado por la confluencia de esos mismos ortogramas. La conciencia se nos define entonces, por tanto, como ese mismo conflicto, cuando en un punto individual, se llegan a hacer presentes los desajustes o las inconmensurabilidades entre los ortogramas asociados a diversos grupos, de los cuales los individuos forman parte. La conciencia es algo así como una percepción de diferencias y, por tanto, es siempre conciencia práctica (operatoria) y puede tener grados muy diversos de claridad, según los modos o niveles de formulación que hacen posible que unos ortogramas se enfrenten a otros. Podríamos hablar, por ejemplo de conciencia gramatical (en lengua nativa), cuando los ortogramas lingüísticos (las reglas de formación del futuro verbal, por ejemplo) que el hablante posee automatizados inconscientemente desde la infancia han chocado con situaciones paradójicamente anómalas (que se formularán con diversos grados de claridad dependientes de la preparación lingüística). (Bueno, 1989, pp. 391 y 393)

Aquí nos encontraríamos con la relación entre E – M en tanto y cuanto las discontinuidades entre los tres géneros de materialidad (M<sub>1</sub>, pluralismo y discontinuidad entre diferentes materiales instrumentales; M<sub>2</sub>, los *ethos* provocados por las melodías y contrapuntos a los que nos sometemos y nos provocan «estados del alma» –tal y como los nombra Arístides–; y M<sub>3</sub>, conceptos e ideas plurales que se conmensuran en la idea de *melos*, aunque presentada de infinitas y enfrentadas maneras a través de los músicos) nos conducen a la *materia ontológico-general*.

La coordinación entre esta relación con las ideas de Boecio nos remitiría a la noción de «música mundana», tan vinculada a la armonía de las esferas. Ahora bien, la diferencia esencial estriba en que el Materialismo Filosófico niega la armonía total entre las partes y, por tanto, aboga por el pluralismo y discontinuidad de la materia representada por la idea de *symploké*.

El primer género, que es la [música] «mundana», es posible observarlo con claridad, sobre todo, en las cosas que se pueden ver en el propio cielo o bien en el ensamblaje de los elementos o bien en la diversidad de los tiempos [...] Aunque a nuestros oídos dicho sonido no llega, lo cual necesariamente así sucede por múltiples causas, no podrá, sin embargo, un movimiento tan velocísimo de cuerpos así de grandes no suscitar en absoluto ningunos sonidos, máxime cuando los recorridos de las estrellas se hallan conjuntados entre sí con tal grado de ajuste que no es posible apreciar nada igualmente compaginado, nada así de combinado. En efecto, unos se deslizan más altos; otros, más bajos, y todos dan vueltas con tal igual impulso, que a través de sus dispares desigualdades se traza un orden reglado de los recorridos. De donde no es posible que esta rotación celeste sea ajena al orden reglado de una «modulación». (Boecio, 2009, pp. 78-79)



La solidez de las ideas de discontinuidad y pluralismo frente a las ideas de continuidad y monismo, las observamos en el análisis de las propias coordenadas de la forma musical que se constituyen en el receptor, el cual – tal como hemos afirmado anteriormente– viene a ser el «contexto determinante» musical análogo-atributivo (y por lo tanto absolutamente diferente) al contexto determinante de las ciencias de suerte que nunca puede concurrir en los sujetos, sino que se da en las armaduras que se construyen sobre los contextos determinados de las categorías científicas. Sin embargo, ¿por qué, entonces, podría «funcionar» esta analogía de atribución de nombrar «determinante» al receptor musical, si esto nos conduciría a un psicologismo de intereses donde sería imposible una coordenada común que permitiese un análogo de proporción entre las identidades musicales que se dieran en estos sujetos (como «contextos determinantes» de la música), al igual que lo són las identidades sintéticas de los contextos determinantes de las diversas ciencias  $\alpha_1$ ?

La respuesta a esta pregunta está implícita en las coordenadas que hemos expuesto como presupuestos a los seres humanos que totalizan los compuestos artísticos donde, precisamente, y sólo en este caso, podría darse lo que denominaremos «intersubjetividad» que, en el caso del Materialismo Filosófico, se entiende de manera muy diversa a como se entiende en la Fenomenología de Husserl, a saber, esta intersubjetividad no es una conciencia pura aislógica a todos los hombres, sino una referencia común de coordenadas, es decir, el conjunto de instituciones, costumbres, ceremonias, etc., que constituyen las pautas de comportamiento de los individuos en cuanto miembros de un grupo social, así como la concatenación causal circular de un conjunto de contenidos culturales subjetuales, sociales y materiales, en tanto que una tal concatenación da lugar a un equilibrio dinámico de las formas a escala operatoria dada (Bueno, 2016a, p. 329). Al primer caso, Gustavo Bueno le denomina «cultura intersubjetiva» (intersomática, social), y al segundo caso, «cultura morfo-dinámica» de suerte que envuelve circularmente a la cultura subjetual (que subraya lo que el sujeto tiene de entidad real-positiva intrasomática –por ejemplo, la cultura de un pianista respecto de sus dedos–), así como a la cultura material o extrasomática –los instrumentos musicales, o las partituras–.

La idea de *melos* está confeccionada como cultura morfo-dinámica proveniente de la cultura helénica que, a través de los conceptos, correlacionan estructuras sonoras (extrasomáticas) con componentes segundogenéricos (intrasomáticos) y permiten delimitar esta posibilidad de establecer analogías de proporción entre las identidades musicales de unos músicos con otros.

Por lo tanto, al igual que entre los cierres categoriales de las ciencias hay cortes y discontinuidades, entre la *melopeia* (poética del *melos*) de cada músico y de cada receptor también hay discontinuidades que nos permiten afirmar lo absurdo que en términos musicales y no meramente técnicos resulta comparar a dos músicos (que análogamente sería como comparar las matemáticas con la química). En este sentido, la pregunta ¿qué música es mejor, la de J. S. Bach o la de Mozart?, sería comparable a ¿qué ciencia es mejor, la química o la termodinámica? No obstante, sí podemos establecer diferencias entre la química y la historia (plano  $\alpha$  y plano  $\beta$ ), al igual que podemos diferenciar a Mozart (siempre que sea totalizado desde la referencia de la idea de *melos*) de un músico de rock, o incluso de un pianista que se haga servir de las estructuras que escribió Mozart para hacer mero virtuosismo instrumental.

Lo que queda claro es que lo común entre dos compositores como Manuel de Falla y Béla Bartók (totalizados desde el fluir continuo del *melos*) es la propia idea terciogenérica.

Cuando los consideramos [a los tres géneros de materialidad] desde la perspectiva de M, estos “canales genéticos” pueden desvirtuarse, de suerte que  $M_3$  pueda pasar a verse como una “refracción” de “algo de M” en cuanto a su estructura, independientemente de su génesis [ $M_2$ ]. (García Sierra, 2000, p. 112)

Así pues, los contenidos terciogénicos como «refracción» de algo de la *materia ontológico-general* que atribuimos a la idea de música, sustantivarían un campo que, aunque interseccionado por múltiples conceptos e ideas de diferentes categorías, «quedaría» finalmente como la esencia procesual de la música.

## Capítulo 2.

*¿Qué relación guarda la idea de melos con la filosofía de las artes del M.F., y cuáles son sus componentes constitutivos?*

### **2.1. ARTE SUSTANTIVO O POÉTICO Y ARTE ADJETIVO O ALOTÉTICO**

Gustavo Bueno construye las ideas de arte sustantivo o poético y arte adjetivo o alotético a través de un ejercicio filosófico que se desarrolla en dos momentos, a saber, la *pars destruens* y la *pars construens*. El primero de ellos consiste en «la desconexión entre las obras de arte liberales y la idea de finalidad» (Bueno, 2007, p. 280), para lo cual dedica un capítulo de su libro *La fe del ateo* a la crítica de algunas «ideas nebulosas» sobre las artes superiores –y en particular sobre las «Bellas Artes»– y otro capítulo a la crítica de la idea del «arte por el arte» y la idea de «finalidad sin fin».

En cuanto a la crítica principal a la idea de Bellas Artes, ésta parte, por un lado, del reduccionismo de las obras de arte al plano sociológico (eje circular) y, por otro lado, de la relación de las obras de arte con neomatologías teológicas que dan pie posteriormente a lo que Bueno denomina «inversión teológica» (eje angular). Dicho de otro modo, Gustavo Bueno

critica la reducción de las obras de arte al eje circular y al eje angular del espacio antropológico.<sup>26</sup>

En este sentido, las ideas nebulosas (metafísicas, sociológicas, teológicas e históricas) que envuelven y tratan de definir a las obras de arte «liberales» establecen «relaciones diferenciales con el resto de las artes, particularmente con las artes mecánicas, tradicionalmente llamadas serviles» (p. 272). Esta «jerarquía social o académica, no sólo económica» hace que algunos artistas (músicos, pintores, escultores, etc.) estén por encima de los puestos que les correspondían cuando estas artes eran consideradas como oficios tales como el de albañil, fontanero, sastre, electricista, fresador o maestro de taller. Así, las nematologías que envuelven la justificación de la «superioridad» de estas artes liberales frente a las artes serviles se puede observar en las ideas metafísicas tales como la idea de «belleza», engarzada a las ideas neoplatónicas incorporadas a la tradición escolástica: «El Ser cuyo primer analogado es el Ser de Dios, tiene como atributos trascendentales la Unidad, la Verdad y la Belleza» (p. 273). Pero también se justifica esta jerarquía social en la conexión de un conjunto de artes con la religión, y a día de hoy con la idea de «cultura»<sup>27</sup>; así como en la vinculación al ocio y al disfrute anteriormente de la aristocracia, y en la actualidad del ciudadano democrático.

Por otra parte, Gustavo Bueno en su crítica a la idea kantiana de «finalidad en sí misma» basada en la redefinición de las artes liberales en función de la idea de finalidad, afirma que estas definiciones son, sin embargo, negativas (sin-fin) y destinadas a contraponerse a las artes serviles (finalistas):

Pero ¿y si las artes liberales no tuvieran nada que ver con finalidades teológicas o teoclinas, si las artes liberales no tuvieran porqué definirse en función de una finalidad negativa, privativa o límite, sino por la finalidad en sí misma (concepto absurdo, como caso particular, no menos absurdo, de la idea de la *causa sui*)? Así como no puedo definir a una piedra por la ceguera, como si se tratase de un atributo suyo (y en cambio puedo definir a un hombre por su rasgo distintivo de ser ciego, porque está privado de vista que no se le niega por razón de especie, o si se quiere, de su código genético), así tampoco puedo definir al arte superior por la negación de la finalidad utilitaria recurriendo a la ingeniosa, capciosa y absurda fórmula de la finalidad sin fin. (p. 278)

---

<sup>26</sup> Desde el Materialismo Filosófico se conforma la idea de «espacio antropológico», el cual fue definido en 1978 en un artículo de *El Basilisco* y reexpuesto en 1996 en la lectura segunda de *El sentido de la vida*.

<sup>27</sup> Remitimos al libro *El mito de la cultura* (2016b) donde Gustavo Bueno explica que la idea de Cultura proviene de la idea de Gracia (inversión teológica).

De modo que establece que la característica ontológica principal de las artes «liberales» reside en que no tienen finalidad alguna, es decir, *finis operis*, al margen de que en el *finis operantis* los artistas puedan poseer finalidades concretas (sea la creación poética de la obra, sea el expresar su inconsciente o «realizarse» en su obra, etc.). En definitiva: el Materialismo Filosófico constituye las obras de arte en la *pars construens* al margen de la idea de finalidad, situándolas en el eje radial del espacio antropológico (y no ya en el eje circular ni angular). Esta perspectiva ontológica aproxima las artes «liberales» a las ciencias más firmes, es decir, aquellas que han logrado segregar a los sujetos operatorios de la verdad científica (ver Capítulo 3), así como a las morfologías que definen a las realidades de la Naturaleza inorgánica.

¿Qué finalidad puede atribuirse al teorema de Pitágoras? Ninguna: el teorema de Pitágoras, o cualquier otro teorema de la Geometría (euclídea o no euclídea) es un resultado imprevisto, una «resultancia» que jamás pudo ser prevista ni propuesta como un fin natural o humano anterior a su prefiguración técnica entre carpinteros o albañiles mesopotámicos o egipcios. Y esto dicho sin perjuicio de los abundantes efectos finalistas ulteriores a los que el teorema de Pitágoras pudo dar lugar en la trama de las tecnologías y de las ciencias.

¿Y qué finalidad puede atribuirse a la Luna, o a un volcán, o a un río que resulta de las aguas caídas del Cielo? ¿Acaso puede decirse que la Luna tiene una finalidad sin fin? ¿Acaso puede decirse que porque las aguas caídas del Cielo no tienen la finalidad de regar los prados, tienen sin embargo una finalidad sin fin? Y, sin embargo, la Luna, el volcán, o el río pueden alcanzar una gran utilidad, es decir, pueden constituirse como objetos teleológicos de los hombres o de los animales [...]

Ni los teoremas ni los contenidos inorgánicos de la naturaleza ni las obras clasificadas como artes liberales son morfologías vivientes. [eje radial] (p. 279)

### **2.1.1. El arte sustantivo y el arte adjetivo construido a partir de la idea de «sustancialidad actualista»**

El criterio que establece Gustavo Bueno en la *pars construens* para distinguir dentro del eje radial del espacio antropológico a las obras de arte que consiguen segregarse, de algún modo, de los sujetos que la realizaron, así como de sus perspectivas finalistas (*finis operantis*), es la idea de «sustancialidad actualista»; una idea que no es entendida en el sentido metafísico y estático de la tradición aristotélica sino que encierra propiamente dos componentes principales, a saber, la invariante de dicha sustancia, y los accidentes y transformaciones por las cuales ésta cobra realidad.

Así, encontramos diversos ejemplos de sustancia actualista en *La fe del ateo* tales como, el grupo de transformaciones del cuadrado que se producen desde el punto de intersección de las diagonales (rotaciones de 90°, 180° o 260°, giros diagonales o diametrales), por un lado; la Torre de Hércules de La Coruña que se considera una invariante sustancial del grupo de transformaciones derivadas de la rotación de la Tierra, por otro lado; el Barco de Teseo, que permanece identificable aunque hayan sido sustituidas todas las tablas de las que está formado; y por último, el organismo viviente que mantiene su forma individual desde el actualismo de los recambios de sus moléculas químicas en el metabolismo. (Bueno, 2007, pp. 280-281)

Aun siendo las obras de arte producidas por los hombres, tal y como la obra se va completando y cerrando fenoménicamente, las sustancias de su propia poética entran en una «trama de relaciones e interacciones<sup>28</sup> que se mantienen por encima de la voluntad de sus autores», y de ahí a la frase que cita Bueno de Oscar Wilde, a saber: «Se cuenta que Oscar Wilde replicó al director escénico de una de sus obras cuando le pidió que introdujese algunas rectificaciones en el texto: “¿Quién soy yo para modificar esta obra maestra?”» (p. 281). Dicho de otro modo, el criterio de las relaciones e interacciones de las invariables de la sustancia poética que segregan al sujeto productor es análogo al criterio de segregación del sujeto operatorio en las verdades científicas:

[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  $\alpha$ , de las tecnologías y ciencias  $\beta$ : 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 poético. (García Sierra, 2000, p. 652)

Sin embargo, estas invariables, de acuerdo con las teorías del materialismo estético, sólo cobran realidad a través de las operaciones de recepción por las cuales se da el actualismo que siempre estará vinculado a la materia objetiva de la cual se compone la obra de arte. Al aplicar la idea de

---

<sup>28</sup> Estas relaciones e interacciones corresponden en el campo de la música a la noción que desarrollaremos en la Tesis de «velocidades de despliegue de las identidades musicales» que se coordinan con lo que Bueno denomina el «curso objetivo [de un libro ya publicado] que es relativamente o absolutamente independiente de su autor: *Habent sua fata libelli* (los libros tienen sus hados propios)». (Bueno, 2007, p. 281)

sustancialidad actualista, por tanto, a estas obras concretas (siempre que pueda darse esta aplicación, es decir, siempre y cuando no se adjetive la obra), se destruye la distinción entre «arte liberal» y «arte servil», ya que al situarse la sustantividad poética de las obras en el eje radial y no en el eje circular y angular, puede darse un fulcro de dicha sustantividad tanto en una obra perteneciente a la categoría musical, escultórica, pictórica,... como en la carrocería de un automóvil<sup>29</sup>, en la estética de un vestido, o en el casco de una barca,... siempre que se dé el caso de que estas sustancias poéticas se «liberen» de sus perspectivas finalistas.

La “sustancialidad poética” no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo uránico transcendente, situado más allá del Mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del Mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. 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”. 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”. No hay que ir al teatro, al museo, a la sala concierto, o a la biblioteca para hacer o para conocer una obra de arte sustantiva; una “conversación de sobremesa” puede aproximarse al género sustantivo que llamamos arte dramático o literario. (García Sierra, 2000, pp. 651-652)

En resolución: la distinción entre arte sustantivo y arte adjetivo no es dicotómico de suerte que en el *finis operantis* siempre encontraremos

---

<sup>29</sup> Este mismo ejemplo lo expone Gustavo Bueno de la siguiente manera: «El criterio de sustantividad permite desenredarnos del prejuicio según el cual hay que distinguir, como si se tratase de una dicotomía, las artes bellas y las artes útiles. La belleza (es decir, los valores estéticos ligados a la sustantividad de la obra) puede estar presente tanto en una obra de arte producida por un arte clasificado como liberal, como en una obra de arte clasificado como servil (en el sentido objetivo), porque la sustantividad actualística puede formarse en la “corteza misma” de la obra servil. Un automóvil es, en principio, una obra objetiva servil; pero esto no excluye la posibilidad de que la propia línea de su carrocería pueda asumir el papel de una objetividad estéticamente sustantiva». (García Sierra, 2021 julio, [671], párr. 6)

perspectivas inmersas en conceptos e ideas extrínsecos a las propias obras que, sin embargo, se ejercitan y estilizan dentro de las categorías por las cuales desarrollan formas estéticas. Dicho de otro modo: toda sustantividad artística posee un tramo adjetivo por medio del cual se codifican técnicas que sirven para «encauzar la sustancia de la obra» (Bueno, 2007, p. 285), sin perjuicio de que existan otras obras de arte que no sigan a la recíproca, a saber, obras que estén tan inmersas en fines determinados que no ofrezcan la posibilidad de un análisis sustantivo de su propia esencia.

### **2.1.2. El «arte divino» del *Ion* de Platón y la *Oda a Salinas* de fray Luis de León analizados desde las doctrinas del arte sustantivo**

Una de las características más importantes que ofrece el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno es aquella de poder traducir y reinterpretar otros sistemas filosóficos, así como muchos postulados y teorías de los más representativos pensadores de la historia; hecho que fundamenta nuestra tesis respecto a la idea de *melos*, la cual es reinterpretada, traducida y reconstruida de forma totalmente distante a como era ejercitada en el siglo XVIII con los conceptos de «melólogo» o «*melopeia*», referidos a la mezcla entre teatro y música, es decir, a la combinación entre lo declamado y lo cantado. Así, desde nuestra reconstrucción, los propios fundamentos provenientes de la tradición filosófica griega de estas nociones, al someterlos al actualismo de los saberes musicales del presente, por una parte, y a una ontología amplia y envolvente, por otra, ofrecen la posibilidad de recuperar esta importante idea filosófica que entendemos como el fundamento material de la música.

Pues bien, este mismo proceder lo encontramos en múltiples ejemplos disueltos en la obra de Gustavo Bueno. Por citar uno de ellos, mencionaremos la traducción o reinterpretación que realiza el filósofo de las ideas platónicas de *doxa* y *noesis*, a saber, desde la teoría del cierre categorial *doxa* tendría que ver con el saber práctico, es decir, precientífico, y la *noesis* aquella que aparece en el momento en el que se establecen estructuras fenoménicas o esenciales (la *dianoia* se referirá al estadio de la misma ciencia) (Bueno, 1993, vol. 2, p. 329).

Esta extensión de la *noesis*, tanto a las estructuras fenoménicas como a las estructuras esenciales, es sobre la cual se asienta la disciplina noetológica, fruto de la interpretación y traducción de Bueno sobre las ideas helénicas de *noesis-noema* en un sentido opuesto a como las traduce y construye Edmund Husserl, sin perjuicio de coincidencias o coordinaciones (ver Capítulo 4).



En efecto, esta sólida característica del ejercicio filosófico propia de las relaciones entre la *pars destruens* y la *pars construens*, puede observarse acaso en alumnos del propio Gustavo Bueno tales como el filósofo Íñigo Ongay de Felipe quien, en su lección del XVII Curso de Filosofía de Santo Domingo de la Calzada titulada «Consideraciones sobre la inconmensurabilidad de los géneros y el fin (consuntivo y constitutivo) del arte (contemporáneo)», realizó una lectura de un fragmento de la obra *La actualidad de lo bello* (1977) de Hans-Georg Gadamer que desde la doctrina de la filosofía del arte de Bueno, en cuanto a situar las obras de arte en el eje radial del espacio antropológico, se puede reinterpretar lejos de los postulados ontológicos del propio autor, y así recuperar los fulcros de filosofía verdadera –que entendemos en conexión con los postulados materialistas– de su obra. Las consideraciones de Gadamer que reinterpretó Ongay de Felipe en su lección fueron principalmente las siguientes:

La obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí. Deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra «obra» por otra, a saber, la palabra «conformación». \* Esta significa que, por ejem- [88] plo, el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación, del mismo modo que hablamos de una formación montañosa. Ante todo, «conformación» no es nada de lo que se pueda pensar que alguien lo ha hecho deliberadamente (asociación que siempre se hace con el concepto de obra). En realidad, el que se crea una obra de arte no se encuentra ante la conformación salida de sus manos de un modo diferente a cualquier otro. Hay todo un salto desde lo que se planea y se hace hasta lo que finalmente sale. Ahora, la conformación «está», y existe así «ahí», «erguida» de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su «calidad». Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad.

\* Traducimos por «conformación» la palabra alemana *Gebilde*, traducida otras veces como «construcción» o «forma». [Énfasis agregado] (Gadamer, 1977, pp. 40-41)

Este «estar» de la obra y su entramado de relaciones e interacciones independientes del autor, en cuanto a obra «conformada», se conecta tanto con la tesis de la importancia de las operaciones del receptor, como con la segregación del sujeto operatorio en la propia objetividad de la obra hecha.

Ahora bien, lo que a nuestro juicio viene a exponer Gustavo Bueno en *La fe del ateo* es que la génesis de todas estas perspectivas, en cuanto a teorías del arte, se encuentra en Platón, concretamente en los diálogos de *El Sofista*

y el *Ion*, a saber, Platón concluye que las cosas naturales son también obras de arte, pero en tanto que «arte divino» distinto de las artes puramente «humanas». No obstante, existe un estadio intermedio entre las obras de arte humanas y las obras de arte «divinas» y esto consiste en obras que, siendo realizadas por los hombres, están «inspiradas por los dioses».

Ese talento, que tienes, de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, sino que es no sé qué virtud divina que te trasporta, virtud semejante á la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra de Heráclea. Esta piedra, no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos, de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira á los poetas, éstos comunican á otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. [...] Como los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas, tales como las que tú dices sobre Homero, cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de composición á que le arrastra la musa. (Platón/Azcárate ed., 1871, pp. 195-196)

Si consideramos las ideas platónicas de «inspiración», «arte divino» o «fuerza divina» (ideas que están en la génesis de todas las teorías del arte) como puros delirios, por extensión, deberíamos concluir en un caso límite que la idea de Arte, así como las obras artísticas, son simples herramientas de engaño, nematologías o locuras, y esto nos derivaría a un tipo de materialismo «grosero» y «mundanista»<sup>30</sup> que se encuentra a las antípodas del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.

No obstante a ello, lo que en la *pars construens* realiza Bueno en *La fe del ateo*, así como en otros escritos tales como «Jesús Mateo. La determinación»

---

<sup>30</sup> Así lo expone Bueno en «Materia en sentido ontológico-general (M)»: «En resolución: llamamos mundanista a todas aquellas concepciones que afirman que los géneros mundanos  $[M_1, M_2, M_3]$  están incluidos en la Idea de Materia  $[M_i \subset M]$ , pero, a su vez, que la Idea de Materia no rebasa ese ámbito mundano, ontológico-especial, sino que se pliega a él, lo que se expresa en la siguiente fórmula:  $(M \subset M_i)$ . Llamaremos materialismo, en sentido ontológico-general, a todo tipo de concepciones que partiendo de la inmersión de los materiales mundanos en la Materia ontológico-general  $(M_i \subset M)$ , defienden la regresión real de la Idea de materia y, por tanto, la tesis de que la Materia ontológico-general no puede considerarse reducida a las materialidades cósmicas  $(M \not\subset M_i)$ . Una filosofía genuinamente “mundana” deberá ser monista [...] El monismo del Ser es la negación misma del materialismo, de acuerdo con el propio sentido clásico del concepto de Materia, que incluye la pluralidad de “partes extra partes”». [Énfasis añadido] (García Sierra, 2000, p. 111)

(1999a), es la traducción y reinterpretación de estas nociones, recuperando su fulcro de verdad.

En efecto, partiendo de que la teoría del arte de Platón constituye la génesis de las teorías posteriores, encontramos que el idealismo traslada el «centro de gravedad» de las obras de arte del eje angular (la divinidad de los dioses) al eje circular (las artes liberales y el arte como unificación de la humanidad). Pues bien, la operación que realiza Gustavo Bueno es la inversa, es decir, no lleva el centro de gravedad al eje circular, sino que traslada la idea platónica de «divinidad» al eje radial por el cual esta divinidad no se encuentra ya en los dioses propiamente, ni en la humanidad, sino en las relaciones insospechadas y enigmáticas que se dan en la conformación de la obra, y que «tiran» y «mandan» tanto del autor como de los múltiples receptores que posteriormente la totalizarán de diversas maneras. Estas totalizaciones son coordinadas de producción y recepción que están relacionadas con el Ego trascendental (conjunto unión de los tres géneros de materialidad) y son a partir de ellas desde las que traducimos las ideas de «fuerza divina» e «inspiración». El propio Bueno define de la siguiente manera la idea de inspiración en un escrito dedicado a las pinturas de Alarcón de Jesús Mateo: «la confluencia de muy diversas corrientes, las que proceden de la subjetividad y las que proceden de las cosas objetivas mismas» (1999a, párr. 6)

En esta confluencia podríamos poner aquello que solemos designar como inspiración: Una “fuerza divina” o, por lo menos, previa a la misma voluntad humana, y no una técnica es lo que mueve al artista, a Ión. Una fuerza “parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heraclea”. Por cierto, que esta piedra, sigue diciendo el Sócrates platónico, “no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que, a veces, se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra”. Una “fuerza divina” ha movido también, sin duda, a la voluntad artística de Jesús Mateo, y se ha transmitido a cientos de personas. [...] A todos les viene la fuerza que les sustenta de esa “fuerza divina”, y no de la técnica, que movió la primera piedra, al artista, a Ión, a Jesús Mateo. (párr. 6)

En *La fe del ateo* queda clara la reinterpretación de la doctrina del arte divino que realiza Bueno desde la idea de arte sustantivo o poético que ya hemos expuesto.

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».

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 [...] La obra de arte sustantiva necesita el dominio de una técnica a su servicio, servil, que viene dada por la tradición; pero 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 esas técnicas serviles. [Énfasis agregado] (2007, p. 285)

A punto y seguido de esta reinterpretación, y conectando la filosofía de Platón con el «pensamiento público español»<sup>31</sup>, Gustavo Bueno realiza otra reconstrucción filosófica de la *Oda a Salinas* de fray Luis de León, donde podemos observar y extender las siguientes conclusiones:

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 primera esclarecida.

La «música extremada» se traducirá como la sustantividad de la obra; el «alma» como materia segundogenérica en relación al Ego trascendental; la «hermosura del aire» como componentes del eje radial del espacio antropológico en relación a las conexiones sonoras (unidades sinalógicas) que se establecen a través de las melodías; y el origen de la «memoria perdida», *etic* (más allá de la perspectiva *emic* de la música de las esferas), como las unidades e identidades diaiológicas (relaciones) y complejas que nos adentran en lo enigmático de la sustantividad de la obra.

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

---

<sup>31</sup> Remitimos al artículo de Gustavo Bueno «La esencia del pensamiento español», publicado en la revista *El Basilisco* (1999b).

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 usada. Sin duda fray Luis de León tenía en cuenta [emic] la música de las esferas de los pitagóricos [...] Pero esta música de las esferas, como la divinidad que hizo el mundo contando números ¿qué más puede decir hoy de lo que dice la sustantividad de la obra que no se reduce a la utilidad humana? (2007, p. 286)

### 2.1.3. El arte sustantivo y la materia ontológico-general

En el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra encontramos una clasificación de Bueno sobre las distintas concepciones de la obra de arte que se agrupan en dos amplias tipologías, a saber, el subjetivismo estético, que a su vez se reagrupa en el subjetivismo expresivista-psicológico o expresivista-sociológico; y el objetivismo estético, que se reagrupa en naturalismo estético, artificialismo o creacionismo y eclecticismo. La última tipología expuesta frente a las anteriores posiciones es, sin embargo, un objetivismo estético alejado del naturalismo y del culturalismo (2021 julio, [662]).

Esta última posición no consiste en alejar a las obras de arte de la Naturaleza o la Cultura, sino más bien en la propia trituración de tales ideas: «No existe una entidad global [...] como “la naturaleza” –sino quarks, moléculas, rocas metamórficas [...] ni existe tampoco una entidad global [...] como “Cultura” –sino rituales, ceremonias [...]» (párr. 1). Desde esta trituración de las ideas de Naturaleza y Cultura, Bueno realiza una comparación entre la morfología de un vertebrado y las morfologías de una sonata de Mozart, ya que ambas «abren espacios nuevos respecto de morfologías precedentes», y del mismo modo establece otra analogía entre los rayos cósmicos que determinaron la mutación de los antepasados del Estegosaurio y las operaciones de Mozart al constituir la Sonata n.º 14, quedando ambos (los rayos cósmicos y las operaciones de Mozart) en el fondo de dichas morfologías.

Así pues, la afirmación de Gustavo Bueno es rotunda. Las obras de arte son dadas en el plano del «mundo de los fenómenos», pero no son ni Naturaleza ni Cultura, sino morfologías que persisten a los avatares del tiempo y poseen una fuerza «enigmática» tal que no podemos considerarlas como obras de los hombres, sino dadas en el ámbito de la materia ontológico-general:

El *Materialismo Filosófico*, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que constituidas, sin duda, a través del hombre,

pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general. (párr. 2)

La materia ontológico-general en el contexto de las obras de arte sustantivo se observa, por un lado, en la imposibilidad de poder positivizar por qué unas obras poseen una fuerza magnética que «tira» de los hombres y en cambio otras no:

Podrá un músico genial haber tardado tres horas en escribir un *andante*, y otro, gran trabajador, pero sin genio, trescientas en escribir una sinfonía: pero el *andante* valdrá mucho, casi infinito, y la sinfonía valdrá poco, o casi nada. Nadie pregunta, sino en una nota al margen, ¿cuántas horas de trabajo invirtió Miguel Ángel en su *David*?, y poco importa la gran ilusión que impulsó a un escultor vulgar al tallar su adefesio. [Énfasis agregado] (párr. 6)

Y por otro lado, en la discontinuidad entre receptores que interpretan las obras sustantivas (en el caso de la música, existe una vinculación interna entre interpretación y ejecución<sup>32</sup>) en tanto que sus interpretaciones no agotan

---

<sup>32</sup> Según Gustavo Bueno, la obra musical sustantiva teje un «ámbito de temporalidad característico». Ahora bien, en el concierto donde se da este ámbito existen operaciones de los artistas que ejecutan dicho concierto (arte adjetivo), por lo que en este acto se da la inseparabilidad entre los planos adjetivo y sustantivo que pueden disociarse, tal y como explica en la siguiente cita:

«En el concierto de piano puedo disociar al pianista de la obra cerrando los ojos o desviándolos; de este modo, escuchando, podré entender sin distracciones más a fondo el tejido objetivo del concierto, si es que lo tiene: el ejecutante, presente en la génesis de la obra, ha de ser segregado de su estructura (tras la segregación desaparecerá, por ejemplo, no sólo el sudor de la frente, o el juego de la melena del pianista, sino también la distinción entre la mano derecha y la mano izquierda). Si concentrase, en cambio, mi atención en el movimiento de sus manos (tapándome los oídos) la obra musical desaparecería, aunque podría seguir apreciando los méritos del pianista ahora como “atleta quirúrgico”. Otro tanto hay que decir del bel canto: la melodía que se produce en la garganta de la soprano cuando ésta aparece en un primer plano queda degradada por las impurezas fisiológicas o psicológicas de la expresividad del sujeto operatorio, por el juego de miradas con ojos entrecerrados, estertores respiratorios y otros fenómenos de interés etológico, pero estéticamente nulos; es necesario apartar la vista de semejante material zoológico-psicológico para poder extraer la pura trama musical, si existe. Si situamos al concierto de “rock participativo” (en el cual el público interviene activamente con sus movimientos y sus gestos) en escalones mucho más bajos que el concierto sinfónico tradicional (en el que al público sólo le es dado intervenir, con aplausos, al final de cada obra, y ello no tanto para premiar a la orquesta, cuanto para liberar la tensión producida por el esfuerzo que comportó abstraerse de su subjetividad durante un prologado silencio) es precisamente porque la sustantivación representativa de la música es ínfima en el primer caso y máxima en el segundo. El concierto participativo de rock no es sencillamente música, sino dinámica de grupos, terapia conductista, masaje; en general esto hay que decirlo de toda música bailada, no representada.» (párr. 7)

la sustantividad de las obras, sino que la reanudan en inconmensurables e infinitas perspectivas.

Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que *reanudan* a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis. [Énfasis agregado] (párr. 7)

#### **2.1.4. Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas**

Las nociones de arte sustantivo o poético y arte adjetivo o alotético ofrecen una referencia sistemática ineludible para todo desarrollo del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno en materia de arte. Ahora bien, en este sentido, es muy importante la distinción entre desarrollo y desviación, ya que trabajos importantes como el realizado por el profesor de Teoría de la Literatura Jesús González Maestro, en su *Crítica a la Razón Literaria* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017), o por el profesor de Filosofía David Alvargonzález en su conferencia sobre «La idea de artes sustantivas» (*EFO*, 11 de enero de 2021), entre otros, aunque utilizando la terminología del Materialismo Filosófico, suponen un fondo ontológico distinto, a saber; nos referimos, concretamente, en el caso de Jesús G. Maestro, a un reduccionismo gnoseológico del arte (anegando en un todo confuso arte y ciencia) que el autor configura desde lo que denomina «materiales de la Literatura» que son: el autor, el lector, la obra y el transductor (término esencial para Jesús G. Maestro y que está acuñado por Lubomír Doležel en 1986); y en el caso de David Alvargonzález, a un reduccionismo historicista etológico y cultural (mundanista –ver pie de página n.º 30–) que ecualiza la noción de arte sustantivo a las tradicionales nociones de «arte autónomo» y «arte útil» al afirmar que el fundamento de la idea de arte sustantivo surge en el siglo XVIII (casi al modo a como surgieron las ciencias modernas en este sentido).<sup>33</sup>

Por nuestra parte, la principal argumentación que servirá de base del presente punto se sustenta en que arte adjetivo y arte sustantivo no son dicotómicos, es decir, son inseparables, aunque dissociables, por lo que la sustantividad artística (cuando ésta se produce) surge como una corteza resultante de ejercicios artísticos formateados a partir de coordenadas adjetivas, que,

---

<sup>33</sup> «Partiré del supuesto de que, desde finales del siglo XVIII, existe un conjunto de artes que tienen una sustantividad propia, y presentaré algunos criterios que se han venido utilizando como rasgos distintivos para definir esas artes sustantivas.» (Alvargonzález, 11 de enero de 2021)

además, pueden darse en contextos que no tienen por qué estar subordinados a las famosas «artes liberales», «nobles» o «bellas»:

El criterio de sustantividad permite desenredarnos del prejuicio según el cual hay que distinguir, como si se tratase de una dicotomía, las artes bellas de las artes útiles. La belleza (es decir, los valores estéticos ligados a la sustantividad de la obra) puede estar presente tanto en una obra de arte producida por un arte clasificado como liberal, como en una obra de arte producida por un arte clasificado como servil (en el sentido objetivo), porque la sustantividad actualística puede formarse en la “corteza misma” de la obra servil. Un automóvil es, en principio, una obra objetiva servil; pero esto no excluye la posibilidad de que la propia línea de su carrocería pueda asumir el papel de una objetividad estéticamente sustantiva, de suerte que su morfología pueda ser considerada como una obra de arte liberal. Esto es lo que ocurre con la arquitectura. Por su esencia, la arquitectura entendida como edificación orientada hacia la formación de un vacío artificial o kenós, en el cual los hombres o los animales puedan entrar o salir, es propiamente una obra de arte servil; pero, en su evolución, la arquitectura habrá ido convirtiéndose en una obra poética, obra de arte liberal y precisamente sobre todo desde el punto de vista de los que no entran en ella como habitantes, sino de quienes contemplan sus fachadas, sus columnatas o sus frontones. (García Sierra, 2021 julio, [671], párr. 6)

Lo importante para desarrollar un criterio de disociación de arte adjetivo y arte sustantivo, sin incurrir por ello en una desviación del sistema, es construir dicho criterio desde la rica trabazón de ideas que elaboró el propio Bueno en su sólido sistema filosófico. Esta trabazón, en el caso que nos compete, gira en torno a las relaciones (así como a las diferencias) entre gnoseología y noetología (Bueno, marzo 2002, p. 3), que desarrollaremos en la Parte Gnoseológica y en la Parte Noetológica de la presente Tesis.

Todo campo artístico contiene un tramo gnoseológico, pero son los análisis noetológicos los que establecen la base racional de la sustantividad de una obra artística tal y como Bueno demuestra en «Poemas y Teoremas». Ahora bien, esta base es desbordada por las infinitas posibilidades de conformación que a partir de estos axiomas noetológicos pueden constituirse como obra singular, tanto por parte del autor como del público que interpreta dicha obra desde múltiples perspectivas.

Por lo tanto, la investigación que estableceremos en el presente punto será delimitar la inmanencia material de las situaciones artísticas derivadas de las técnicas de las múltiples categorías artísticas existentes (inmanencias que ya presuponen un desbordamiento de reducciones serviles a ideas adventicias –aunque éstas puedan quedar como adyacentes a la estructura poética (García Sierra, 2021 julio, [665]) cuando se convierten en operaciones



internas a dicha situación artística—) en relación a las formas que sustentan obras concretas y singulares que parten de dichas situaciones. Para ello, tomaremos partido por la idea de «absorción mutua» de las materias y formas de las obras artísticas, basadas en la concatenación interna de los sistemas ofrecidos que Gustavo Bueno acuña con la idea de Circularismo.

La idea de circularidad es central tanto en la gnoseología (y, por extensión, en la noetología) como en la ontología del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.

El proceso circular entre las dos fases ontológicas (la totalización del mundo establecida por el Ego trascendental, y el regreso al límite de la materia ontológico-general) está sostenido gnoseológicamente a partir del Circularismo entre materia y forma expuesto en la *Teoría del cierre categorial* que ofrece una dimensión ontológica que desborda (como se puede observar en libros como *El mito de la Izquierda*, *El mito de la felicidad*, o *El Ego trascendental*), a nuestro juicio, la «estrechez» que muchos seguidores de Bueno ejercitan apoyándose en dicha teoría; una estrechez que a veces se limita a establecer un «blanco» o «negro» en análisis racionales basados en una especie de obsesión por lo que respecta a la segregación del sujeto operatorio: todo aquello que segregue al sujeto es como una especie de llegada al «parnaso celestial», de tal modo que aquellas disciplinas que no lleguen a ello son vistas como «infectas» de los intereses de dichos sujetos.

Convencidos de lo erróneo de esta interpretación de la *Teoría del cierre categorial* (que expondremos en la parte gnoseológica de la presente Tesis), así como de su necesaria referencia para campos noetológicos (en los cuales también se encuentran las ciencias), será objeto de este apartado un asunto ontológico del arte que no podremos abordar sin la base doctrinal del Circularismo gnoseológico del cierre categorial, pero antes deberemos preguntarnos por qué si las artes, en general, y la música, en particular, no son ciencia, necesitamos para analizarlas apoyarnos en la gnoseología. La respuesta es clara, precisamente por su dimensión ontológica que entendemos como el zócalo del cuerpo doctrinal del Materialismo Filosófico.

El enfoque que nosotros denominamos gnoseológico es, desde luego, un enfoque filosófico [...] Tiene, sin duda, una afinidad originaria con el enfoque lógico-material y con el enfoque histórico-cultural; pero, al comprometerse con ciertas ideas ontológicas (materia, mundo, realidad, causa, &c.), desborda estos enfoques, incorporando además muchos componentes sociológicos, psicológicos, &c. (Bueno, 1992, pp. 365-366)

Gustavo Bueno divide las familias gnoseológicas 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 científicos.

El problema se nos presenta en cómo entendemos la materia y la forma en las artes en general y en la diferencia de estas nociones respecto a las ciencias.

En las ciencias, la forma está sustentada por las identidades sintéticas que van constituyendo esferas categoriales que, con dichas identidades, establecen nexos de concatenación de las partes y extra partes materiales (términos de dichas categorías). Con ello, nos apartamos de la reducción o absorción de la forma a la materia o de la materia a la forma, del mismo modo que negamos la yuxtaposición entre ambos, tomando partido por una absorción mutua circular diamétrica. (ver Capítulo 3).

A lo largo de nuestras investigaciones hemos ido sosteniendo que en las categorías artísticas no se dan identidades sintéticas sistemáticas; no obstante, Bueno expone que pueden segregarse en ellas las operaciones de los sujetos (análogamente a como se segregan en las ciencias). ¿Deberíamos entender, por tanto, esta aseveración de Gustavo Bueno como una contradicción o «laguna» de su filosofía del arte? Rotundamente no, pero para argumentarlo deberemos atravesar diversas categorías artísticas para establecer analogías de atribución sobre ideas comunes.

Tal y como explicamos en el primer apartado de la Tesis, la forma del arte se encuentra en el contexto de recepción del público que lo interpreta, el cual nunca puede ser segregado del proceso de sustantivación del arte. Estas interpretaciones conformadoras del arte se «alimentan» de coordenadas adjetivas a su propia sustancia material, es decir, la neutralización de las operaciones se da en cuanto a las operaciones de producción (y no de recepción) que establecen una lógica interna «enigmática» (y aquí subyace el fundamento de la reinterpretación del *Ion* de Gustavo Bueno) resultante de las discontinuidades de los géneros de materialidad (materia ontológico-general). Asimismo, estos objetos estéticos son, a su vez, objetos radiales ya que figuran alrededor de los hombres al igual que los teoremas, las rocas, los árboles, etc.; es decir, objetos que se dan más allá de la idea de finalidad (aunque, debido a la inseparabilidad de los tres ejes del espacio antropológico, puedan establecerse entre éstos relaciones circulares).

La conformación del arte por medio de las interpretaciones del público (en el caso de la música, el teatro y el cine también por medio de las interpretaciones de los actores y músicos) se sustentan en coordenadas que provienen del Ego trascendental que se engarzan a dicha «lógica» siempre de manera parcial y no completa.

Gustavo Bueno suele recurrir a Platón en su doctrina del «arte divino» como génesis de su idea de «arte sustantivo»; en esta doctrina queremos resaltar, y así servirnos de fundamento, que el ejemplo de «fuerza divina» que Platón expone no reside en categorías artísticas como la pintura (que el filósofo rechazaba) o la escultura, arquitectura, etc., sino en la música, representada en la Antigua Grecia por el aedo y el rapsoda en unión a la musa que le inspiraba.

Lo importante del énfasis y ejemplo de superioridad que da Platón a este «divino arte» frente al «arte humano» es que el primero está representado a través de un acto donde la subjetividad humana –y con ello, sus coordenadas adjetivas al propio arte– es lo que revitaliza y reanuda la sustantividad de las obras. Podríamos decir, en este sentido, que a través de las transformaciones que acontecen en acto, las infinitas representaciones no agotan las posibilidades (divinidad interpretada como sustantividad) que una obra musical puede albergar. Así puede apreciarse en la siguiente afirmación de Gustavo Bueno: «Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que reanudan a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis» (García Sierra, 2021 julio, [662]), así como en el artículo que realizó en forma de análisis sobre las Pinturas de Alarcón de Jesús Mateo:

La obra artística, según su proyecto objetivo, si tiene una lógica interna poderosa y no meramente metafísica, estará por encima de la voluntad o las representaciones subjetivas del artista. [...] También es verdad que esta “lógica interna de la obra” puede seguir actuando a través de las interpretaciones adecuadas del artista y aún debe actuar a través de ellas, puesto que, en todo caso, el artista ha de representarse prolépticamente y necesariamente su proyecto. Para decirlo en un contexto platónico la “fuerza divina” que mueve a Ión ha de abrirse camino a través de las propias representaciones subjetivas de Ión. (Bueno, 2018, p. 41)

La música en tiempos de Platón estaba unida a la poesía con acompañamiento instrumental (la Lira, por ejemplo), es decir, que se refería a lo que hoy denominamos música eminentemente vocal y, a su vez, a las matemáticas y los *nomos* o leyes de la música (que deben conocerse y que

reinterpretaremos posteriormente en la Circularidad de música sustantiva y música adjetiva) que establecían las distinciones de los géneros musicales.

Lo que consideramos imprescindible es que Platón estableciese el criterio de distinción precisamente en una tríada y no en un binomio, a saber; aunque en *El Sofista* se divide el arte de hacer en dos partes, divina una y humana la otra, existe una mixtura entre las dos anteriores: obras de los hombres, pero que están inspiradas por los dioses.

Platón ha llegado, a partir de una clasificación de las artes, a la conclusión de que las cosas naturales son también obras de arte, pero de arte divino (lo que implica reconocer demiurgos divinos, y no sólo humanos). Pero resulta que existen obras de los hombres que están también inspiradas por los dioses, y estas artes deberían distinguirse de las artes puramente humanas.

En el diálogo *Ion* ofrece Platón un modelo de lo que podría ser un arte divino, obrando a través del rapsoda. Una divinidad que afecta al arte más que al artista, que sigue siendo –y aquí podríamos subrayar la ironía socrática implicada en el diálogo, que ya advirtió Goethe en su trabajo de 1796 sobre Platón y el *Ion*– un hombre vulgar a quien la divina fuerza (*theia moira*) ha atraído como el imán atrae al anillo de hierro, y éste a su vez atrae en su torno a otros y otros anillos, al público que escucha entusiasmo al artista. (Bueno, 2007, p. 270)

En este sentido, la inspiración que «en acto» engarza su actividad humana (resultante de coordenadas adjetivas como la poesía, el lenguaje, las matemáticas, la geometría, etc.) con algo que la desborda, precisa de una reducción ascendente; un tipo de reducción en la cual Ion, a partir de textos escritos por Homero, reconstruye el enigma que distingue esos textos de los demás, en cuanto a una «lógica interna» comparable a una montaña infinita que puede ser escalada desde múltiples ángulos a través de los cuales sólo alcanzamos a constatar su propia infinitud.

Esta reducción ascendente está explicada en la *Teoría del cierre categorial* y en el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra, donde encontramos como ejemplos a la Geometría, pero también a teorías como la de Wengener sobre la deriva de los continentes (García Sierra, 2000, pp. 125-126):

[La reducción es una] Alternativa metodológica para el análisis de las transformaciones dadas en estructuras reales o lógico-materiales. Las características generales de las metodologías reductoras, en cuanto contradistintas de las emergentistas, son las siguientes:

1ª. El término del *regressus* del análisis reductivo es una totalidad o también conjuntos de partes de diversas totalidades entretnejidas que no son idénticas a la estructura-problema, sino precisamente diferentes, en diverso grado.

2ª. Los términos de resolución (del *regressus*) han de poder servir para “reconstruir” o “constituir” (en *progressus*) a la estructura-problema o, por lo menos, a alguna propiedad intrínseca suya.

Cuando ésto no se cumpla llamaremos “reduccionista” a la insistencia en aplicar la metodología reductora al caso; pero si se considera ajustada, el término “reduccionismo” perderá su connotación peyorativa. Las reducciones pueden ser descendentes, ascendentes y horizontales, según los grados de complejidad holótica de los términos *a quo* y *ad quem* de la reducción.

*Reducción descendente:* el término *a quo* (en el *regressus*) es más complejo que el término *ad quem* (un todo respecto de sus partes). Alcanza su forma más radical (“reduccionista”) con el atomismo clásico (Demócrito).

*Reducción ascendente:* es el caso contrario al anterior. Alcanza los grados de plenitud mayor en Geometría. Pero se aplica también a campos no geométricos: la teoría de Wegener sobre la deriva de los continentes parte de las disposiciones actuales de los continentes (como partes aisladas) y regresa hacia totalidades (Laurasia, Gondwana, Pangea) que comprenden a las iniciales. Así presentada, la situación se asemeja a un análisis emergentista “sustancial”: los fragmentos del vaso nos remiten al vaso, como los continentes actualmente separados nos remiten a Laurasia o a Pangea. La diferencia estriba en que el vaso puede ser reconstruido físicamente y Pangea no.

*Reducción horizontal:* la complejidad holótica se considere equivalente (por ejemplo, la reducción de un silogismo en *baroco* al silogismo en *barbara*).

La diferencia del ejemplo de reducción ascendente de la teoría de Alfred Wegener y el que estamos aplicando en el presente punto sería que la resultancia de la sustantividad artística –como analogía de atribución con «Pangea»– cada vez acontecería de forma diferente, sin poder «encerrar» la verdad de la «lógica interna» de su sustancia en ninguna de esas interpretaciones. Así, sólo nos serviría como criterio de distinción lo siguiente, por una parte, aquellas interpretaciones que se engargen a la sustantividad, y por otra, aquellas que no asciendan y queden encerradas en las técnicas, las instituciones de los *nomos*, o en su corrupta mezcla.

Algo así podemos observar en las diversas categorías actuales de la música en cuanto a sus partituras:

La materia musical se divide en voces, instrumentos y en todas las morfologías que se construyen por medio de los tres ejes del volumen tridimensional. Estas morfologías quedan marcadas y grafadas, de algún modo, en las partituras en forma de conglomerados (glomérulos) que son otra parte material (cuerpo principal) de la música. Ahora bien, ¿qué alcance ofrecen dichos grafos respecto a la sustantividad musical? En principio, ninguno, si no se

adhieren a éstos la adjetividad de los sujetos en su «oír activo» que va construyendo la totalidad joreomática a través de isomorfismos entre dichas morfologías y las subjetividades (isomorfismos repletos de cortes y de enigmas de conexión, relación y complejión). La partitura es, desde este criterio, una «destrucción» de la música en infinitos trozos que se reparten de manera desordenada en los conglomerados gráficos. ¿Por qué desordenada? Porque en su propia construcción la dirección es desde lo morfológico (la música sonando) hacia lo lisológico (lo escrito), siendo lo que recibe el intérprete, a fin de cuentas, ataduras gráficas lisológicas, a saber, alturas, medidas, duraciones, velocidades, articulaciones, e intensidades genéricas (cuanto más específicas más se oscurece su semántica). Ningún músico serio puede construir nada con tal grosería, por lo que debe recurrir (aunque sea en ejercicio) a ontologías musicales interpretativas (historicismo, escuelas de ejecución, grabaciones, teorías analíticas, hermenéutica, fenomenología, etc.). Es decir, que para saltar de lo lisológico de los trozos desordenados musicalmente –aunque ordenados gráficamente desde coordenadas matemáticas, geométricas, estéticas, históricas, o lingüísticas– a las morfologías artísticas sustantivas que subyacen se necesitan perspectivas de concatenación que presuponen que el músico, además de la técnica de su instrumento y del conocimiento de las partituras, sea capaz de desbordar todo ello realizando una «reducción ascendente» de las técnicas y conglomerados gráficos al canto (poli melódico) estilizado que une las partes en un fluir melopoiético.

Por lo tanto, es a través del acto artístico del *melos* que une las partes (recordemos la etimología del rapsoda: *rafe* = costura) por el cual se puede constituir la forma artística, observando a partir de ésta las discontinuidades que son alegóricas al propio cierre fenoménico. Es decir, la apreciación diamétrica desde el eslabón que sirve de nexo de concatenación de las partes. Este criterio nos aparece como una analogía de atribución con los contextos determinantes de las ciencias, donde se establecen las relaciones.

Ahora bien, ¿qué ocurriría con las artes en las que el acto artístico está separado de su contemplación, la cual es mediata a cuerpos, superficies o infraestructuras constituidas?

Esta problemática nos lleva a clasificar las situaciones artísticas en cuanto a la circularidad entre materia y forma en su reabsorción mutua. De esta manera, obtenemos aquellas donde dicha circularidad se da a través del acto melopoiético; aquellas en las que se da por medio de cuerpos y superficies; aquellas en las que se da por medio de infraestructuras; y, por último, aquellas cuya circularidad se conforma por medio de mixturas entre las anteriores. (Véase la siguiente tabla).

CLASIFICACIÓN DE LAS SITUACIONES ARTÍSTICAS SEGÚN EL CRITERIO DE CIRCULARIDAD ENTRE MATERIA Y FORMA		
BLOQUES:	SITUACIONES:	EJEMPLOS:
1. Absorción mutua inmediata de materia y forma  (a través del acto artístico: <i>melos</i> )	a) Declamación sonora	Aedos, rapsodas, canto, poesía recitada, ...
	b) Música instrumental de viento metal	Trompeta, trombón, tuba, trompa, ...
	c) Música instrumental de cuerda frotada	Violín, viola, violonchelo, contrabajo, ...
	d) Música instrumental de viento madera	Flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón, ...
	e) Música instrumental de pulso, púa y percusión	Guitarra, laúd, arpa, marimba, vibráfono, ...
	f) Música instrumental de teclado	Órgano, clavicémbalo, piano, ...
2. Absorción mutua mediata de materia y forma  (por medio de cuerpos: conjugaciones estéticas)	a) Conjugaciones estéticas tridimensionales ( <i>kenós</i> )	Categorías arquitectónicas
	b) Conjugaciones estéticas sobre volúmenes (sin interior)	Categorías escultóricas
	c) Conjugaciones estéticas sobre superficies	Categorías pictóricas
	d) Conjugaciones estéticas sobre grafos	Categorías literarias, planos arquitectónicos, partituras musicales, ...
3. Absorción mutua mediata de materia y forma  (por medio de infraestructuras: conjugación de partes)	a) Conjugación de partes en escena	Teatro, música de cámara, música orquestal, música coral, ...
	b) Productos artesanales y de diseño	Carpintería, corte y confección, ingeniería, cerámica, arte del vidrio, ...
	c) Grabados y revelados de imágenes	Grabaciones, Artes gráficas, géneros fotográficos, ...
4. Absorción mutua de materia y forma  (por medio de mixturas)	a) Ópera	Teatro + categorías literarias + categorías musicales, ...
	b) Cine (categorías audiovisuales)	Actores + ingeniería + categorías literarias + categorías musicales, ...
	c) Otros	«Capilla Sixtina» (arquitectura + pintura), «Conciertos» (música orquestal + instrumento solista), «Escultura policromada»: escultura de madera + pintura, ...

**Tabla 2.** Clasificación de las situaciones artísticas según el criterio de circularidad entre materia y forma (Fuente: Vicente Chuliá).

#### 2.1.4.1. *Absorción mutua inmediata de materia y forma (a través del acto artístico: melos)*

Cuando en una obra artística el acto y su constitución se dan circularmente a la vez sobre el *melos*, es decir, cuando concurren en un equilibrio entre armonía, ritmo y dicción, el público, a través de múltiples coordenadas diversas y opuestas, contempla activamente una forma que establece una resultancia poética (arte sustantivo) donde el productor queda diluido en su propia *poiesis* constitutiva. Si este objeto estético realmente existe es debido a la absorción mutua entre estos materiales inmanentes de la obra (palabras, sonidos, metros, alturas, acentos) y los nexos de concatenación que provienen de las confluencias entre el acto rapsódico (costura de partes constituidas por el *melos*) y el oír activo del público que conforma dicha poética y que nunca puede segregarse de ésta.

Por tanto, si tiene sentido poder discriminar materia y forma en el arte es por la absorción mutua inmediata que constituye el arte sustantivo.

Bien es cierto que Gustavo Bueno llega a afirmar que en la música vocal no pueden segregarse las operaciones del sujeto, pero también es cierto que posteriormente matiza que por medio de un ejercicio de disociación puede constituirse dicha sustantividad.

Las obras producidas o creadas por las artes liberales podrían en general redefinirse como obras de arte sustantivo cuando efectivamente logran segregar a los sujetos operatorios que las compusieron o las ejecutaron. En este sentido, las obras de música instrumental son más sustantivas que las obras de música vocal, que no pueden, por definición, segregar al sujeto. Sin embargo, tanto la música instrumental como la música vocal pueden ser disociadas (si no separadas) de los sujetos-demiurgos. (García Sierra, 2021 julio, [648] párr. 6)

En este sentido, a nuestro juicio, es precisamente en este ejercicio de disociación –y no separación– donde adquiere solidez la distinción de planos, ya que es la *in medias res* del acto la referencia por la cual la obra artística resultante queda exenta de manera fácil y no inmersa en dificultades técnicas o morfologías variables.

Esta *in medias res* nos ofrecerá, por tanto, distintas situaciones dentro de este bloque basado en la absorción mutua inmediata que reagruparán elementos comunes de diversas categorías artísticas, a saber:

##### 1.a. Declamación sonora.

La primera situación reside en la declamación sonora que tiene su génesis en los aedos y rapsodas griegos y que se extiende hoy en día al canto, a



la poesía recitada, e incluso, a los silbidos y a los instrumentos aerófonos de mecanismo «simple» –como por ejemplo, la flauta de pan que consta de tubos de cañas huecas ensambladas– en tanto y cuanto, debido a la ausencia de componentes tecnológicos (llaves, válvulas, pabellones, boquillas, palancas, etc.), en estos instrumentos encontramos una forma de inmediatez melo-poética similar al canto.

Por tanto, en esta situación, la sustantividad adquirirá –en caso de que en la obra concreta que analicemos pueda darse dicho plano sustantivo– la máxima inmediatez. Pensemos en las melodías populares que están alrededor del hombre desde su más tierna infancia y que, siendo niño, puede cantar con facilidad. ¿Qué mayor segregación puede darse en una obra si desconocemos el autor de la misma? ¿Y qué mayor significado tiene el eje radial en estos casos si dichas melodías son objetos estéticos tan poderosos como los paisajes que están a nuestro alrededor o la puesta de sol que vemos cada día?

Cuando estos cantos o recitados poéticos desborden la prosa de la vida, aunque a su vez pertenezcan a esa misma prosa, la absorción mutua inmediata nos permitirá una claridad de planos que lógicamente no existirá si se reducen los elementos materiales a formas establecidas para fines inmersos en otros campos o actividades.

#### 1.b. Música instrumental de viento metal.

En esta situación, aunque conformada igualmente *in medias res*, ya se presuponen unos tubos metálicos a partir de los cuales el poeta musical «sopla» para, a través de su presión de aire y la intensidad del «picado» de la lengua, emitir sonidos que puedan establecer la poética del *melos*.

La presencia del *melos* en los instrumentos de viento metal es mucho más notoria que en los demás instrumentos debido a la inmediatez de su recepción, el descaro de su sonido (las notas falladas en una trompeta o trompa, por ejemplo, son captadas de inmediato hasta por el más lego en el arte musical), pero a su vez, en caso inverso, la pulcritud de su canto, la extremada paleta de contrastes entre lo tenue y lo violento, lo ligado y lo marcial (recordemos la importancia que posee y ha poseído el viento metal en la música militar ya desde tiempos inmemoriales), y lo amplio (largos llenos de aire) y dccionado (dobles y triples picados, etc.).

Celibidache afirmaba que el instrumento que más se parecía a la voz humana era la flauta, porque en ella tensión e intensidad concurrían en sentido paralelo (cuanto más agudo, más fuerte; y cuanto más grave, más suave). Esta perspectiva fenomenológica es cierta a la par que reduccionista.

Desde el punto de vista de la Fenomenología Musical, la voz humana es el instrumento más perfecto que existe, dado que refleja la tensión e intensidad en sentido paralelo. Que quiere esto decir, pues que hacia la tesitura más aguda sonará con mayor fuerza de forma natural y por el contrario hacia una tesitura más grave el volumen será menor.

Por este motivo puedo aconsejar que, para descubrir el fraseo correcto de una melodía será muy recomendable cantarla y analizar en qué puntos haremos más fuerza y en qué momentos relajamos y resolvemos.

El único instrumento que tiene las mismas características que la voz humana es la flauta. Cuanto más agudo suena más fuerte por naturaleza y viceversa. (García Asensio, 2017, p. 72)

Desde nuestros postulados, negamos que la voz sea el instrumento más perfecto por criterios físicos de los fenómenos sonoros. En todo caso, lo sería por su riqueza de dicción (el uso de consonantes y vocales concatenadas por el aire que las une), así como por una gran cualidad de entrelazado melopoiético<sup>34</sup>, habiendo, en este sentido, más similitudes entre la trompeta y la voz que entre ésta y la flauta travesera. Además, el dualismo que establece Celibidache entre tensión e intensidad es oscuro, de suerte que la intensidad está combinada por morfologías plurales del eje cromatofónico (Z) que se compone asimismo por densidades, presiones y amplitudes.

#### 1.c. Música instrumental de cuerda frotada.

En la música instrumental de cuerda frotada obtenemos el Circularismo entre la poética y las instituciones musicales a través del *melos* transformado en movimientos sobre un objeto que es apoyado o envuelto por el cuerpo humano.

Encontramos, así, varios componentes esenciales en la fisiología del *melos* en esta situación que, combinados, «traducen» la ligadura de las alturas (armonía), el ritmo y la dicción del *melos* perfecto de la voz.

En cuanto a la ligadura de las alturas, que no tiene por qué estar relacionada con el tocar *legato* (esto es, con la ligadura de las alturas sobre únicos impulsos de presión), obtenemos dos características: las distancias de las posiciones de la mano izquierda y el vibrato. En cuanto al ritmo, tenemos, por una parte, las desiguales velocidades en las que se realizan dichos cambios de posición (que son análogos a los cambios de posición de los pistones, paletas o varas de los instrumentos de metal) y por otra, los cambios de dirección de

---

<sup>34</sup> Este entrelazado melopoiético lo observamos magistralmente representado en la ejecución del virtuoso en la flauta de pan, Gheorghe Zamfir.

arcos en cuanto a su periodicidad métrica. Finalmente, en cuanto a la dicción, obtenemos la zona del arco que queda dividida de la siguiente manera: una mitad superior que tiene como límite la punta del arco; la zona central; y la mitad inferior del arco que tiene como límite el talón. De esta forma, si la emisión del sonido en estos instrumentos se produce comenzando a la punta del arco y en dirección contra la gravedad («arco arriba»), la dicción sonora ofrecerá una analogía de atribución con las vocales en el canto, mientras que si el sonido se produce comenzando por el talón del arco en dirección con la gravedad («arco abajo»), dicha dicción ofrecerá una analogía con las consonantes en la música vocal (si bien estas analogías que ofrecemos son de atribución y no de proporción, ya que dependiendo de la velocidad e impulso que se ejerza sobre el arco se puede obtener un sonido análogo a vocales fuertes o incluso a consonantes débiles). Asimismo, la modulación de movimientos entre esas zonas en relación a su posición y al vibrato mueve un juego contrastante de interesantes densidades.

Esta pluralidad de fenómenos que se complexionan finalmente de manera directa en el resultado sonoro conforman una absorción mutua con una inmediatez mucho más directa que la que puedan poseer los instrumentos de viento madera (por mucho que éstos emitan el sonido por medio del aire), tal y como veremos a continuación, a saber: la combinación entre el conglomerado de posiciones (sin trastes), la presión e impulso, o las desigualdades de velocidad en el movimiento del arco, aunque se dan sobre un objeto externo que no vibra por el aire del propio músico, se presentan esencialmente indisolubles a dichos movimientos que se funden con la vibración de la cuerda de manera compleja.

#### 1.d. Música instrumental de viento madera.

Las categorías artísticas de los instrumentos de viento madera pertenecen a una situación muy confusa y difícil de delimitar por su cercanía —en ciertos aspectos— a los instrumentos de viento metal en cuanto al criterio del *melos* por el cual se pueden absorber mutuamente la materia y la forma artística.

No obstante, el fundamento por el cual situamos a esta familia de instrumentos «por debajo» de los instrumentos de cuerda frotada (recordamos, una vez más, que el orden estipulado en la Tabla 2 no se adhiere a criterios axiológicos) reside en las perspectivas de disociación que ofrecen dichos instrumentos entre el soplo del aire y el mecanismo de digitación de llaves, mucho más complejo y delicado que en los instrumentos de viento metal. Mientras que en estos últimos el labio debe vibrar dentro de la boquilla, siendo directo e interno el soplo y vibración del labio al propio sonido e intervalo, la

operación del soplo en los instrumentos de viento madera es muy diferente dada su mediatez por la cabeza, la embocadura, el cuerpo, las llaves o el pabellón, en el caso de la flauta; la caña (que ofrece múltiples problemas en el sonido al que un buen instrumentista debe solucionar dedicando mucho tiempo y trabajo artesanal en ello), el cuerpo superior e inferior, las llaves, o las espigas de corcho, en el oboe; la embocadura, articulación superior e inferior, la llave de puente, las cañas, el arco de corchos, los tubos, etc., en el clarinete; la caña, la palanca de llave y la válvula, en el fagot; o el peine, el juego de lengüetas y las válvulas, en la armónica, por poner algunos ejemplos.

Con todo ello no pretendemos insinuar que la tecnología de una trompeta (formada por pistones, bomba, tudel, válvula, campana, etc.) sea simple. Lo que sí nos atrevemos a exponer –basado en el propio análisis de los materiales y montajes de estos instrumentos, así como en sus naturalezas de ejecución– es que los instrumentos de viento madera tienen una tecnología compuesta mayormente en partes que poseen una delicadeza tal capaz de influir más determinadamente como mediato entre el músico y la música que realiza que los instrumentos de viento metal (por no analizar detalladamente el mundo de las cañas y toda la complejidad técnica que envuelve su proceso de realización).

Véase a continuación un claro ejemplo de ambas mecanicidades representadas, en este caso, por una trompeta (Fig. 13) y un oboe (Fig. 14) modernos:

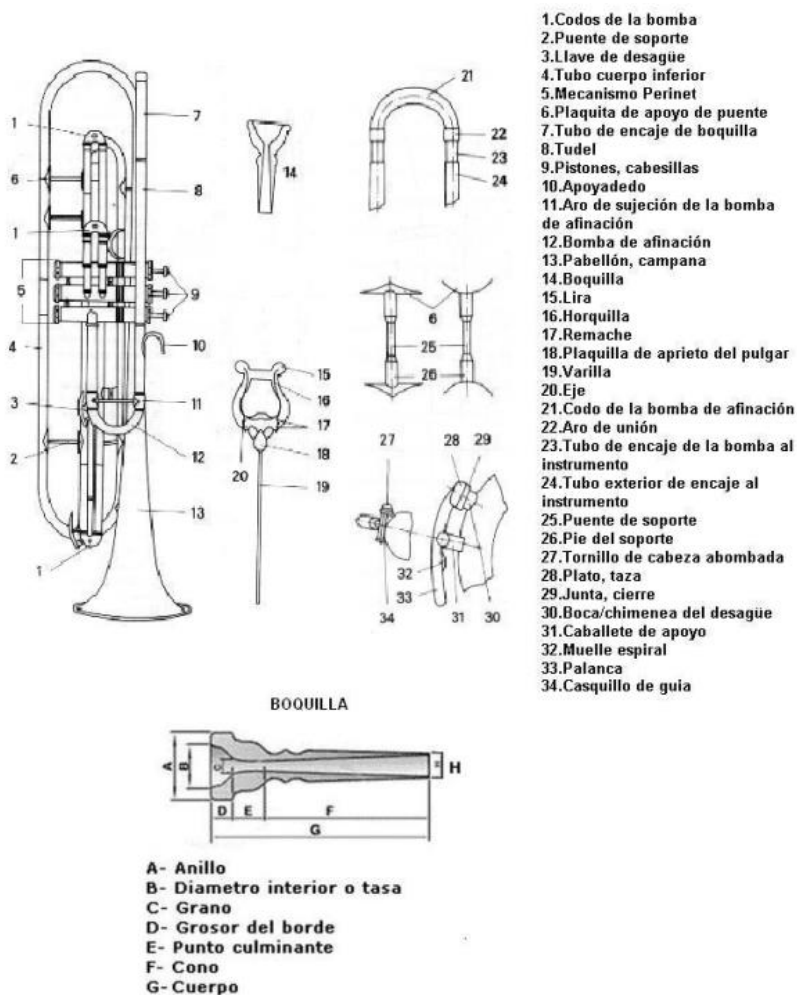


Figura 13. Partes de la trompeta de pistones moderna en Si bemol (Fuente: Promoción Musical, s.f.).

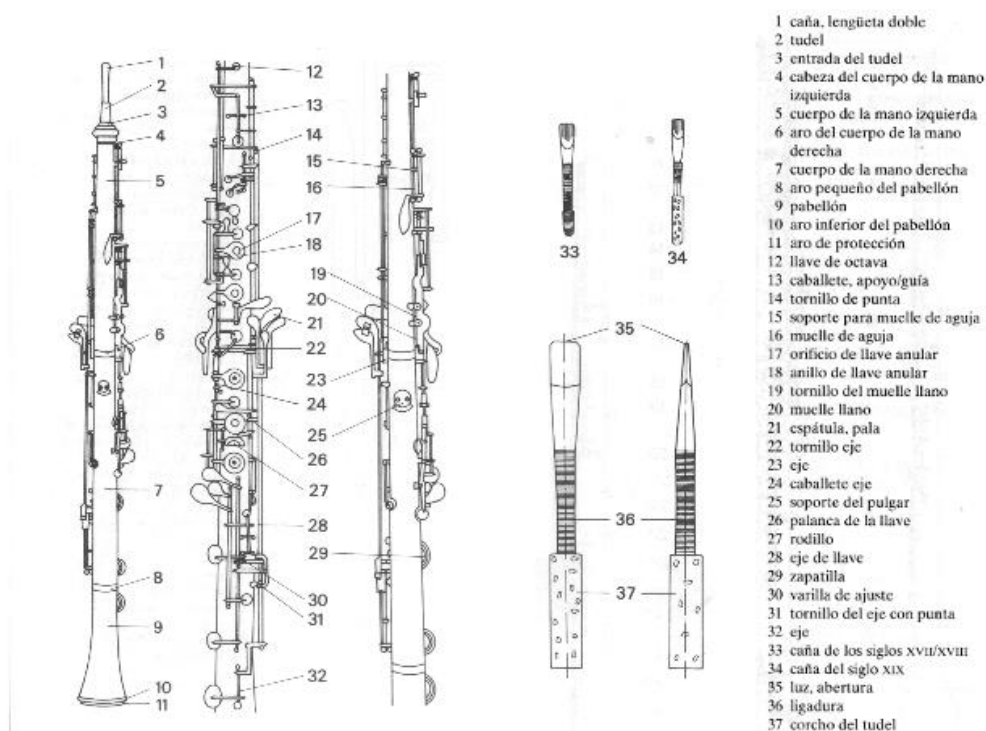


Figura 14. Partes de un oboe moderno (Fuente: El Atril, s.f.).

### 1.e. Música instrumental de pulso, púa y percusión.

Esta situación ya acontece cuando el músico constituye su *melopeia* a través de «pellizcos» y «golpes» sobre cuerdas, láminas o parches cuya dicción cromatofónica –a pesar de representarse por medio de acciones inmediatas en cuanto a la vibración armónica de estos materiales– carece de dos cualidades que, en cambio, sí se producen en las situaciones anteriores, a saber: la presión distribuida a través de los impulsos articulatorios de la *symploké* de sonidos; y la amplitud de las direcciones vectoriales que producen fuerzas tensivas en las densidades poéticas.

Desde esta premisa, es la construcción técnica de las morfologías glomerulares basadas en círculos concatenados por acentos, grupos de sonidos (redobles, notas repetidas, rasgados, etc.), intensidades y «gestos» rítmicos lo que «suplirá», de algún modo, las características de las anteriores situaciones del circularismo musical que constituye un ejemplo de arte sustantivo.

Así, esta situación requiere de una gran dificultad artística para que pueda darse en ella la absorción mutua entre materia y forma, debido a que la

esencial importancia de la gestualidad del movimiento que tiene lugar a la hora de ejecutar el instrumento (sobre todo, en el caso de los instrumentos percusivos) genera tal énfasis a la forma que el músico da a la materia que, finalmente, es esta misma esencia gestual la obstaculizadora, en algún grado, de la segregación del contexto de producción. Ahora bien, esta carga de «prestidigitación» técnica, a su vez, es necesaria para cumplir su función de sustitución de las cualidades de presión y amplitud que unifican las densidades e intensidades de la dicción que concurren *in medias res* constituyendo «la cosa misma», la cual adquiere la inmanencia enigmática del arte poético sustantivo, si es que se adquiere dicho plano en la totalización sonora.

#### 1.f. Música instrumental de teclado.

Esta situación es la más difícil de conceptuar en la anterior tabla, ya que engloba un conjunto de categorías que tienen como núcleo el monocordio pitagórico. Bien es cierto que el monocordio también es el género generador o núcleo de las categorías artísticas de la situación 1.c. (cuerdas frotadas), si bien el cuerpo de la conformación de dichos instrumentos –con sus respectivas fases en su curso histórico– está compuesto por un elemento esencial en la constitución de su mecanismo técnico-poético, a saber; el arco por el cual se frota dichas cuerdas. Lo mismo ocurriría con las categorías artísticas de la situación 1.e. (instrumentos de pulso, púa y percusión), cuando los cuerpos estuviesen formados por cuerdas pellizadas o percutidas directamente por el sujeto operatorio con los dedos, con púas o con baquetas.

La dificultad reside precisamente en esta perspectiva directa analizada en su sentido negativo, es decir, las categorías artísticas por las cuales no se ejecuten sonidos sobre cuerdas o tubos de manera directa.

El Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno contiene una sólida distinción de mecanismos de construcción de conceptos que aquí nos servirán como fundamento de nuestra Tesis para delimitar la claridad de esta oscura situación 1.f. (oscura en cuanto a su posición en el primer bloque debido a su mediatez infraestructural de conjuntos de técnicas y tecnologías), a saber: los modos de conceptualización «directa», cuando nos aproximamos al material fenoménico «centrándonos» directamente en torno a él; y los modos de conceptualización «oblicua», cuando nos aproximamos a dicho material reflejado o refractado a través de otro.

Puede exponerse de manera muy sencilla la distinción entre métodos o modos de conceptualización «directa» y métodos o modos de conceptualización «oblicua». Supongamos que toda conceptualización tiene siempre lugar por referencia [...] a un material corpóreo-fenoménico dado, es decir, a un

material que pueda ser nombrado deícticamente, o señalado con el dedo: «eso es la Luna», o bien «la Luna es esa masa amorfa que se adivina a través del ramaje de los árboles del bosque». Cuando nos aproximamos al material fenoménico «centrándonos» directamente en torno a él [...] llevaremos a cabo una conceptualización directa, respecto de la referencia fenoménica. [...] Pero no siempre es posible aproximarse a los fenómenos de ese modo, «directo»; acaso los mismos fenómenos de referencia no se nos presentan directamente, sino a través de otros, reflejados o refractados por la mediación de otros: es entonces cuando la conceptualización de los fenómenos se llevará a cabo [...] de un modo oblicuo. Ejemplos de ese modo oblicuo de conceptualización los encontramos ya en lo que algunos (con B. Russell) llaman «conceptos ego-céntricos»: «allí», «aquí», son conceptos, no sólo relacionales (como «mayor» o «menor») –los conceptos relacionales también pueden ser directos–, sino relativos al sujeto o ego que los utiliza; lo que significa que «allí» o «aquí», que son conceptos de lugar, no se presentan directamente, «centrados en sí mismos», [...] sino «oblicuamente», a través de una plataforma desde la que se conforman y que en este caso está constituida por el sujeto que habla. Ocurre, por tanto, como si el lugar así designado estuviese determinado desde esa «plataforma» y como refractado a su través. (Bueno, 2019, pp. 91-92)

Nuestra operación consistirá en extender los modos de construcción de conceptos a modos de construcción –inmediata a través del acto poético– de arte sustantivo, es decir, que el contexto de recepción intrínseco al contexto de producción (el ejecutante del instrumento) trabaje no sobre operaciones directas sobre la vibración de los cuerpos que suenan, sino sobre operaciones oblicuas donde el sonido (vibración de cuerpos que vibran en el espacio acústico con sus armónicos naturales) quede reflejado en operaciones técnicas distintas a su propia activación, aunque conectadas a ella.

Lógicamente, toda extensión de una noción filosófica precisa, de algún modo, ramificar su propia operatoriedad en nuevas clasificaciones, y en este caso la noción de modos oblicuos de construcción de conceptos, al ser extendida a modos oblicuos de construcción poética, nos llevará a clasificar las plataformas de referencia por las cuales las operaciones sobre éstas nos permitan ver reflejada la poética.

Por decirlo de otra manera: es sobre estas plataformas, y no propiamente sobre el sonido, donde el músico realiza sus operaciones. No obstante, las conexiones entre dichas plataformas y los activadores del sonido acústico serán los que permitan la inmediatez del acto artístico.

Así pues, tres son las plataformas que históricamente han constituido esta situación artística *l.f.*, a saber: (1) la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por dispositivos de presión de aire activados a través de



válvulas y registros; (2) la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos simples o complejos de conexión con púas o plectros; (3) y la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos de conexión con martillos y pedales.

La oblicuidad del modo de construcción poética mediada por dispositivos de presión de aire activados a través de válvulas y registros está representada por la categoría de la música de órgano.

Este instrumento (que ya lo podemos encontrar originariamente en la Antigua Roma –órgano hidráulico–) está regido por leyes de la más alta Matemática y Física. Un órgano de mediano tamaño está compuesto de tres teclados, el pedal y cuarenta registros que se excitan en una masa de aire suficiente para hacer vibrar una gran cantidad de tubos. Para activar el sonido del órgano es fundamental el viento acumulado a una presión determinada (ya esté dicha presión en un gran depósito convenientemente previsto, ya se genere mediante un simple fuelle de pedal o con una moderna centrifugadora de aire), dispositivos de interrupción de los tubos de todas las especies, a fin de separar entre sí los registros, y unas válvulas que el organista abre o cierra, produciendo un juego cromatófónico (instrumentación) que va desarrollando la dialéctica del discurso musical. (*Enciclopedia de la Música*, 1981)

La oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos simples o complejos de conexión con púas o plectros, lo hallamos en el *clavicémbalo* (y sus variantes como el *virginal* o *espineta*), y en el clavicordio.<sup>35</sup>

En cuanto al mecanismo del clavicémbalo o clavecín, ya se presuponen una serie de elementos constructivos complejos que ejercen de intermediarios entre el material vibrante (las cuerdas) y el músico, a saber:

La base fundamental de su mecanismo es el punteado de las cuerdas por medio de plectros que son accionados a través de una palanca conectada al teclado (en estos instrumentos pueden haber hasta tres teclados superpuestos), si bien, a diferencia del clavicordio o el pianoforte, en el clave no se puede cambiar la intensidad con la que suenan las cuerdas, por lo que, con el objeto

---

<sup>35</sup> Recordemos que tanto los instrumentos de cuerda pinzada como los de cuerda percutida en la familia de instrumentos de teclado, a excepción del órgano, provienen de un tronco común: el *salterio* (*psalterion*), característico de la música popular del medievo y cuyo mecanismo consiste en la disposición de una hilera de cuerdas sobre una caja de madera abierta que son excitadas «directamente» por medio de un macillo, un plectro, las propias uñas de las manos o, incluso, un arco (por lo que podríamos situarlo en las situaciones l.c., y l.e.).

de suplir esta carencia, poseen varios juegos de cuerdas o registros de 16, 8 y 4 pies que se pueden cambiar con accionadores de mano, de rodilla o de pedal. Esto produce efectos de dinámica y timbre «en terrazas» y efectos contrastantes de *forte* y *piano* muy propios de la estética barroca. Así pues, los claves poseen habitualmente dos registros de 8' y uno de 4'. Cada uno de ellos puede sonar independientemente, pueden sonar todos a la vez o se pueden hacer todas las combinaciones posibles entre ellos, acoplando y desacoplando teclados. El de 4' suena una octava por encima del 8', enriqueciendo así su sonoridad y su timbre. Todo este plural mecanismo interviene, por tanto, en lo que hemos denominado la producción «oblicua mediada por mecanismos complejos de conexión con púas» del sonido. (Kottick, 2003)

El *clavicordio*, en cambio, posee un mecanismo conformado de una «oblicuidad mediada por conexiones simples con púas», a saber: las cuerdas, dispuestas en posición paralela al teclado (recordemos que, dependiendo del instrumento, a cada cuerda le pueden corresponder hasta 5 teclas), entran en vibración gracias al pinzamiento de unas púas colocadas sobre éstas que, asimismo, se accionan oblicuamente por medio de una palanca conectada directamente al teclado. A diferencia del clavicémbalo, esta conexión directa entre la palanca y el teclado (carente de tantos elementos intermediarios) permitía a estos instrumentos modular el sonido, conseguir diferentes dinámicas e incluso incidir en el vibrato.

Por otro lado, de la combinación entre el salterio —en su aspecto de cuerda percutida— y los instrumentos anteriores, se confeccionó a principios del siglo XVIII el instrumento que hoy conocemos como *piano*, el cual responde a la «oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos de conexión con martillos y pedales».

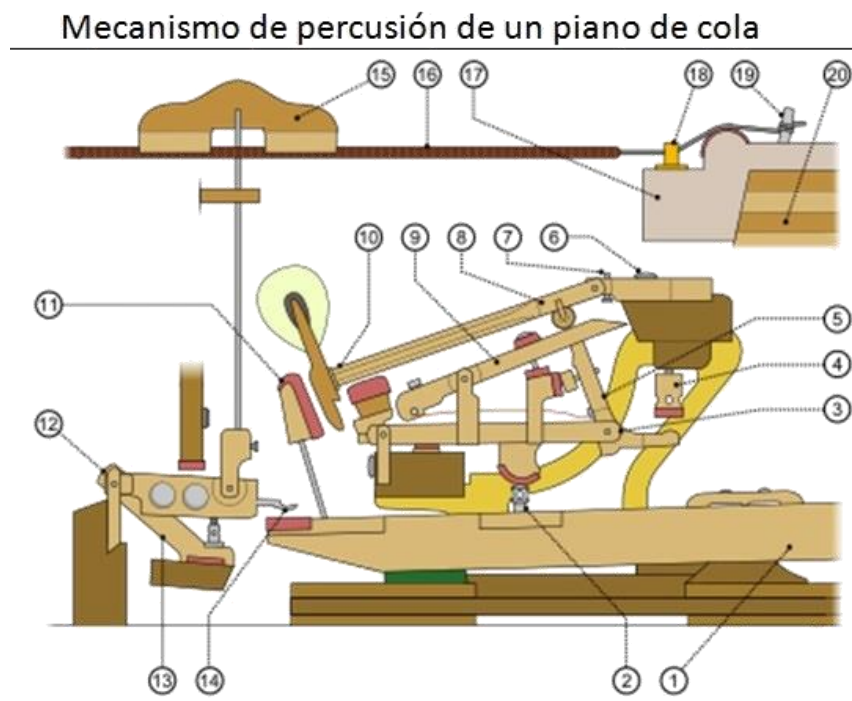
En este instrumento, la característica de oblicuidad llega a su más alto exponente debido a los plurales y precisos elementos tecnológicos de los que se fue componiendo a lo largo de toda su evolución constructiva. Si bien no pretendemos realizar un estudio histórico-organológico de este instrumento en profundidad, sí expondremos a continuación una breve y concisa descripción de todos sus elementos:

A nuestro juicio, el piano ha sido uno de los instrumentos (si no el que más) que ha sufrido grandes y significantes cambios constructivos de su mecánica a pesar de haber mantenido un elemento esencial en la producción del sonido, esto es, la percusión de la cuerda oblicuamente por medio del accionamiento de una tecla. Sólo basta con realizar un recorrido genérico desde (1) los pianos de Cristofori, en los que la cuerda y la tecla se conectaban por

medio de una palanca larga capaz de transmitir las distintas velocidades de percusión (generadoras de las dinámicas), produciendo un sonido claro, ligero, pero con una precaria cualidad de amplitud y densidad sonora; (2) los pianos de Gottfried Silbermann, en los que ya aparece el mecanismo de *una corda*, así como el accionamiento de los apagadores por medio de un pedal; (3) los pianos de la escuela inglesa, en los que personalidades como Johannes Zumpe, Americus Backers o John Broadwood contribuyeron a aumentar la densidad sonora del instrumento por medio del *pedal de resonancia*, o el engrosamiento del macillo, patentaron la lira de pedales, ampliaron la extensión del teclado, así como de las cuerdas, o confeccionaron los primeros pianos de mesa; (4) los pianos de la escuela vienesa, representados mayormente por Johann Stein, quien incorporó el mecanismo de escape produciendo, con ello, un sonido mucho más directo, ligero y refinado (por cierto, estos últimos parece que llegaron a ser los preferentes de Mozart); hasta (5) los pianos de la escuela francesa, en los que Joseph Pleyel, Jean-Henri Pape y, sobre todo, Sébastien Érard llegaron a introducir una nueva cobertura del macillo, el mecanismo de *agraffe* (o guía sujeta al mueble del instrumento a través de la cual pasan las cuerdas quedando éstas bien sujetas), el aumento del número de cuerdas por tecla, y la incorporación el mecanismo de *doble escape*, tan importante en la mecánica del piano moderno.

Todo ello, sin contar con la revolución que supuso a mediados del siglo XIX la siderurgia y que en los pianos se vio reflejada en la incorporación del cuadro de metal enteramente fundido. Así, las grandes industrias de EE. UU y Alemania adoptaron sistemas industriales de producción e invirtieron capital en las investigaciones tecnológicas y científicas del piano, haciendo que se terminara de perfeccionar el instrumento, conformándose definitivamente el piano que hoy conocemos. (Palmieri, 2005)

Así pues, ¿qué vínculo de relación podría quedar entre el primer prototipo de piano de Cristofori respecto a los últimos pianos de la casa Steinway (o Yamaha actuales), o respecto a los pianos Bösendorfer en los que, además, se extendió su registro, o, incluso, en los pianos de  $\frac{1}{4}$  de tono, en los que se insertó una tecla gris entre la tecla negra y blanca? Aunque en cuestión de sonido y complejidad de mecanismo podamos observar una gran distancia entre estos tipos de pianos, la respuesta reside, precisamente, en que todos ellos poseen en su mecanismo la oblicuidad mediada en su modo de construcción poética.



**Figura 15.** Partes de la mecánica interna de un piano moderno (Fuente: Hinves pianos, 2013, marzo 7).

#### 2.1.4.2. Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de cuerpos y superficies: conjugaciones estéticas)

Cuando Baumgarten define la estética como «gnoseología inferior» – desde una perspectiva sensorial (*aísthesis* = sensación) que obtenga su propia verdad (la ciencia de lo bello)–, está tomando el término *aísthesis* de forma reduccionista, ya que en la tradición helénica este término griego era correlativo a una tríada de ideas inseparables, a saber, *aísthesis*, *noesis*, *poiesis*.

Lo sensorial (*aísthesis*), 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 *aísthesis* 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 intellegibilis*)–, 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 sólo tiene una forma de presentación desde lo estético, y en lo estético aparece lo noético ya que en caso opuesto la sensación no sería inteligible. (Chuliá, 2018, p. 114)

Así pues, el hacer (*poiesis*), la sensación (*aísthesis*) y lo inteligible (*noesis*), desde el Materialismo Filosófico, se entienden como perspectivas inseparables a partir de la teoría de los cinco estratos expuestos en *El mito de la felicidad* (2005b): fenómenos, conceptos, ideas, teorías (conjunto de conceptos) y doctrinas (conjunto de ideas). Para Gustavo Bueno no existen fenómenos puros, sino que éstos son inseparables de los propios conceptos por los cuales adquieren su propia morfología, por ejemplo: cuando escuchamos una secuencia de sonidos que resuelven, las ideas de Frase, Apertura, Modulación y Cierre son intrínsecas a la propia delimitación del fenómeno, por no hablar ya de los términos tonales de Tónica, Subdominante, Dominante, etc.

En este sentido, entendemos la estética desde una perspectiva objetiva, es decir, en un sentido que proviene no solamente de prismas pasivos de una revelación a modo contemplativo, sino en un prisma en el que lo activo y lo pasivo también sean inseparables a través de las operaciones objetivas. Las secuencias de percepciones son conjugadas por las operaciones del público que conforma la obra de arte constituida en cuerpos o superficies al igual que el músico frasea los conjuntos de sonidos para conformar el *melos*. Recordemos que Frase proviene del verbo griego *phrazein*, que significa «hacer comprender», indicar por gestos o por palabras, o explicar. Y este hacer comprender es, en el arte musical, la articulación sonora que conforma el *melos*; un *melos* que es inspirado a través de la «declamación en acto» (sustancia musical) que se va produciendo.

Ahora bien, cuando la estética no se produce a través del *melos* (donde *aísthesis*, *noesis* y *poiesis* se dan en el propio hacer del rapsoda que constituye la costura de las partes tal y como suenan), sino a través de cuerpos y superficies, el «fraseo» lo deberá conformar (posteriormente a haberlo hecho el artista que es, por otra parte, el primero en contemplar su obra) el público a través de las conjugaciones estéticas de las situaciones artísticas producidas por las diferentes categorías que conforman dicha situación.

### 2.a. Conjugaciones estéticas tridimensionales (*kenós*).

Esta primera situación se basa en las múltiples formas que realiza el público a partir de conjugaciones estéticas que van concatenándose a través del recorrido por un contorno, entorno y dintorno de un cuerpo.

Las categorías artísticas que responden a esta situación se sitúan en la Arquitectura, la cual se encarga de planear, diseñar y construir espacios en los que se puedan desenvolver las actividades humanas y que a la vez sean funcionales, perdurables y estéticamente valiosos. Su etimología viene de la unión entre las palabras griegas equivalentes de jefe y constructor (ἀρχιτέκτων; en latín, *architéctōn*). A lo largo de la historia podemos hallar múltiples estilos de arquitectura con características determinadas, desde la arquitectura Clásica y Bizantina, pasando por la Románica, Gótica y Renacentista, hasta la Modernista y Postmodernista, las cuales, según su funcionalidad, pueden ser religiosas, militares o civiles. (Velarde, 2012)

Lo importante en el caso que nos compete es su característica primordial en cuanto constitutiva de la situación artística que pretendemos conceptualizar, a saber, la idea de *kenós* (interioridad). Por decirlo de otra manera, el contexto de recepción artística de la Arquitectura debe ir construyendo las partes que previamente han sido construidas por los agentes (maestro de obra y albañiles). Ahora bien, esta construcción recorre el «interior» de su propia materia y forma que, aunque ya es dada y no es construida en acto a la vez por el agente, ha sido producida por la transformación de materiales previos.

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*, 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. [...] El *kenós* arquitectónico es un volumen construido mediante el envolvimiento de su dintorno vacío por un contorno sólido envolvente que lo separa del entorno o exterior. (Bueno, 2005a, pp. 451 y 453)

La transformación de los materiales previos que caracteriza a la Arquitectura es análoga a la que se produce en los materiales de la Música: transformación de sonidos a intervalos; de duraciones a metros, ritmos y acentos; de intervalos a frases; de frases a secciones; de secciones a desarrollos, etc.; en definitiva, construcción diamérica en reabsorción mutua de materia y forma.

Este circularismo (en el caso de la música, por la *melopeia* y en el caso de la arquitectura, por la conjugación estética de columnas, frontones, puertas, etc.) sería correlativo a un Teoreticismo, Descripciónismo y Adecuacionismo que ya quedarían fuera de la Tabla 2 al reducirse a cuestiones técnicas, institucionales o de coordenadas adjetivas al propio arte (arte adjetivo o alotético). Estas alternativas, tal y como las estamos abordando, no serían exclusivamente gnoseológicas, sino que, al estar tratadas desde el campo del arte, se

extenderían a una perspectiva noetológica. No obstante, esta extensión ya la podemos observar contemplada por el propio Bueno en la *Teoría del cierre categorial* cuando construye cuatro metáforas de las teorías de las ciencias, a saber, el recolector, que juntaría partes ordenándolas y distinguiéndolas, actuaría de acuerdo al Descripciónismo; el pescador, que a través de sus redes atraparía los peces al igual que hacen las teorías de las ciencias respecto a sus materias, actuaría de acuerdo al Teoreticismo; y el pintor realista, que adecuaría la materia pictórica a la forma a través de una yuxtaposición basada en la realidad, actuaría de acuerdo al Adecuacionismo.

No deja de ser interesante constatar que estas cuatro metáforas se corresponden –correspondencia no es identidad– punto a punto con las cuatro grandes alternativas que en el Capítulo 2 de la Introducción General designamos respectivamente como descripciónismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo. En efecto, el descripciónismo soporta bien la metáfora del recolector, así como el teoreticismo soporta la del pescador (o el tejedor de redes), mientras que el adecuacionismo se adapta «como el guante a la mano» a la metáfora del pintor realista. (Bueno, 1993, vol. 2, p. 36)

Ahora bien, lo interesante de esta cuestión es que Gustavo Bueno prosigue, acto seguido, atribuyendo al circularismo la metáfora del músico, en cuanto a compositor (el constructor con sonidos), y el arquitecto, en cuanto al constructor (lo interesante es que aquí la arquitectura la entendemos desde la perspectiva del maestro de obra o arquitecto técnico que, en coordinación con los albañiles, construyen las obras; y no tanto desde la arquitectura superior en la perspectiva del plano y diseño, aunque estén íntimamente relacionadas).

[En] La metáfora del *músico* (compositor) o del *arquitecto* (del constructor) [...] las ciencias toman los materiales de la realidad, pero deben construirlos, porque las ciencias no son mera acumulación de esos materiales y lo esencial es su arquitectura. [...] El circularismo se acoge bien a la metáfora del músico o arquitecto, o a las metáforas organicistas que incorporan la consideración del metabolismo de los materiales y la forma sistemática. (pp. 35-36)

De esta manera, la situación artística de la arquitectura es la más cercana a la música –con la diferencia esencial entre volumen sonoro y volumen corpóreo– por sus perspectivas tridimensionales, así como por la concatenación de elementos articulados (de acuerdo a perspectivas técnicas y metodologías científicas) que se totalizan a través de dicho «recorrido tridimensional». No obstante, estas dos situaciones y bloques se diferencian en tanto que una tiene lugar a través del *melos* y la *melopeia*, y la otra a través de conjugaciones estéticas estilizadas en el contorno, entorno y dintorno que define su situación.

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 discanto 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 XI. (Bueno, 2005a, pp. 477 y 478)

## 2b. Conjugaciones estéticas sobre volúmenes (sin interior).

Esta situación está representada por las diversas categorías escultóricas. Escultura (del latín *sculptura*, formado por el verbo *sculpere*: cincelar, labrar, tallar, y el sufijo latino *-ura*, que indica actividad resultante de la raíz), recordemos, consiste en el modelado, tallado o construcción —a partir de diversas técnicas que van desde el cincelado hasta la fundición y el moldeado— de figuras tridimensionales o relieves a partir de diversos materiales resistentes, como la arcilla, la madera, el mármol, la piedra, el metal, el marfil, o el hornigón. Esta categoría artística, como el resto, alberga un repertorio de tendencias, materiales y estéticas contrapuestas que a lo largo de la historia



fueron evolucionando, adoptando dos formas: la escultura representativa de figuras humanas, animales, objetos, etc., y la escultura ornamental enfocada como elemento auxiliar de la primera forma y de partes arquitectónicas (mixtura); así como diversas clases según cada una de estas formas: estatuas (sedente, yacente u orante), bustos, o torsos. (Fuga, 2004)

En este sentido, lo que enfatizaremos de esta situación será su cualidad de poseer un volumen (sin interior) sobre el que se conforma la totalización artística a través de conjugaciones estéticas.

Gustavo Bueno explica que Aristóteles construyó sus doctrinas hilemórficas a partir del modelo de la escultura, en tanto y cuanto la forma escultórica queda potencialmente inmersa en la materia; así como que Friedrich Hegel concebía que esta categoría artística se centraba en figuras humanas construidas sobre volúmenes y no sobre cuerpos impersonales como en la arquitectura, o en imitaciones de lo inorgánico (montañas, bosques, etc.) como ocurría con la pintura. Ahora bien, el propio Bueno concluye criticando esta última perspectiva por incurrir en la confusión de diversos planos:

Aristóteles, en su teoría de las cuatro causas, define la escultura distinguiendo en ella la forma, la materia, la causa eficiente y la causa final. La forma escultórica está ya potencialmente inmersa en la materia, hasta el punto de que podría decirse que el escultor no hace otra cosa sino «suprimir las partes que sobran». [...] La definición que Aristóteles ofrece de la «poética escultórica» es sin embargo muy prosaica y tiene muy poco de metafísica; es sin embargo muy profunda y ha servido de modelo para las doctrinas hilemórficas desarrolladas en la filosofía aristotélica.

Hegel cree que el arte, que comienza por el reino inorgánico (en el que se mantiene la arquitectura), tiene que pasar a otro reino, en el que aparezca, con la vida del espíritu, una verdad más alta. «Es sobre este camino que recorre el Espíritu, desgajándose de la existencia material, para volver sobre sí mismo, en donde nos encontramos con la escultura». [...] Probablemente lo que se dice en esta definición es que la escultura ya no imita lo inorgánico, de las montañas, de los bosques, &c. (como la pintura), ni es ella misma una corporeidad impersonal (como la Arquitectura), sino que se centra en las figuras humanas (porque los animales sólo de paso serían modelos escultóricos). Pero todas estas diferencias son circunstanciales y en ellas se confunden planos muy diversos. (Bueno, 2005a, pp. 472-473)

Así pues, lo importante desde el Materialismo Filosófico es que el volumen sobre el cual las conjugaciones estéticas dan lugar a la sustantividad de la obra escultórica no tiene *kenós*; es decir, que la acción del recorrer (por dentro y por fuera) la obra para totalizarla aquí se reduce a un observar

acercándose, alejándose o rodeando dicha obra. Este fenómeno constituye una situación que si bien todavía reside en un volumen (y no en una superficie como en la pintura), éste ya no precisa de la acción de recorrer una estructura tridimensional, la cual estará siempre más próxima a la conjunción de la forma en relación a su propia lógica material inmanente.

La escultura, definida desde el sistema de coordenadas del Materialismo Filosófico, se nos presenta inmediatamente, cuando la analizamos en un terreno positivo, como la contrafigura de la Arquitectura. La escultura mantiene el volumen, pero en ella sin embargo ha desaparecido el interior. El interior no interviene formalmente como tal en la obra escultórica que se agota en la pura exterioridad de su superficie. Es indiferente que el interior de la obra escultórica esté lleno o vacío. La diferencia es puramente técnica, no estética en ningún caso. (p. 473)

### 2.c. Conjugaciones estéticas sobre superficies.

La pintura se correspondería con el ejemplo de categorías artísticas cuya sustantividad se conforma a partir de conjugaciones estéticas<sup>36</sup> sobre superficies.

El término Pintura proviene del latín *pingere* (pintar, bordar, tatuar), esto es, hacer marcas o decoraciones en un objeto o cuerpo. Así, cuando se constituye como categoría, la pintura pasa a ser el arte que consiste en la representación gráfica sobre una superficie determinada (una hoja de papel, un lienzo, un muro, una madera, un fragmento de tejido, vidrio, etc.) mediante unas técnicas (óleo, acuarela, témpera, acrílico, pastel, tinta, fresco, o puntillismo) y materiales (pinceles, rodillos, esponjas, espátulas, etc., caballete y pigmentos) concretos, con el objeto de obtener una composición de formas, colores, texturas y dibujos que reflejen los múltiples objetos radiales de la realidad envolvente.

De esta manera, a lo largo de la historia se han ido componiendo distintos géneros de pintura en base a dichos objetos que representa: el desnudo, el retrato y autorretrato, el bodegón, la pintura paisajística, religiosa, alegórica, la naturaleza muerta o la llamada pintura histórica, que, a su vez, han presentado características y técnicas distintas según las distintas corrientes

---

<sup>36</sup> «Solamente los órganos sensoriales que nos ponen ante fenómenos apotéticos (los órganos llamados “teleceptores”) intervendrán en los valores estéticos y en la conformación de la obra de arte sustantivo. Ni el olfato ni el gusto pueden llamarse “sentidos estéticos” (a pesar de la etimología de la propia palabra “estética”). Sólo el oído y la vista o, mejor aún, sólo los sonidos y los colores son los materiales con los cuales pueden componerse las obras de arte o las formas estéticas naturales». (García Sierra, 2021 julio, [656], párr. 3)

pictóricas evolutivas: desde la Pintura del Trecento, Arte Bizantino, Pintura flamenca y Renacimiento, hasta el Impresionismo, el Fauvismo, el Cubismo, o el Surrealismo (Fuga, 2004)<sup>37</sup>.

Lo que destacaremos en la presente situación es que la pintura ya no se representará por medio de cuerpos tridimensionales, como ocurría con la arquitectura, ni tampoco sobre volúmenes sin interior, como en la escultura, sino que sus morfologías estéticas tendrán lugar sobre superficies bidimensionales (García López, s.f.):

En cuanto a la Pintura sólo diremos que, por relación a la Arquitectura, no sólo ha perdido el interior sino también el volumen. La pintura se mantiene en la superficie pura que ya no necesita volumen, como lo necesita aún la escultura. La pintura es, pues, arte estrictamente superficial, bidimensional. Porque la tercera dimensión que físicamente presupone siempre una superficie real, y no meramente geométrica, queda segregada, por abstracción, de la pintura, y de hecho queda reducida al espesor de un lienzo.

Que la pintura pueda «representar», en perspectiva, la tercera dimensión, no significa para la pintura más que para la escultura significa su capacidad de representar el «interior espiritual» como decía Hegel. La tercera dimensión, en Pintura, es sólo pintada, y no viva, de la misma manera que el interior de la Escultura sigue siendo pura exterioridad, con capacidades apelativas o representativas. (Bueno, 2005a, pág. 475).

De manera que la pintura, además de ser un conjunto de manipulaciones u operaciones hechas por los artistas sobre superficies planas: paredes, techos, telas, lienzos, maderas, carteles, estromas, platos..., también se representa por medio de cuerpos tridimensionales (un cofre policromado, una caja de música con motivos pictóricos...), o sobre las superficies cóncavas de una Caverna o de una Basílica, o sobre las superficies convexas de los objetos de las cerámicas, operaciones consistentes en la distribución artística de materiales cromáticos aplicados sobre morfologías naturales, figuras humanas, animales o geométricas, hechas de modo general con las extremidades superiores, pero también, ocasionalmente, con la boca o con los pies cuando el artista carezca de manos –p. 475– (en este último punto ya nos referiríamos a la situación 4.c.).

Pero la estructura de esta apariencia no es enteramente característica de la televisión pues también conviene a procesos naturales de reproducción de

---

<sup>37</sup> Estas clasificaciones, sin perjuicio de su utilidad, adolecen de una consideración denotativa de los fenómenos artísticos, por lo que, desde un punto de vista temático, en futuras investigaciones interpretaremos dichas clasificaciones desde el espacio antropológico.

cuerpos en espejos o procesos artificiales de reproducción de cuerpos (en la pintura, en la cámara oscura, en la fotografía, o en el cine). Desde el punto de vista de la teoría de las ideas y, en particular, de las ideas de Verdad y de Apariencia, todas estas situaciones convienen en una estructura común: la estructura del proceso de reproducción operatoria en superficies bidimensionales de morfologías dadas a escala del sujeto antrópico. La pintura y la fotografía trabajan, desde luego, con proyecciones bidimensionales; pero también la escultura, porque su interior es escultóricamente irrelevante. Tan infantil es el intento de «levantar las faldas» a una menina de Velázquez para ver lo que oculta en su interior, como el intento de abrir la cabeza del «pensador de Rodin» para explorar el interior de su cerebro o de su espíritu («tu cabeza es hermosa, pero sin seso»). La pintura, como la escultura, son artes de superficie. Por ello han de representar siempre apariencias superficiales, incluso en el caso de la utilización de la perspectiva que permitió crear la ilusión de la tercera dimensión. (Bueno, 2000, pp. 206-207)

Ahora bien, es justamente en esta apariencia de tridimensionalidad, construida a partir de la estilización, donde el receptor podrá conformar unas conexiones, relaciones y complejidades en la obra pictórica que, siempre que se concatenen a su inmanencia técnica, estipularán una serie de inconmensurabilidades a partir de infinitos análisis. En estos casos se sustantivará la obra artística de referencia.

#### 2.d. Conjugaciones estéticas sobre grafos.

Podemos considerar tanto a la literatura (letras) como a los planos arquitectónicos y las partituras musicales como obras constituidas por grafos de distinto género y especie.

Comencemos por remitir a la *Filosofía de la técnica y de la tecnología* (2018) de Luis Carlos Martín Jiménez, donde se realiza un estudio muy bien construido de las esencias gráficas desde la Teoría de la esencia genérica de Gustavo Bueno (García Sierra, 2000, pp. 82-83).

En este libro, se sitúa el núcleo de las esencias gráficas en la combinación sintáctica que sólo es posible a través del análisis o destrucción de un fondo semántico desde donde se recorta; y el cuerpo, en las combinaciones atributivas que suponen sistemas de grafos «cerrados» técnicamente como puedan ser los aritméticos, los geométricos, los lingüísticos, etc., que van apareciendo según se van reformulando por anamorfosis los diferentes campos semánticos. En cuanto al curso, Martín Jiménez establece tres especies, a saber: grafos fijos de anverso, grafos móviles de anverso y grafos móviles de reverso.

Lo que nos interesa es analizar una vertiente que, sin embargo, no aparece en el libro de Martín: el análisis de una tipología de grafos fijos de anverso que, siendo sistemas de grafos técnicamente «cerrados», constituyen conjugaciones estéticas que dan lugar a obras de arte sustantivo o poético (sin perjuicio de que también se obtengan en dichos grafos planos de análisis gnoseológico).

Gustavo Bueno en «Poesía y Verdad» explica dos planos heredados del *Curso* de Ferdinand de Saussure donde remueve los fundamentos mismos de la concepción hilemórfica de la racionalidad (materia y forma) en tanto y cuanto las estructuras del curso de los significantes se atribuyen a la forma, y los contenidos significados el papel de la materia. Sin embargo, Bueno rechaza esta concepción: significado-materia, significante-forma, puesto que tanto en el significado como en el significante (significado, por ejemplo, la propia racionalidad de una sinfonía de Mozart, y significante, la forma por la cual se establece su fisionomía poética) hay pluralidad de materias y formas, por lo cual, analiza la concepción de Louis Trolle Hjeltslev: expresión-materia y forma, contenido-materia y forma (la expresión equivaldría en este caso al significado, y el contenido al significante), concluyendo, finalmente, que, en realidad, se trata de una relación entre compuestos, es decir, entre formas involucradas en materias y entre materias involucradas en formas. (Chuliá, 21 diciembre 2018)

Las dificultades que encontramos en este campo se deben a una aplicación demasiado sumaria de la oposición entre significados y significantes heredada del *Curso* de Saussure. Pero esta aplicación no es la única posible. En realidad la distinción entre forma y materia se mantiene en la Lingüística de Hjeltslev bajo el aspecto de la distinción entre forma y sustancia, solo que esta oposición (forma/sustancia) no se entiende ahora como una correspondencia directa con la oposición significante/significado, lo que conduciría a atribuir al significante el papel de forma y al significado el papel de materia, sino en correspondencia con la oposición expresión/contenido (que es lo que corresponde precisamente con la oposición significante/significado). De este modo, la oposición materia/forma se distribuye “desdoblándose”, por decirlo así, en cada uno de los términos de la oposición expresión/contenido. Se hablará así de una forma de la expresión y de una sustancia (o materia) de la expresión; se hablará también de una forma del contenido y de una sustancia (o materia) del contenido. De este modo podríamos evitar atribuir a los significantes (en la medida en que se corresponden con la expresión) el papel de forma respecto de los significados. [...] En cualquier caso, la cuestión de las relaciones entre significantes y significados ya no tendrá por qué plantearse como un caso de la relación entre forma y materia, sino, a lo sumo, como un caso entre

compuestos, es decir, entre formas involucradas en materias, y de materias involucradas en formas. (Bueno, julio 2009, p. 2)

Estos análisis de Gustavo Bueno ofrecen unas posibilidades que, a nuestro juicio, no son desarrolladas en su vertiente poética en la *Filosofía de la técnica y de la tecnología*.

¿Cuál sería, por tanto, el problema de aplicar las doctrinas de este libro, en cuanto a la escritura como destrucción o descomposición del habla, a la poesía o a la música respecto de la escritura de poemas o de las partituras?

Martín Jiménez afirma lo siguiente:

En efecto, la música pasará de ser un evento inmediato, único, ligado a los sujetos que la interpretan, a ser sustantivada y fijada para ser reproducida innumerables veces [con las grabaciones, que responden según en el autor a los grafos móviles de anverso]. Digamos de paso, que la música ya había entrado en su descomposición gráfica, o notación musical, con indicaciones de canto en la época sumeria (siglo XIV a.C.), o propias de la poesía y la métrica griegas, pero no será hasta el canto gregoriano cuando se empiecen a usar “partituras” (conjunto de piezas o partes) cuyas notaciones derivaban del “neuma” o gesto manual que fue indicando sus características (nota, altura, duración, volumen, &c.), pero grabadas en líneas o pentagramas fijos de anverso, que no comentamos pues no dan lugar a ciencias estrictas (sin perjuicio de que se apliquen hoy día multitud de ciencias a la música).

No será hasta que aparezcan las técnicas de grafos móviles de anverso cuando una totalidad musical se independice. [Énfasis agregado] (Martín Jiménez, 2018, p. 301)

Esta cita que hemos expuesto, a nuestro modo de entender, incurre en diversas imprecisiones donde el hecho de cribarlas nos ofrecerá el mejor criterio de establecimiento de la situación artística derivada de las conjugaciones estéticas sobre grafos, a saber:

2.d.1. La inmediatez del evento musical «rapsódico», es decir, en acto (situación 1.a.), no queda obligadamente ligada a los sujetos que las ejecutan tal y como Gustavo Bueno explica en el Prólogo al libro *Puzzle* de Juan José Plans, donde se establece el criterio de disociación para sustantivar la música.<sup>38</sup> Por decirlo de otra manera, la sustantividad de totalización musical

---

<sup>38</sup> Gustavo Bueno distingue en este libro 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

no surgió con las grabaciones (que sólo son citadas por Bueno como caso límite de segregación del agente musical, y no en ningún caso como criterio de totalización).

2.d.2. Tanto en la situación artística de la inmediatez del acto poético como en la situación de las grabaciones, la sustantividad queda ligada a los sujetos receptores del arte sin los cuales éste no existiría («Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal» –García Sierra, 2021 julio, [662]–).

2.d.3. La notación musical, como grafo fijo de anverso, al igual que los grafos de la arquitectura (basados en las matemáticas, aritmética y geometría) y los grafos de la literatura (basados en la lingüística, métrica, fonética, etc.), contiene dos vertientes: (1) una base que nos remite a la destrucción de unos sonidos que son fenómenos conceptuados por las matemáticas (proporciones pitagóricas) y por la geometría (relaciones sonoras), así como por la acústica (rama de la física) –modos, tonalidades, concatenaciones sonoras– que al ser descompuestos por los grafos de la notación musical constituyen sistemas «cerrados»  $\alpha_2$  de una gran complejidad (que oblicuamente remite a ciencias estrictas  $\alpha_1$ : matemáticas y física); (2) una constitución estética.

Así pues, no comentar estos grafos porque no dan lugar a ciencias estrictas nos parece una afirmación gratuita que, además, reduce la idea de técnica a una dimensión muy limitada. Entendemos que, probablemente, la finalidad del libro de Luis Carlos Martín Jiménez fuese analizar ciertas técnicas, por lo que habría sido más ajustado, sin duda, el título de «Filosofía de las técnicas y de las tecnologías gráficas y electromagnéticas», ya que un título genérico de «Filosofía de la técnica» hubiese comprometido un desarrollo materializado en muchos volúmenes donde necesariamente se abordasen las técnicas que dan pie a las diversas artes y artesanías.

Subrayaremos, por tanto, que se da una situación artística derivada de obras constituidas por grafos, si bien estas obras sólo podrán sustantivarse oblicuamente, no en un sentido operatorio (de su realización) sino en cuanto

---

sonoro). Siempre será 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]». (Bueno, 1991, p. 10)

al campo de referencia: en la arquitectura, respecto a la obra «en pie» construida, donde el plano recompone y constituye las prolepsis de futuras obras:

El materialismo resulta ser una perspectiva muy ajustada a esta idea de arquitectura que buscamos como “envolvente” de sus conceptos técnico-categoriales; y como indicio de este ajuste podría apelarse al hecho de que, en español, “materialista” designa, ante todo, a todo aquél que transporta materiales de construcción (León Battista Alberti decía, en su *De re aedificatoria* (1485), edición española de 1582: “Y llamo arquitecto al que con un arte, método seguro y maravilloso y mediante el pensamiento y la invención, es capaz de concebir y realizar mediante la ejecución [encomendada a los obreros] todas aquellas obras que, por medio del movimiento de las grandes masas y de la conjunción y acomodación de los cuerpos, pueden adaptarse a la máxima belleza de los usos de los hombres”). La arquitectura, vista desde esta perspectiva materialista, implica ante todo acarreo de grandes masas. Pero: ¿Qué quiere decir grandes? ¿Con relación a qué escala? ¿Y por qué el arquitecto, en cuanto tal, se circunscribe al diseño, por medio de la geometría y de la mecánica (como subraya Alberti), y en eso se diferencia del obrero manual?

Es evidente que la razón no está en el *finis operantis* de conseguir la máxima belleza, pues tan arquitectura es un edificio hermoso como uno feo. La relación que Alberti presupone entre el arquitecto y los obreros que ejecutan sus planos guarda estrecha analogía con la relación entre el general y los soldados que intervienen en la batalla (el general, en cuanto tal, permanecerá en el puesto de mando), pero también con la relación entre el compositor de orquesta y los intérpretes (un solista puede ser, a la vez, compositor e intérprete, pero una orquesta no puede llevar adelante la sinfonía si antes no ha sido planeada en los pentagramas silenciosos). [...]

Desde nuestra perspectiva materialista veremos, por tanto, a las formas arquitectónicas como procediendo de materiales previos de construcciones prearquitectónicas, en cuanto son susceptibles de ser analizados en *partes formales* (“fuste”, “capitel”, “cornisa”); *partes formales* que, por tanto, añaden a su novedad absoluta la condición de inmanencia de origen, en una suerte de “cierre tecnológico”. Es la descomposición o análisis de los edificios dados y su recomposición combinatoria la fuente de las trazas, diseños o planos de los edificios futuros (lo que aproxima la construcción arquitectónica a la composición musical “con mordientes” o “marchas armónicas” que se corresponden, por ejemplo, con las “volutas” o con las “columnatas”; un zócalo, es un bajo continuo o, si se prefiere, el bajo continuo es un zócalo sonoro). (García Sierra, 2021 julio, [663], párr. 2-3 y 5)

En la partitura, respecto al *melos* conformado por la inmediatez del acto musical: «el compositor de una obra orquestal, para conformar su obra, necesariamente ha de proceder a través de la “partitura silenciosa”, en la que sólo



oblicuamente o por “refracción” le serán dados los sonidos de la orquesta» (Bueno, 2019, p. 93).

Y en la literatura, respecto a otros campos de referencia como el de los personajes en una obra teatral.

La función del texto literario en el teatro yo la compararía a la función de la partitura musical. [...] Los personajes están en función del escenario y es un poco como cuando el músico está sobre una partitura, que únicamente tiene función cuando los músicos están interpretándola. El texto, en la medida que tiene una entidad literaria, que tiene frases y tiene una sintaxis que es susceptible de un análisis literario, el crítico puede analizarlo, y lo analiza de hecho. Al hacerlo, está analizando algo que no es teatro por sí mismo, sino un componente del teatro. (Bueno, 1977, s.p.)

La descomposición y recomposición (diamórfosis) de las técnicas de segundo orden (García Sierra, 2021 julio, [785]) que sirven de fundamento de las obras literarias, arquitectónicas (en cuanto a planos y diseños) y musicales (en cuanto a partituras) son lo que precisamente constituye su sustantividad, la cual sólo puede darse si los sujetos receptores que la totalizan han operado, de algún modo, en los campos técnicos de composiciones previas. En el caso de la música, además, estos sujetos deben estar en contacto constante con las transformaciones y mutaciones que conforman el *melos* de manera actualista y singular. O lo que es lo mismo, que los sujetos deben conocer las leyes de la sintaxis de la notación musical en sus múltiples perspectivas y a su vez estar en contacto con las poéticas del *melos* que desbordarán dichas instituciones de partida (que por múltiples se resuelven de manera diferente en las interpretaciones).

#### *2.1.4.3. Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de infraestructuras: conjugación de partes)*

Cuando una obra sustantiva se conforma a partir de un conjunto de partes concatenadas infraestructuralmente (infra = debajo; estructura = partes que sostienen), se abren nuevas situaciones artísticas de totalización que no podrían producirse sin un trabajo de coordinación, ordenación y conjugación distributiva de dichas partes.

Esta conjugación distributiva forma parte del escalafón jerárquico de cualquier institución, desde la que se conforma en el Gobierno de un Estado (Presidente, Ministros, Delegados territoriales, etc.), hasta la que se conforma

en las distintas funciones de los obreros en la construcción de un edificio<sup>39</sup> (desde el maestro de obras hasta el aprendiz obrero).

A partir de esta premisa, podemos aseverar que desde que las sociedades humanas han rebasado el nivel de salvajismo (donde también existen, por otra parte, niveles jerárquicos de depredación) esta conjugación de las funciones de cualquier institución o construcción se han dado. (Pensemos en las necesarias coordinaciones de función que se debían realizar para llevar a cabo la construcción de las pirámides de Egipto, por ejemplo).

En cuanto a las situaciones artísticas que precisan dicha mediatez, podemos clasificar tres especies, a saber, las que conjugan partes en escena; las que conjugan partes por medio de herramientas, coordinaciones técnicas y de diseño; y las que conjugan fases heterogéneas de elaboración de grabado y revelado.

### 3.a. Conjugación de partes en escena.

Una de las cuestiones más importantes de dilucidar (o mejor, aclarar), tal y como se va completando el análisis de la Tabla, es que no hay identidad entre situación artística y categoría artística. La diferencia estriba en que la categoría artística (técnica, poética) contiene cierres tecnológicos y fenoménicos que se mueven dentro de unos términos conceptuados propios desde los cuales no se puede penetrar en otras esferas artístico-categoriales (al mismo modo que en las ciencias; aunque con la diferencia que hemos expuesto reiteradas veces y que incluye las ideas de «contexto determinante» e «identidad sintética»); y en cambio, la situación artística se desarrolla a partir de conjugaciones melopoiéticas, estéticas, de partes infraestructurales, o mixturas que conforman la sustantividad en las obras de arte.

No obstante, sí existe correspondencia entre dichas categorías y las situaciones, si bien conviene aclarar que los ejemplos que en este caso vamos a analizar (centrándonos en los ejemplos musicales, por las razones que conciernen a la Tesis) incluyen categorías heterogéneas que contienen diferentes núcleos; en el caso de la música, su volumen tridimensional; y en el caso del teatro, el «estar en escena».

Toda la teoría que acerca del Teatro y de sus relaciones con la Sociedad voy a defender, se basa en esta concepción de naturaleza *formal* —es decir, no

---

<sup>39</sup> La construcción a la que nos referimos en este punto se encasillaría dentro de las partes técnicas y tecnológicas de la Arquitectura y no en su plano de conformación artística, si bien éstas serían inseparables pero dissociables.

*material*— acerca de lo que el Teatro sea: que lo esencial del Teatro, aquello que es específico suyo, y a lo que todo lo demás se ordena en una *estructura inteligible*, de “sentido”, es el estar-en-escena. Es una característica del Teatro, ciertamente obvia y hasta puede decirse que moleste esta mi recordación, de algo que, de puro sabido, se da ya como presupuesto. Pero mi propósito no es dar noticias nuevas, sino esforzarme por enseñar a ver de un modo distinto lo que acaso constantemente tenemos ante nuestros ojos.

El “estar-en-escena”, el re-presentar, es, por lo menos, un modo de conducta del animal humano que sólo lo adopta cuando se siente observado, contemplado por otra persona; aun cuando el característico amaneramiento de los ademanes, engolamiento de la voz, o la misma “afectada naturalidad” del comediante puedan tener lugar en ausencia de un público, en la soledad del camerino, intencionalmente el Actor se siente observado, contemplado: siente que él está en escena. En rigor, basta el sentirnos contemplados por nosotros mismos, el mirarnos al espejo, para adoptar la actitud espiritual que nuestro idioma ha expresado en la soberbia expresión: “estar-en-escena”. Desde este punto de vista, es el público el que desempeña la función de *Espejo* para el que “está-en-escena”. Antes que concebir el escenario como el *Speculum vitae*, donde el público ve reproducida y reflejada su propia vida, sus propias virtudes y vicios, es el público quien, con el conjunto de sus innumerables pupilas, teje una inmensa superficie especular donde se reflejan, con el escenario, los actores y, ante la cual, *se amaneran*.

Si el estar-en-escena de una Persona envuelve, como actitud formal espiritual, la referencia a un espectador que contempla ese “estar-en-escena” —y el espectador es en principio, originariamente, Persona distinta del que está en-escena; la autocontemplación sólo se comprende psicológicamente como caso límite, derivado de la contemplación de otro—, deberemos estudiar analíticamente tanto los componentes del que *está-en-escena* (el Actor) como del que lo contempla (del Espectador) para bosquejar la esencia de esta decisiva forma de conducta que hemos escogido como *primer analogado* de la estructura Teatro. (Bueno, mayo-junio 1954, pp. 116-117)

La escena en sí requiere de técnicas y tecnologías —tramoya, decorados, luces, espacios, etc.— que en el teatro conforman una parte nuclear de su esencia; y que en artes musico-camerísticas, vocales-religiosas (extendiéndolo también a vocales en sentido profano) y sinfónico-vocales también son imprescindibles (aunque no nucleares) para que pueda funcionar dicho arte, así como para que los sujetos receptores lo aprecien en todos sus estromas.

Hemos utilizado el término «funcionar» como analogía «mecánica» que ya podemos observar en la siguiente aseveración del director y filósofo rumano Sergiu Celibidache:

Una orquesta no es otra cosa que un motor. En un motor hay un orden de prioridad. Hay engranajes que van muy rápido y otros que van más despacio. ¿Qué pasa si de todos estos engranajes que están en una relación orgánica entre sí, uno de ellos se vuelve “loco” y empieza a funcionar sólo? ¿Qué hace el motor? Se detiene. [...] No todos los instrumentos se mueven a la misma velocidad. (Canal Jesús Cantos Plaza, 4 de abril de 2021, 4m50s-5m30s)

Así pues, explicaremos a continuación esta analogía de atribución que, a nuestro juicio, nos ofrece el fundamento por el cual en las categorías artísticas musicales se dan cruces de varias situaciones (cruce no es mixtura, que en todo caso constituiría un tipo de cruce concatenado en la propia conformación de la sustantividad de una obra concreta), como podemos observar en la música de cámara (la cámara sería la propia escena, necesaria para que puedan juntarse las partes de los diferentes músicos) y la música sinfónica; pero también en los coros de las iglesias cuando se coordinan los cantantes en varios grupos situados de determinada forma y la obra se desarrolla a ocho, diez o más voces.

Lo importante en este sentido es que tanto en la música polifónico-vocal como en la música de cámara y sinfónica se necesitan componentes esenciales de conjugación (al igual que existe la conjugación de escenas y personajes en el teatro), a saber:

### 3.a.1. Equilibrio de número de ejecutantes en escena

Desde el criterio del volumen tridimensional del sonido musical de Gustavo Bueno, el eje Z contiene una complejidad muy difícil de determinar por su multiplicidad de componentes; unos componentes que, además, están movidos (eje X) por sujetos operatorios de acuerdo a magnitudes vectoriales que son conjugadas por unas estructuras basadas en magnitudes escalares (eje Y) que forman los relieves de alturas que van conformando la música.

Estas densidades, presiones, amplitudes e intensidades del eje Z dependen de los instrumentos de referencia, a saber: si el ser humano percibe acústicamente de 16 a 20.000 oscilaciones por segundo y musicalmente de 32 a 8.000, ¿qué podemos afirmar en principio?, que cuanto más grave sea el sonido (debido a una gran longitud de las cajas de resonancia), mayor cantidad de armónicos naturales podrán ser percibidos. Por lo tanto, la proporción numérica de ejecutantes en los instrumentos graves siempre deberá ser menor que en los instrumentos agudos, sobre todo en lo que respecta a aquellos instrumentos que en ese «motor orquestal» constituyen la parte densa del sonido, es decir, los instrumentos que «rellenan» el espacio musical de densidades y que en el caso de la orquesta sinfónica se corresponden con los instrumentos

de cuerda, ocurriendo de forma similar en los instrumentos de metal (situaciones 1.b. y 1.c.).

Ahora bien, existen otros factores importantes que debemos estudiar en cuanto al equilibrio del número de ejecutantes de una orquesta: (1) el tipo de escritura –y su contexto histórico, aunque éste no será un factor determinante como creen los historicistas–; (2) la arquitectura de la sala, auditorio o teatro donde se ejecuta (a más posibilidades acústicas y espaciales, mayor número de ejecutantes, donde habrá que probar multitud de opciones de distancias entre los bloques instrumentales).

Imaginemos una acústica como la del Auditorio Nacional de España y una escritura como la de la Séptima Sinfonía de Beethoven. En este caso, la materia irá constituyéndose dependiendo de las coordenadas de conformación (forma musical) del director de orquesta.

Las diferencias de visión que puedan albergar los directores de orquesta, dependiendo en cómo conjuguen sus conocimientos plurales de las categorías musicales, determinarán el resultado que siempre será distinto. Por decirlo de otro modo, la reproducción exacta (isomorfa) de una partitura orquestal es imposible por dos razones: la primera sería que los accidentes imprevistos siempre «abrirán» posibilidades de resolución no pertenecientes a la base gráfica (problemas de matiz, despliegue de frases, concatenaciones, acústica, etc.) y que se dan justamente «en escena»; y la segunda, sería por la calidad de la orquesta y las mutaciones de «visión general» que de la partitura se den en varios directores, o incluso (sobre todo si es un gran director) en uno mismo conforme se amplíen sus experiencias y conocimientos.

Así pues, pongamos como ejemplo el siguiente caso de una posible distribución orquestal: dieciséis violines I, catorce violines II, doce violas, diez violonchelos, ocho contrabajos, la plantilla clásica de vientos (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas) y timbal.

Una vez constituida esta agrupación –que como hemos explicado, variaría según el espacio, criterio del director y calidad de los músicos–, es importante explicar los fundamentos de la colocación que también influirán sobre la ejecución de la pieza.

### 3.a.2. La colocación de ejecutantes en escena (Chuliá, 27 febrero 2020)

La constitución de una orquesta precisa de una lógica de colocación que permita que se den las conexiones entre los diversos estromas sonoros. Es decir, en el momento en que una serie de instrumentos o una serie de densidades cromatofónicas no pudieran coordinarse con otros instrumentos, se

convertiría la agrupación orquestal en puro sonido estético; se perdería la capacidad para entrelazar las sinexiones (de partes diferentes) que se irían correspondiendo con la propia lógica sonora que constituye el sonido sinfónico. Por esta razón no cabe situar en la colocación de la orquesta a los instrumentos de percusión delante, a los de cuerda frotada al fondo o a los instrumentos de viento-metal delante de los de viento-madera (por ejemplo). Si esta colocación tuviera lugar, las distintas densidades cromatofónicas no se conectarían acústicamente, dando consigo el no entendimiento de las distintas capas estromáticas y la imposibilidad de totalización joreomática del orden y conexión de los sonidos que melódicamente fueran surgiendo.

Desde estas bases comunes, a lo largo de la historia se han sucedido distintas teorías acerca de la correcta o incorrecta colocación de las familias instrumentales, a saber:

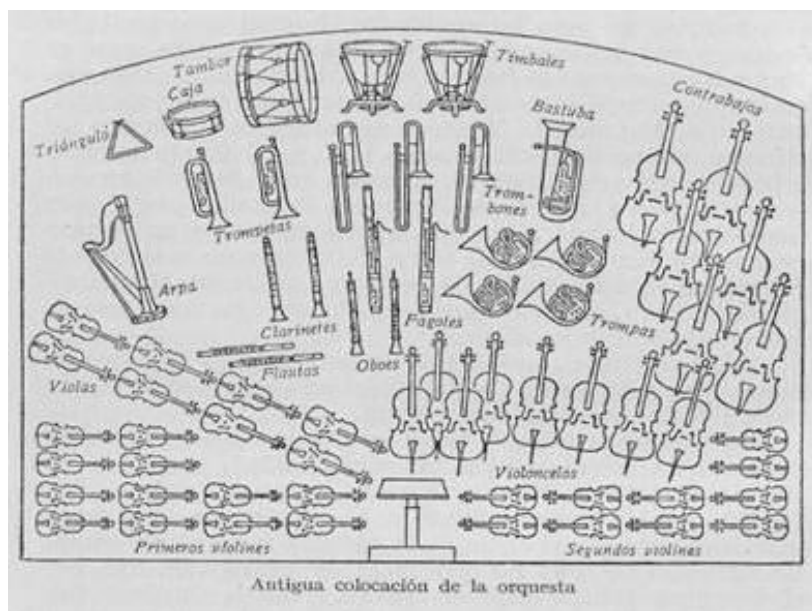


Figura 16. Antigua colocación de la orquesta sinfónica (Fuente: Herzfeld, 1957, p. 132).

Esta disposición orquestal (seguida por directores como Arturo Toscanini, quien sostenía que los violines eran como los «hombros de los cuales colgaban todos los vestidos») proviene de la tradición del cuarteto de cuerda y se corresponde con una colocación mucho más discontinuista y mucho menos armónica que la disposición americana, que después se incorporó en Europa y que directores como Sergiu Celibidache defendían (Fig. 17). Es decir, esta disposición no se rige por el orden de tesituras cromatofónicas de los

instrumentos de cuerda, sino por la confrontación entre los violines I y II – colocados unos enfrente de otros al modo en que se colocaban antiguamente los órganos en las catedrales católicas en la reconocida institución de la batalla (recordemos la *Batalla imperial* de Juan Cabanilles)–, mientras las violas y violonchelos, colocados en el centro del semicírculo, mantienen el sustento de las voces intermedias. Además, los contrabajos situados a la izquierda (o, en ocasiones, a la derecha, como aparece en la Figura), mantienen esa perspectiva dialéctica de discontinuidad con los contrapuntos cromatofónicos que van emergiendo de los violines I y II, violas y violonchelos, ya que su sonido, en esa colocación, emerge «hacia dentro» del semicírculo, chocando, de alguna manera, con los cromatofonismos más agudos e intermedios.

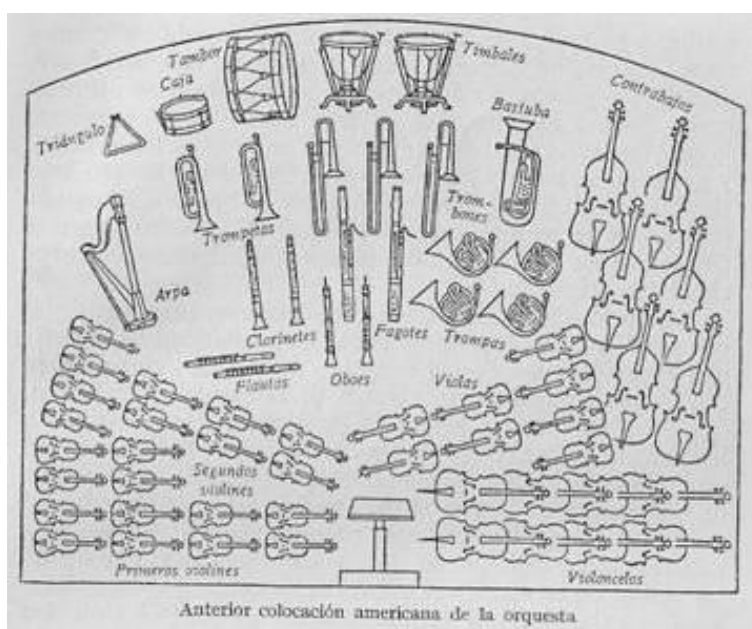


Figura 17. Colocación americana de la orquesta.

Según parece, el primer impulsor de esta nueva disposición orquestal fue Jorge Bernard Shaw, quien, tras haber tocado en su juventud innumerables veces las obras de los clásicos, percibió que con la antigua colocación de la orquesta se perdía sonoridad en los bajos. Por este motivo sugirió a su amigo Henry Wood, director de los *Promenade-Concerts* de Londres, que los reforzase con la añadidura de más instrumentos. Wood decidió por tanto redistribuir la disposición hasta entonces empleada de los instrumentos en función del orden de tesituras en tanto y cuanto los bajos quedarían a la derecha,

los violines II al lado de los violines I, las violas al lado de los violines II y los violonchelos delante de los contrabajos y al lado de las violas.

La nueva disposición trajo consecuencias mayores de lo que puede parecer a primera vista. La posibilidad de obtener una precisión mayor en el conjunto de violines, corre pareja con el perfeccionamiento técnico de la ejecución orquestal, que es sobre todo un privilegio de América; situados ahora los violonchelos más cerca de las candilejas, se funden con los cercanos contrabajos, produciéndose así aquella potente voz de bajo tan deseada por Shaw. (p. 134)

Directores como Sergiu Celibidache fueron apologistas de esta nueva distribución que pronto se difundió por Europa e Hispanoamérica. Para Celibidache esta era la colocación idónea debido a la relación que guarda dicha distribución por tesituras con la voz humana.

Los violines, tanto los primeros como los segundos, equivalen a la voz de soprano, por ser los instrumentos de cuerda de tesitura más aguda. Las violas equivalen al contralto o mezzosoprano. [...] Los violonchelos son el tenor de la orquesta, y los contrabajos, el bajo. Esta relación, ofrece la razón principal, para demostrar que la disposición correcta es la que ordena a estos instrumentos de izquierda a derecha del director: violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. (García Asensio, 2017, p. 78)

En cuanto a la disposición instrumental de los instrumentos de viento madera, estos, más que constituir el grueso sustancial de las densidades armónicas, conformarían el papel de solistas debido a la ligereza de la tecnología de los propios instrumentos. En este sentido, el oboe adquiere un papel fundamental al ser institucionalmente el instrumento encargado de la afinación de la agrupación sinfónica debido a su particularidad cromatofónica (emite el sonido más penetrante e «impermeable» de la orquesta, en tanto que, mezclado con otros sonidos cromatofónicos, siempre prevalece) y tecnológica (es el instrumento al que más afectan los cambios de temperatura). Con todo ello, los solistas de viento madera se colocan enfrente del director, detrás de las agrupaciones de cuerda, quedando en el centro de la primera fila, la flauta I (seguida a la izquierda de las flautas *tutti*, y el flautín), y el oboe I (seguido a la derecha de los oboes *tutti* y el corno inglés); y en la segunda fila, el clarinete I (seguido a la izquierda de los *tutti* y el clarinete bajo), y el fagot I (seguido a la derecha de los *tutti* y el contrafagot).

Los instrumentos de viento metal ofrecen, por el contrario, una dicción mucho más intensa que aporta un sentido de marcialidad a las densidades y amplitudes del ámbito de la cuerda y el viento-madera. En esta clase de instrumentos de viento coexisten tres tipos: los de viento-metal cilíndricos, los



de viento-metal cónicos y los mixtos. Los primeros tienen una emisión más directa debido a la tendencia tecnológica del instrumento (el tubo por donde se emite el aire es alargado y recto), un ejemplo de ello serían las trompetas y los trombones; mientras que en los segundos, la emisión del sonido se produce de forma más lenta debido a que el tubo por donde se recorre el aire tiene forma circular y es más alargado, es el caso de las trompas y tubas; los terceros, por el contrario, se corresponderían con los fliscornos, fliscornito o bombardino, por ejemplo, es decir, instrumentos afines que comparten características técnicas y tecnológicas de los instrumentos cilíndricos y cónicos. Así pues, la colocación de estos instrumentos correspondería de acuerdo a estas características de emisión del sonido: las trompetas y trombones se sitúan delante de la percusión, por su sonido incisivo e intenso; mientras que las tubas se colocan a la izquierda al lado del último trombón, y el cuarteto de trompas, delante de las tubas y al lado de los fagotes y violas.

En consecuencia y a grandes rasgos, esta sería la disposición instrumental que suele emplearse actualmente en las orquestas (teniendo en cuenta las múltiples variaciones que pueden ofrecer las distintas obras maestras de la historia), si bien hay agrupaciones donde sitúan las trompas a la izquierda y en una sola fila. Por nuestra parte, recogemos lo explicado por el director de orquesta Celibidache y que discípulos suyos como el maestro Enrique García Asensio sintetiza:

El maestro Celibidache colocaba las trompas a la derecha del escenario, [...] en dos filas de dos ejecutantes y muy a menudo se encuentran colocados a la izquierda y en una sola fila. Los motivos para no hacerlo son varios. Primeramente, la emisión lateral del sonido de las trompas, hace que si las colocamos a la izquierda, el sonido salga directamente del escenario hacia donde no hay ningún ejecutante, mientras que si las colocamos a la derecha, el sonido que producen queda dentro del escenario y toda la orquesta les escucha mejor. En segundo lugar se deben colocar en dos filas, porque de esta forma y debido nuevamente a la emisión lateral del instrumento, el primer trompa o solista podrá ser escuchado por el resto de la sección y a su vez, éste podrá controlar lo que ejecuten sus compañeros de sección al ser su ubicación privilegiada. Colocándolos en fila, es mucho más difícil que el 4º trompa pueda escuchar a su solista por tener al segundo y tercero por medio, originando problemas innecesarios de ajustes, equilibrio y afinación. Además, la literatura sinfónica nos ha demostrado que los compositores distribuyen el material musical de las trompas, dando prioridad y protagonismo al primer y tercer trompas, razón de más para realizar la colocación propuesta. (p. 79)

Una vez constituida la orquesta sinfónica como agrupación instrumental atributiva, y sirviendo ésta de base, se fueron incorporando distintos instrumentos

derivados de los ya establecidos y que se conjugaban y coordinaban cromatofónicamente en *symploké* con ellos, en tanto que las discontinuidades resultantes no provocaban una ruptura con la propia sustancia de la obra artística. Un ejemplo de ello fue el saxofón. Un instrumento construido por Adolphe Sax (1814-1894) resultante de la mezcla entre la construcción del clarinete y la intensidad sonora de los instrumentos de viento-metal, que pronto se inserta en la institución de la música sustantiva en obras como *Los cuadros de una exposición* de Músorgski, o el *Bolero* de Ravel. Otro ejemplo de incorporación a la agrupación sinfónica son el fliscorno (y fliscornito) y el bombardino que, como hemos dicho, proceden de la fusión entre los instrumentos de viento-metal cilíndricos y viento-metal cónicos.

### 3.a.3. El fraseo sinfónico como conjunción articulada de multiplicidades instrumentales

La infraestructura más difícil (racionalidad compleja y abierta) que debe solucionar el director en escena (cada función requiere variantes de planteamiento que son consecuente de múltiples factores referentes al nivel de la orquesta) es el fraseo; es decir, la manera de articular la obra musical en lo que se denomina la «interpretación musical» y que Hugo Riemann trató de una manera general en su libro *Fraseo musical* donde explica los incisos y periodicidades que forman el discurso sonoro y que aparecen expuestos en la *Teoría de las Bellas Artes* de Johann Sulzer en un artículo titulado «Interpretación musical de J. A. Peter Schulz»

En la *Teoría de las Bellas Artes* (1772) de Sulzer, se encuentra con el título «Interpretación Musical», 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. <sup>(1)</sup> «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 antedicha. (Riemann, 1958, p. 13)

Estas periodicidades tienen su fundamento en la construcción discursiva, y a este respecto, Gustavo Bueno nos explica las partes del periodo en «Poemas y Teoremas», a saber, los miembros, los incisos, la prótasis y la apódosis:

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 *prótasis* (anteecedente) 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 bímembre (*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. (Bueno, junio 2009, p. 2)

El pluralismo de contrapuntos distribuidos entre las técnicas instrumentales, así como las múltiples instituciones representadas en una partitura hacen que en cada situación escénica los directores resuelvan los fraseos de múltiples formas. Expongamos algunos ejemplos circunscritos a partes concretas de la Séptima Sinfonía de Beethoven que citábamos anteriormente:

El primer movimiento, después de una introducción desarrollada, se desenvuelve a partir de la siguiente institución rítmica basada en un pie métrico de tres sílabas formado por un anfibraco en ritmo ternario:



Figura 18. Ejemplo de anfibraco en ritmo ternario (Fuente: Vicente Chuliá).

O por un anapesto:



Figura 19. Ejemplo de anapesto en ritmo ternario (Fuente: Vicente Chuliá).

Así, Beethoven combina articulaciones diversas de notas cortas y largas en dichas instituciones que se contraponen a lo largo del primer movimiento.

Lo interesante es que, a partir del criterio de las articulaciones métricas, el ejercicio operatorio de los violines cuando ejecutan este pasaje debe desenvolverse fisiológicamente siguiendo los siguientes arcos, a saber:

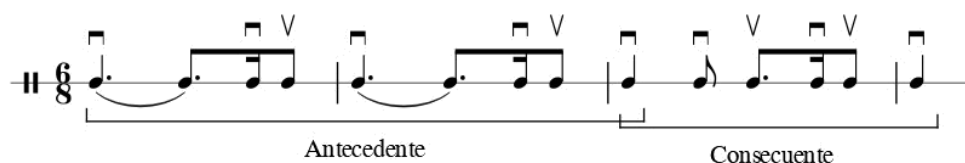


Figura 20. Ejemplo de arcos en sentido métrico (Fuente: Vicente Chuliá).

Desde esta perspectiva, y dado el peso físico del arco abajo, los apoyos téticos del pasaje ofrecen mucho vigor y fuerza cromatofónica.

Este criterio se basaría, por tanto, en un análisis en relación al eje Z con el eje X. Ahora bien, ¿qué ocurriría con el eje Y? Este eje se desarrolla a partir de las conjugaciones armónicas de alturas, las cuales se moverían a otra escala de fraseología. En este caso, y siguiendo con el mismo ejemplo, desde la premisa tonal diatónica de La mayor obtendríamos las siguientes funciones melódicas:



Figura 21. Ejemplo de esquema tonal diatónico en su función melódica (Fuente: Vicente Chuliá).

Siendo los arcos más acordes a esta escala de análisis los siguientes:

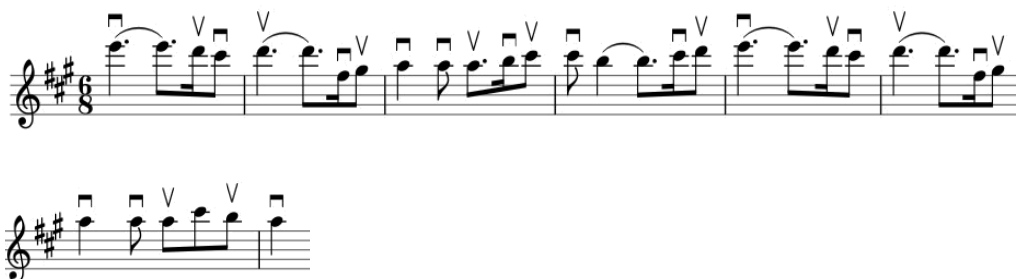


Figura 22. Ejemplo de los arcos que se corresponden con la función melódica (Fuente: Vicente Chuliá).

La parte contrapuntística, en cambio, se desarrollaría a otra escala, en la cual, dependiendo del equilibrio sonoro, habría que considerar distintas posibilidades en la elección de unos arcos u otros:



Figura 23. Ejemplo del plano contrapuntístico (Fuente: Vicente Chuliá).

Por todo ello, podemos observar tres enfoques que no se armonizan de forma unívoca, sino que dependiendo de diferentes contextos –acústica, características técnicas de la orquesta, o número de ejecutantes (si fuesen pocos violines I convendría enfatizar el metro anapesto ternario, mientras que en una orquesta con muchos violines I la solución más adecuada se desarrollaría enfatizando la línea melódica)– el director, a partir de sus coordenadas de conformación, procederá carburando (por seguir con la analogía de Celibidache) ese «motor» llamado Orquesta, tratando de conjugar arcos, tipos de picado, respiraciones, matices agógicos y dinámicos, etc. Todo ello variable en cada función.

#### 3.a.4. El movimiento del *tempo* (cruce con las situaciones del primer bloque)

El cuarto componente esencial de conjugación de partes en escena es, precisamente, el que complementa la parte constructiva de los ensayos con el concierto, es decir, la función de la gestualidad del director de orquesta, consistente en reflejar esa «geometría poética» que conjuga las actualizaciones trabajadas en los ensayos con algo que lo desborda: el *melos*.

La mayoría de directores de orquesta, de un modo u otro, poseen coordenadas de conformación de la música orquestal (los componentes ya explicados), las cuales pueden sostenerse sobre múltiples filosofías de la música, aun cuando los propios directores no identifiquen la representación de dichos sistemas.

No ocurre del mismo modo con un buen cantante que, sólo dominando su técnica y siendo ésta complementada con una buena dosis de talento («Oh, Ion, no es una técnica lo que hay en ti, sino una fuerza divina». –Platón, *Ion*–), nos enfrenta a sustantividades artísticas a través de su acto poético. El instrumentista, tal vez, ya debe estar más en contacto con el pluralismo tecnológico del mundo de la música –sobre todo en los instrumentos con menos inmediatez poética–, así como con la composición musical que supone una «gramática» compleja.

Ahora bien, el director de orquesta (análogo al director de escena) debe convertir la velocidad expansiva de la «trama» de la obra, tal y como se desarrolla, en *tempo*, es decir, en una correlación de movimientos y acentos (ad-cantus) a los cuales jamás podrá llegar si él mismo no puede ejercitar el canto de la música de la forma más melódica posible (aun cuando esa melodía –el canto del *melos*– «arrastre» muchos contrapuntos, partes, articulaciones contrapuestas y demás complejidades). Esta cuestión, a nuestro juicio, ya no es tan habitual en los directores de orquesta (probablemente no lo ha sido nunca si leemos el siguiente escrito sobre dirección de orquesta de Wagner), aunque presupongamos que éstos posean estudios muy profundos para correlacionar las infraestructuras de las técnicas musicales en escena.

Probablemente, lo que denominamos «técnica de la dirección» sea, por una parte, los estudios de diversas categorías musicales –en cuanto a técnicas instrumentales, técnicas gráficas de partituras y relaciones y discontinuidades con otras categorías artísticas y científicas– y, por otra parte, un intento de convertir la geometría por la cual se sintetiza todo ello en poética. Pensemos, por ejemplo, en la llamada «técnica de Celibidache», que realmente es una explicación de su gestualidad poética desde postulados matemáticos, físicos,

o categórico-musicales, enlazados en conjunto desde una plataforma filosófica que podemos identificar como un eclecticismo entre la ontología de Nicolai Hartmann, la fenomenología de Husserl y el budismo Zen.

La problemática de observar estos postulados en otros directores que no son Celibidache (sin conseguir los mismos resultados) reside en que la «poetización» de la geometría que marca el director realmente no puede ser enseñada, y menos desde una filosofía (sin perjuicio de la importancia y necesidad de la base matemática, física y categórico-musical que sistematizó Celibidache y que cabe distinguir de su ontología), sino que se da solamente en grandes rapsodas que contienen en su ejercicio de marcado la posibilidad de hacer ver lo que en ellos suena, y de transformar en continuo (con discontinuidades internas) lo infinito y no repetible de lo conformado desde lo finito-fenómico cerrado y fijado en la partitura.

La siguiente cita de Wagner prueba, en su descripción de la dirección de François-Antoine Habeneck, que el *melos* es realmente la parte artística del director de orquesta; un *melos* que nunca se repite de la misma forma, aunque se sustente en una institución repetible (que cabe disociar de la obra de arte musical) como lo es la partitura.

La orquesta había aprendido a identificarse, en cada compás, con la *melodía* de Beethoven, que había, evidentemente, escapado a nuestros bravos músicos de Leipzig; y esta melodía era *cantada* por la orquesta.

Ahí está el secreto. Y ciertamente no me había sido revelado por ningún director genial. Habeneck, a quien se daba el honor de esta ejecución, después de haber hecho ensayar durante un invierno entero esta sinfonía, no había experimentado otra impresión que la producida por una música para él ininteligible y sin efecto alguno; pero es muy dudoso que ningún director alemán le hubiese entonces comprendido mejor. Sin embargo, esta misma incompreensión determinó a Habeneck a consagrar un segundo y tercer año al estudio y a no perdonar medio de que el nuevo *mélos*<sup>iii</sup> de Beethoven fuese comprendido por cada uno de los músicos, y, como estos músicos estaban dotados del verdadero espíritu de la ejecución melódica, no podían menos de llegar a realizarla. [...]

Pero, para poder cantar bien, era preciso observar el *movimiento exacto*: y ésta fué la segunda cosa que me llamó entonces la atención. Al viejo Habeneck no le guiaba en sus estudios ninguna inspiración estético-abstracta. No tenía *genialidad* alguna: pero *encontraba el movimiento exacto conduciendo a su orquesta, por medio de un trabajo perseverante, a apoderarse del mélos de la sinfonía*.

*Únicamente la inteligencia del mélos nos da el verdadero movimiento*: estos dos elementos son inseparables; el uno condiciona al otro. Y si no temo,

formulando un juicio sobre la manera de ser interpretadas la mayor parte de las veces entre nosotros las obras clásicas, decir que es defectuosa en grado considerable, es porque no temo añadir que *nuestros directores de orquesta no comprenden el tiempo exacto, por la razón de que no comprenden el canto*. Aún no he hallado en Alemania un solo director de orquesta capaz de cantar realmente, con una voz cualquiera, no importa si mala o buena, una sencilla melodía; la música es para ellos algo abstracto asimilable en cierto modo a la gramática, la aritmética y la gimnasia. Se comprende fácilmente que con semejantes enseñanzas se pueda llegar a ser un buen profesor de conservatorio o de otro cualquiera establecimiento de gimnástica musical; pero sería milagroso que por ese camino se llegara a infundir alma y vida en una ejecución musical.

[<sup>iii</sup> Nota de Julio Gómez: «Con la palabra “*mélos*”, designa Wagner el principio melódico, discursivo, de la música: su canto. De aquí su expresión de la «melodía infinita», que tan mal se ha interpretado»] (Wagner, 1925, pp. 5-7)

### 3.b. Productos artesanales y de diseño.

La distinción entre Arte sustantivo y Arte adjetivo ofrece una perspectiva materialista que nos permite desenredarnos de la distinción tradicional del «arte autónomo» (el *autos*, tal y como explicaba Bueno, presupone el prisma metafísico de la *causa sui*) de las «bellas artes», respecto a la «artesanía».

La artesanía (del latín *ars* y *manus* = «arte con las manos») comprende el trabajo manual –con poca o nula intervención de maquinaria– y único (no en serie), de objetos con una aparente finalidad, empleando los materiales autóctonos del territorio en el que se desarrolle por medio de técnicas operatorias tradicionales, generalmente, heredadas de generación a generación. Por lo tanto, el objeto construido tiene una calidad, maestría y valor simbólico para uso ceremonial, adorno, vestuario, uso doméstico y, por lo tanto, para un uso duradero o limitado. (Martínez, Turok, et. al. 2015, p. 14)

Así pues, esta distinción no dicotómica entre sustantivo-adjetivo tiene su génesis en técnicas de diversas categorías.

Las categorías técnicas, profesiones u oficios (como puedan ser la del carpintero, el ebanista, el soldador, el taxidermista, el calafate, el mecánico, el lutier, el zapatero, etc.) son la base esencial de la cual partir desde el materialismo, si bien estas profesiones o gremios van destinados a fines (arte adjetivo): el zapatero construye zapatos para el cliente; el carpintero realiza muebles para los establecimientos; el lutier construye violines que deben sonar bien para el músico...

La metodología materialista aconseja comenzar por el análisis de las especialidades gremiales de artesanos y artistas (escultores, músicos, constructores,



danzantes), así como de sus diversificaciones según culturas o escuelas interiores a cada cultura, como puedan serlo, en pintura, escultura o arquitectura, el realismo, el expresionismo, el funcionalismo, o el surrealismo... Cabría de este modo organizar el curso del desarrollo histórico y social del arte (en rigor, de sus diversas disciplinas, con sus propios ritmos de desarrollo, sin perjuicio de sus interacciones “sincrónicas”) según diversos estadios, desde unos primitivos estadios en los cuales las obras de arte se hubieran mantenido confundidas por entero con otras realizaciones culturales (militares, religiosas, políticas, arquitectónicas) –estadio del arte inmerso, incluso adjetivo– hasta un estadio último en el cual las obras de arte se hicieran sustantivas según sus características especialidades –estadio del arte sustantivo (un concepto desde el cual podríamos reconstruir algunas fórmulas que, no por dudosas, están desprovistas de interés: “arte por el arte”, “finalidad sin fin”)– pasando por estadios intermedios (artesanías, arte ceremonial...). En cualquier caso, sólo manteniendo contacto con las mismas disciplinas artísticas será posible determinar las Ideas que de ellas “emanan” y en torno a las cuales habrá de derivarse en cada momento la filosofía de arte. (García Sierra, 2021 julio [650])

Estas categorías (liberadas de axiomas metafísicos, como la «nobleza» o superioridad del escultor o pintor respecto a la del taxidermista o carpintero) en sí, como profesiones con normas institucionalizadas y recurrentes, son parte de la sociedad a la cual pertenecen (eje circular). Pero también las artes llamadas «bellas» o «autónomas» tienen esta génesis artesanal y social. Por decirlo de otro modo, la vinculación entre la iglesia, el imperio o la corte con la pintura, la escultura o la arquitectura es tan estrecha que podemos afirmar sin temor a equivocarnos que las normas del buen hacer de estos oficios provienen de dichas instituciones comunes.

Todo ello (técnicas, fines, coordenadas de construcción, escuelas, etc.) puede ser desbordado si como resultado obtenemos una obra que se segrega con el paso del tiempo de sus contextos sociales, históricos y técnicos, es decir, cuando la obra es dada a las acciones y pasiones de los receptores que la totalizan, tanto si es considerada como «arte noble» como si es un producto artesanal.

Este resultado de la obra que con el tiempo adquiere sustantividad, ya precisa de un estadio intermedio o situación entre el oficio y la obra hecha; y aquí subyace la base de lo que podríamos considerar como «obras sustantivas» (al margen de los fines) que provienen de situaciones confeccionadas por productos artesanales o de diseño.

Dicho esto, ¿no podríamos considerar a la pintura y a la escultura como una situación artística de esta índole?

La respuesta nos remite a la diferencia existente entre las situaciones pertenecientes al bloque 2 respecto a las situaciones del bloque 3, a saber: el pintor trabaja con pigmentos, pinceles, y demás materiales sobre lienzos o superficies a partir de los cuales va completando la obra, es decir, existe una linealidad<sup>40</sup> y continuidad entre sus operaciones y la obra finalizada, aun en el supuesto caso de ser una obra compuesta por varios autores. No ocurre así en la confección de una barca, por ejemplo, donde existen fases y técnicas de construcción heterogéneas que no son ni lineales ni continuas: el prensado de la madera, el encolado, el lijado, el serrado, la construcción del casco, de la quilla, de la cubierta, así como el estilizado final, el barnizado, etc.; o en el proceso de taxidermia de un animal, donde la heterogeneidad de las técnicas se representa por medio del desollado, la mezcla de productos químicos –para evitar la putrefacción–, la construcción del molde, la recomposición de las partes del animal de acuerdo a dicho molde, su colocación estética, etc.

Cosa distinta es si el producto confeccionado ya no responde a distintas fases de elaboración llevadas a cabo por uno o pocos artesanos, sino por medio de un taller o fábrica donde existen distintas tecnologías que ya precisan de una coordinación entre múltiples actividades producidas por diversos trabajadores en el diseño del producto.

Las categorías del hacer, características del diseño, Gustavo Bueno las concibe desde la idea de ceremonia, entendiendo a ésta como la que delimita las figuras del hacer.<sup>41</sup>

El *hacer* en español absorbe la significación de los verbos latinos *agere* y *facere*; el primero como un hacer más «mental» y «superior» de las artes liberales (podríamos decir «el hacer del pensador»), y el segundo como un hacer más «manual», el hacer del obrero, por ejemplo, de las artes serviles.

Gustavo Bueno analiza detenidamente estos verbos conjuntamente a las ideas griegas de *praxis*, *phrónesis* y la *poiesis* regulada por la *techné* en su artículo «La ceremonia del diseño» (junio 2012, p. 2):

Un sentido que absorbe la significación de los verbos latinos *agere* y *facere*, cuya diferencia aún es débilmente perceptible en la distinción (hoy perdida en el castellano ordinario) entre lo agible y lo factible. Diferencia que puede ponerse en correspondencia con la que los griegos, por boca de Aristóteles,

---

<sup>40</sup> Independientemente de las mixturas entre la Pintura y otras categorías que explicaremos en el último bloque de la tabla.

<sup>41</sup> Gustavo Bueno, «Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias», *El Basilisco* (16), (septiembre 1983-agosto 1984): 8-37.

ponían entre *praxis*, en cuanto actividad práctica regulada por la *phrónesis* (que aproximadamente traducimos por «prudencia») y *poiesis*, como actividad productora regulada por la *techné*, que de un modo muy aproximado traducimos por «arte». «Toda *techné* es relativa a la producción (otros preferirán traducir por «creación») y por tanto tiene que ver con los medios para producir algunas de las cosas que pueden indiferentemente ser o no ser y cuyo origen está en el agente productor y no en el objeto producido. No hay *techné* de las cosas que existen o son producidas necesariamente, ni naturalmente... Por ello la *techné* es una capacidad (*dynamis*) de crear, o una guía de esa capacidad. La *techné* sólo mira a lo general, para llegar a su fin propio, que es producir. Por ello es poética (*poietiké*), no solo teórica (*theoretiké*); pero no es práctica (*praktiké*) porque no tiene relación con la conducta moral o inmoral de la vida y no hay que confundirla con la prudencia (*phrónesis*) que es sabiduría práctica que no se atiene a reglas o normas generales, sino a casos particulares...» (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI,4,1140 ab; VI,5,140 b, &c.). [...]

Por decirlo así, la distinción abstracta entre el *facere* (*poiein*) y el *agere* (*prattein*) recibía una coloración especial al sobreentenderse como distinción que se llevaba a efecto a través de una división social en clases: el *facere*, o actividad transeúnte, que manipula con cosas, era asunto de esclavos o de plebeyos (las artes «serviles»), mientras que los hombres libres solamente se preocuparían de la acción política, de la *praxis* «inmanente» (porque sus resultados no necesitan salir fuera de las potencias ejecutivas), una acción que no tiene necesidad de «mancharse las manos». [...] subrayamos la importancia de cualquier modo que esté a nuestra disposición para liberarnos de aquella dicotomía. Y uno de estos modos es regresar hacia algún estrato genérico tal que envuelva a las dos especies del *facere* y el *agere*. Este es el estrato denotado por el concepto genérico del «hacer» castellano.

En todas las fases del diseño en un taller o fábrica (de barcos, de automóviles, de lámparas, etc.) se precisa de una infraestructura organizada para realizar el diseño de dichos productos, del mismo modo a como se organizan los ensayos de una orquesta desde la partitura hasta las fases de trabajo programadas por el director.

La llamada racionalización y organización científica del trabajo, puede ser considerada como la obra de un diseñador de ceremonias industriales. Unas ceremonias que aproximan sorprendentemente el movimiento de los trabajadores en el taller al movimiento de los músicos en la orquesta. Una ceremonia que no podría echar a andar sin un diseño previo, de la misma manera que una orquesta no podría moverse sin la partitura. Las llamadas «fichas de fabricación» contienen precisamente una comparación entre las secuencias empíricas de operaciones de los trabajadores y las «partituras» prescritas o secuencias diseñadas. Difícil es no ver el diseño de una ceremonia en el siguiente plan

racionalizado de operaciones prescritas para fabricar regularmente y reiteradamente lotes de diez anillas de enganche o remolque, según el siguiente orden de secuencias: 1. Cilindrado (0 h. 20'), 2. Acabado (0 h. 22'), 3. Refrentado (0 h. 09'), 4. Acabado (0 h. 11'), 5. Torneado del collar (0 h. 08'), 6. Poner a medida (0 h. 06'), 7. Formar la punta (0 h. 15') y 8. Roscado (2 h. 10'). Total: 3 h. 41'. En esta «partitura industrial», el reloj funciona como un metrónomo y las ceremonias reales pueden aproximarse tanto a su diseño (la ficha de fabricación que tengo a la vista acusa un intervalo total de 3 h. 48') como los números de un ballet a los de su partitura. (p. 2)

La diferencia de esta analogía de atribución estriba en el resultado: en el caso del taller concurriría en un producto diseñado, mientras que en la música orquestal se desarrollaría a partir de un «estar en escena» (3.a.) que en *regressus* se engazaría al plano de las situaciones artísticas melopoiéticas (Bloque 1).

### 3.c. Grabados y revelados de imágenes

En este punto es importante insistir en que las situaciones artísticas están delimitadas por los bloques, así como las especies por sus géneros. De esta manera, entendemos a tales géneros como géneros porfirianos, es decir, cada uno de ellos son independientes entre sí (los distintos bloques); pero también como especies plotinianas de géneros que envuelven ejemplos de algunas categorías técnicas (en el caso del primer bloque, el *melos* de un cantante o de un oboísta). ¿Qué queremos decir con ello? Pues que la tabla responde a una *symploké* en tanto que hay relaciones entre unas situaciones y otras del mismo modo que cortes radicales (por ejemplo, el cruce entre el *melos* de un compositor y su técnica gráfica), siendo la propia clasificación un mapa referencial de lo que entendemos por arte sustantivo desde el criterio circularista que estamos desarrollando.

Insistir en este asunto es importante para anticiparnos a críticas que pudieran entender la clasificación de la tabla como un ente fijo sin cruzamientos de *progressus* y *regressus* constantes que demuestran la gran involucración entre arte y filosofía (también existe tal involucración entre ciencia y filosofía, con la diferencia de que las identidades sintéticas, los contextos determinantes y los cierres aíslan más a las actividades científicas concretas de las nebulosas ideológicas que las envuelven, si bien entendiendo a la ciencia dentro de un campo concreto, ya que al englobar las ciencias desde el epígrafe «ciencia» los movimientos reflexivos son enteramente filosóficos). Estas involucraciones las podemos observar en las numerosas analogías de proporción (sobre el *melos*) y de atribución (los otros bloques) que pueden establecerse desde la tabla.

Así pues, atenderemos dentro de esta situación 3.c., a las categorías artísticas conformadas por grabados y revelados de imágenes.

El grabado (del griego *graphein* = escribir; y posteriormente, en alemán, *graben* = cavar, burilar) es una disciplina artística en la que se conjugan diferentes técnicas de impresión que tienen en común el dibujar una imagen sobre una superficie rígida, llamada matriz o plancha (de metal, madera, linóleo, piedra o materiales sintéticos), dejando una huella, por medio de instrumentos cortantes, punzantes o de ácidos que atacan la superficie metálica, que después alojará tinta y será transferida por presión a otra superficie como papel o tela, lo que permite obtener varias reproducciones de las estampas.

Las técnicas relacionadas con la obtención de múltiples copias de la misma imagen suelen clasificarse según los materiales y medios empleados para la consecución de la imagen. En general, suelen dividirse en tres grandes grupos, según la forma en que el sujeto trabaja sobre la matriz para preparar el dibujo que se imprimirá posteriormente: en relieve (xilografía y linografía), en plano (litografía, serigrafía y monotipia) y en hueco (al buril, punta seca, mezzotinta, aguafuerte, aguatinta, esmaltografía, etc.) (Riego, 2001).

Dicho esto: la primera problemática que se nos plantea a la hora de abordar el estudio de los grabados es la siguiente: ¿Por qué las estéticas sobre grafos pertenecientes al segundo bloque no se incluyen en esta situación? En realidad, podría incluirse, si bien dependiendo del plano en el que se analice el asunto, a saber: si nos fijamos en la estética en cuanto a edición, por ejemplo, la belleza de diseño grabado de las letras de un libro o de una partitura expuesta en un museo (la estilización de las curvas de las plicas en las partituras manuscritas de J. S. Bach que muchas veces reflejan alegóricamente el propio fluir del *melos*), estos grafos se entenderán desde la situación 3.c. Ahora bien, si el plano de situación artística fuese la conformación estructural en el aspecto poético del contenido de lo grafado, éste ya pertenecería a las situaciones del bloque de conjugaciones estéticas sobre cuerpos y superficies (2.d.). Es decir que en esta situación entendemos los grafos desde infraestructuras sobre los que se estilizan: plumas, tipos de papel, revelados de imágenes, máquinas de sellado, cámaras, micrófonos, programas de edición, etc.

Otro ejemplo de esta situación artística lo obtendríamos en las grabaciones musicales (grafos móviles de anverso y reverso); un fenómeno complejo que ha supuesto una de las revoluciones tecnológicas más importantes a la par que una confusión y embrollo ontológico en lo que se refiere a la materia artística de la música.

Actualmente, el denominado «mercado musical» gira en torno a las discográficas, así como a los productos artísticos de los CD's y DVD's que día a día se multiplican, sumándose a los audios y videos que por medio de Internet saturan a los cada vez más consumidores de música.

Ser artista musical en la actualidad implica, por tanto, que la poética quede grafada. Ahora bien, la infraestructura de técnicas y tecnologías que se precisan para la producción musical grabada ¿podría constituir una modulación de la idea de *melos*, o, más bien, su corrupción? Si estas infraestructuras rompieran el *melos*, ¿sobre qué material se daría la estética de estos grafos?

Si nos atenemos a lo establecido desde los criterios que estamos desarrollando, el *melos* sólo se da si existe inmediatez en el acto poético que totaliza la obra musical por medio de la melodía o conjunto de melodías. Así pues, esta inmediatez requiere de una operación u operaciones internas o directas (existen diferentes grados que van desde la situación 1.a., hasta la situación 1.f.) sobre los materiales que vibran tanto en su activación como en su correlación con otros materiales y vibraciones. Nos estamos refiriendo al manejo de los armónicos naturales conjugados y establecidos inseparablemente con los ritmos y cromatofonismos adyacentes a la conformación de su sentido melódico en el fluir del acto poético. A través de dichas operaciones, el músico sirve de intermediario entre la sustantividad poética de la obra musical –que va resultando del *melos* activado por melodías sustantivas formadas por instituciones que los músicos, a través de su buen hacer, muestran (en parte)– y los receptores, de suerte que sin sus operaciones dichos receptores nunca podrían apreciar las enigmáticas construcciones poéticas.

De modo que la sustantividad musical resultante de la conjugación de los componentes o figuras del *melos* (armonía, ritmo y dicción), a través de las melodías codificadas en partituras u otras instituciones, «aparece» no ya con el sonido sino con la «muerte» de un conglomerado de sonidos que, con su unión melódica –guardada en la memoria– y con las peculiaridades físicas y anímicas ( $M_1$ - $M_2$ ) del aquí y el ahora (actualismo), conforman una totalización que trasciende (E) a la propia materia sonora, quedando su enigma constitutivo establecido en la propia idea conformada de la obra ( $M_3$ ), tal y como se ha complexionado en un todo formado por las partes de la actuación concreta. No obstante, si grabamos dicha actuación y «perdemos de vista» los acontecimientos físicos concretos (relación espacio acústico-tempo) y los contextos anímicos, sólo quedará la cristalización del sonido en la que se co-determinan las técnicas instrumentales y sonoras de los músicos, la sofisticación tecnológica de los aparatos y las manipulaciones de los ingenieros de sonido. Celibidache lo explica de manera muy certera, apelando a distintos

ejemplos de situaciones físicas en relación al *tempo* y la acústica de la construcción del *melos*:

*El disco: ¿cómo es que ese espacio –dice Celibidache– no se puede reducir? ¿Alguna vez has oído hablar de alguna forma de actividad humana que logró reconstruir el espacio? Yo creo que no... Si tomamos un violín y tocamos esta nota ... y luego hacemos un diagrama con esta nota, el diagrama será así... digamos. Si grabamos esta nota y luego hacemos un diagrama de la grabación las frecuencias serán así... Entonces, en comparación con el original, el sonido primordial [...] hay un cambio de sustancia, de categoría. Si el sonido cambia, ¿qué decir de la combinación de dos sonidos? [...] Sobre el ritmo de mi voz y de mis explicaciones hay algo que está determinado por la Acústica, por la distancia, por tu concentración [...] entonces, reacciono a la acústica del medio ambiente. Pensemos en la música donde todo está organizado más herméticamente, donde nada puede pasar más que el sonido. Si hay una acústica ampliamente resonante, «Bummmmm», donde el sonido desaparece a los dos segundos... [...] Si la acústica es muy seca, es muy probable que una vez el arco retome otra vez la cuerda allí se produzca un hueco [...] Si la acústica es muy larga [...] después de que el origen del sonido haya desaparecido, pasaría lo contrario, el primer valor continuaría y llegaría al segundo sonido, pero como la acústica es grande aquí también entraría el primero, por lo que «mancharía» el segundo valor. Para evitar esto, tengo que usar un tempo más lento para dejar que los restos del primer sonido desaparezcan. Entonces el tempo será más lento para que los sonidos sean derivados unos de los otros y no dejar que se superpongan el uno del otro. En caso de una acústica seca... ¿qué tengo que hacer? ¡Acortar los valores! ¡Tempo más rápido!, para que las dos funciones (sonidos) puedan tocarse. [...] Por tanto, la acústica del lugar es un elemento generador de forma. (Canal Jesús Cantos Plaza, 2021, 27m42s-31m30s)*

Dicho esto, ¿podríamos afirmar que la grabación es una obra de arte sustantivo o poético? Podría serlo analizando su corteza constructiva si ésta se estableciera al margen de la idea de finalidad o de componentes serviles. Pero, ¿por qué denominar a estas sustancias como «sustancias musicales» y convertir así la idea de Música en un término equívoco donde entran todo tipo de «performance» sonoras (o no tan sonoras como el 4'33'' de John Cage), así como las construcciones melopoiéticas, las grabaciones y los sonidos electrónicos? Gustavo Bueno explica lo siguiente sobre la equivocidad del vocablo Música:

El que hayan desaparecido en la música actual todas las coordenadas clásicas del tono, de la armonía, del ritmo, en fin; el que hayan desaparecido, incluso, los términos convencionales, la orquesta convencional (y entonces lo que se llama hoy música ni siquiera puede ser escrito en pentagrama, ni siquiera

puede ser tocado, porque tiene que ser compuesto por vía electrónica), hace pensar que la palabra *música* es equívoca. Es un género completamente distinto de los de antes, aunque no quiero decir que sea mejor ni peor. Claro que se coge por el oído, pero no es suficiente. Las estructuras son completamente distintas, y llamar *música*, por ejemplo, al *We* de Luis de Pablo y a los *Conciertos de Brandemburgo* es completamente equívoco. (Bueno, 1977, s.p.)

Estas morfologías grabadas podrían responder a arte sustantivo derivado de una génesis de técnicas instrumentales o de fraseo y dicción sonora, pero de ninguna de las maneras podría confundirse con la correlación de sonidos naturales en acto que se dan joreomáticamente en el devenir melódico.

En consecuencia, la sustantividad artística de las grabaciones se presentaría como una sustantividad vinculada al arte sonoro o a morfologías artísticas sonoras grafadas en cuerpos móviles de anverso y reverso a través de



infraestructuras que, en todo caso, de forma oblicua, podrían reconstruirse problemáticamente<sup>42</sup> desde una perspectiva melopoiética y, por tanto, musical.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> «Wilhelm Furtwängler explica de manera muy precisa el hecho de que la grabación capta mucho más la peculiaridades operatorias de los instrumentos solistas que de los entramados polifónicos del volumen tridimensional de la música sinfónica, así lo aclara en *Sonido y palabra* (2012, pp. 34, 35 y 38): “La voz de un Caruso no parece perder nada de su colorido y presencia personal directa en la reproducción del gramófono, y que hasta cierto punto el disco también reproduce la peculiar brillantez de las interpretaciones de un Casals o de un Kreisler. Pero sólo cuando se hace caso omiso del «acompañamiento» correspondiente. Pues, en cuanto se trata del efecto conjunto de varias voces, la impresión se vuelve marcadamente más difusa e insegura. Esto se advierte ya en la música de cámara, pero sobre todo en la reproducción de música orquestal. Pues parece como si –hablando metafóricamente– el elemento de perspectiva espacial de la música, mediante el cual se regula la relación entre las distintas voces, no llegara en el disco a surtir el efecto debido. También los grados de intensidad parecen fundamentalmente cambiados, al punto de que los matices extremos, como un verdadero *pianissimo* o *fortissimo*, deben ser rigurosamente evitados por el intérprete si quiere que su ejecución quede bien reproducida en el disco. Lo mismo ocurre con los *tempi*. Un tempo de verdad lento produce un efecto ligeramente más aburrido y carente de contenido, y uno de verdad rápido, un efecto más ruidoso y difuminado. Las pausas, e incluso las grandes pausas, deben evitarse en lo posible. Y así, todo aparece profundamente cambiado en un disco de música orquestal, no sólo aisladamente, sino especialmente en sus relaciones entre sí. En líneas generales, ya no somos conscientes de cuan distintas suenan hoy en un disco, por ejemplo, las sinfonías de Beethoven, respecto de cómo sonaban entonces cuando únicamente eran interpretadas por una orquesta. Es algo parecido a lo que sucede con las personas a las que vemos cada día; no advertimos en absoluto los cambios que se producen en ellas, o los vemos sólo cuando otros que han estado alejados nos lo hacen notar [...] Estoy muy lejos de culpar a la radio y al gramófono de las debilidades de nuestra vida musical. Nunca hubieran podido convertirse en amenaza de no haber estado maduro su desarrollo que sigue su curso, imparable. Y precisamente este desarrollo me da la certidumbre, no la creencia, de que las discusiones y opiniones al respecto carecen hoy de interés; lo importante es tan sólo la realidad fáctica. Pero esta nos muestra una vida de la música real que es inquebrantable y que no está en absoluto amenazada. Quien haya visto en alguna ocasión cómo una auténtica composición de Beethoven, por ejemplo, en una de las de hoy cada vez más raras interpretaciones «de gran estilo» acordes con la obra, no hechas en función de un disco, incide sobre los oyentes imparciales de todo tipo, sabrá que la música como tal sigue teniendo la misma fuerza vital de siempre. Sólo debe aspirar a tenerla”». (Chuliá, 2019, pp. 132-133)

<sup>43</sup> La diferencia entre la grabación y la partitura en cuanto a su vinculación con el *melos* reside en lo siguiente: la partitura es una composición artística formada por grafos fijos de anverso que sirven como código de melodías desde los cuales se construye la concatenación de los distintos componentes del *melos*; pero no ocurre así en el caso del disco, que es una composición artística basada en grafos móviles de anverso y reverso vinculada a las técnicas instrumentales y de dicción sonora, así como a las tecnologías de la ingeniería sonora que encuentra una difícil vinculación con los componentes del *melos* debido a su estatificación sonora.

La última categoría artística que trataremos en este apartado, por no seguir extendiéndonos, es la fotografía. El término Fotografía (del griego *photos*, luz; y *graphein*, escribir, grabar, esto es, «la cualidad de escribir o grabar con la luz») apareció por primera vez en 1832 por François Raymond bajo el nombre *photographie* y sirve para denominar tanto al conjunto del proceso de obtención de las imágenes como a su resultado, es decir, las propias imágenes obtenidas. Así, la invención de la fotografía es el resultado de la combinación de múltiples descubrimientos técnicos, desde el heliograbado en 1820, hasta el proceso de digitalización por medio de un sensor electrónico en 1990, pasando por el daguerrotipo, calotipo, cianotipia, colodión húmedo... si bien ya se hallan precursores de este «grafo traslúcido» en los griegos Aristóteles y Euclides, que describieron una cámara oscura en los siglos V y IV a. C.; en el matemático bizantino Antemio de Tralles, que en el siglo VI utilizó una forma de cámara oscura en sus experimentos, o en el matemático árabe Alhacén quien haría un claro y profundo estudio acerca de la cámara oscura y la proyección estenopeica (Eder, 1945). Este pluralismo de técnicas fotográficas<sup>44</sup> lo recoge el profesor Martín Jiménez en su *Filosofía de la técnica y de las tecnologías* (2018):

Trataremos ahora de la sucesión de técnicas que han llevado a este tipo límite de “grafo traslúcido” o de reverso.

Desde muy antiguo se conocen los efectos de la luz sobre sustancias sensibles a los cambios lumínicos. En 1521 Cesare Cesarino conoce los efectos de inversión de la luz en la llamada cámara oscura. Las primeras técnicas, es decir, artesanías para captar imágenes son de 1826, cuando N. Niépce capta (graba) durante ocho horas de exposición con cámara oscura y placa de peltre en betún la imagen que se conoce como primera foto-grafia, la “Vista desde la ventana en Le Grass”. Pero estos procesos artesanales con yoduro de plata son patentados en 1839 por Daguerre. El Daguerrotipo utiliza plata molida y un fijador de sulfato para captar las imágenes y vapores de mercurio para el revelado. W.H. Talbot patenta el Calotipo, en un sistema de positivización de un negativo sobre el papel que permite sacar muchas copias. A estos productos lumínicos los llamó en 1839 John E. Herschel, “Foto-grafías”.

Este grafo sigue siendo de la primera especie, fijo y de anverso, pero nos pone en camino hacia el tratamiento técnico del oculto mundo de la luz. (p. 303)

Pues bien, bajo esta premisa, afirmaremos que del mismo modo que constituimos la poética del disco grabado en base a su diferencia material con

---

<sup>44</sup> Recordemos que el arte de la fotografía ha suscitado querellas en el ámbito del Materialismo filosófico, en concreto, entre la obra de Pablo Huerga titulada: «Once notas para una teoría materialista de la Fotografía» (septiembre 2007), y la obra de Tomás García López: «El materialismo fotográfico y pictórico de Pablo Huerga visto desde el Materialismo Filosófico» (julio 2010).

la poética musical, acaso la poética de la fotografía seguirá el mismo procedimiento respecto la poética de la pintura.

Gustavo Bueno afirma que «una fotografía –incluso una fotografía *documento*– sería estéticamente muda si le privásemos de todo tipo de “resonador poético”. No hay fotografía sin poesía» (25 enero 1997, párr. 6-7). Ahora bien, en principio, la fotografía refleja morfologías y no las representa, aunque este reflejo –que se asemeja al reflejo de un árbol en un lago– precisa de la preparación, selección del escenario, colocación, posición de infraestructuras, ... como elemento poético. Estos elementos contienen principios doctrinales que Bueno denomina «poética fotográfica» en tanto que a través de estos recursos se estiliza el producto; eso sí, un producto que se da en una infraestructura tecnológica que mancha el papel o la tela sin ningún principio ideológico o poético, a diferencia del cuadro en el cual las moléculas del pigmento, al ser colocadas por el pintor sobre la superficie, conforma un «juego de colores» a través de dichos principios ideológicos o poéticos.

No obstante, en una fotografía puede darse sustantividad artística en la propia forma de representar este reflejo del paisaje que puede contener una estilización de ideas que se asemeje a la estilización de morfologías sonoras grafadas en los discos si bien desde un objeto estético distinto.

En cualquier caso, una fotografía no es una pintura, aún en el supuesto de que la pintura *re-presente* la misma morfología que se *refleja* en la fotografía. La fotografía, al *reflejar* una porción de la realidad, se mantiene en el mismo orden real que el de la escena reflejada (que puede ser ella misma artificiosa). En la pintura representativa, cada una de las moléculas de pigmento que componen la figura re-presentada, ha debido ser colocada en el cuadro por el pintor, quien, para ello, habrá tenido que analizar previamente, y artificiosamente, la morfología del modelo en partes abstractas, de un modo muy similar a como lo hace una grabación o reproducción digitalizada. En cambio, la fotografía refleja a su modelo en el papel fotográfico de un modo *natural*, a la manera como el lago refleja la figura del árbol plantado en su ribera. Por ello, el arte del fotógrafo interviene principalmente en el momento de la preparación o selección del escenario, o del modelo. En esta preparación y selección actúan los principios doctrinales, la “poética fotográfica”, dejando a las leyes naturales de la reflexión óptica, que no necesitan de ningún principio ideológico o poético para ejercitar la tarea de “manchar” el papel o la tela. (párr. 5)

#### 2.1.4.4. *Absorción mutua de materia y forma (por medio de mixturas)*

Otro de los ejemplos de entrecruzamientos y a su vez discontinuidades entre las materias estéticas de la tabla se puede observar en lo siguiente: las situaciones 1.b., 1.c., 1.d., y 1.e., están vinculadas a las situaciones 3.a. y 3.c.,

ya que todos los instrumentos son productos artesanales o de ingeniería industrial compuestos por infraestructuras que, adjetivadas a la finalidad de producir melodías, se entrecruzan con el espacio del *melos* y con los escenarios donde actúan los solistas con dichos instrumentos donde deben ser colocados, produciéndose así otro entrecruzamiento con las arquitecturas (2.a.) en las que tienen que sonar.

Ahora bien, cuando nos referimos a mixturas no lo hacemos en referencia a estos entrecruzamientos y cortes, donde el objeto estético ya se determina desde su materialidad artística (*melos*, cuerpos y superficies e infraestructuras) –por ejemplo, la música que se produce desde un violín, aunque éste es un producto artesanal, se desarrolla desde las operaciones sobre el *melos* y no sobre la estética de su propia construcción, siendo cosa distinta si prestamos atención al decorado de la escena en el teatro que sí está vinculado estéticamente a la materia artística–, sino a mezclas de materialidades artísticas confluyentes en una obra concreta.

#### 4.a. Ópera.

El género operístico, desde su nacimiento en 1607 (ca.), es la situación artística basada en mixturas por excelencia dentro del campo musical en tanto que en ella se ven envueltas multitud de situaciones artísticas (por no decir todas), a saber, la música orquestal y coral, el teatro (3.a.), la poesía (1.a.) por medio del libreto (2.d.), las artes escenográficas, esto es, pintura, artes plásticas, decoración, arquitectura... (3.c. y el bloque 2), los vestuarios (3.b.), así como las artes escénicas y maquillaje.<sup>45</sup>

Es por ello que la ópera (del italiano *opera* = obra) ha constituido históricamente la base sobre la cual se han intentado unificar todas las artes en un sentido holomórfico (ténganse en cuenta las teorías de Christoph Gluck o la doctrina sobre «el arte total» de Richard Wagner), a modo análogo a las teorías actuales de la unificación de las ciencias. No obstante, desde el Materialismo Filosófico se niega la posibilidad de tal unificación; de hecho, ni tan siquiera es posible observar unidades analógicas distributivas entre las situaciones del segundo y tercer bloque, de la misma manera a como desde el espacio melológico se unifica el primer bloque como una especie de «cierre categorial», aunque naturalmente no en sentido estricto.

---

<sup>45</sup> Tomás García López aborda la sustantividad del maquillaje en su obra, todavía inédita, *Muertes perpendiculares. Ensayo de Gnoseología de la Historia, Filosofía de la Pintura, Bioética y Noetología en torno a las muertes de Julio César y Marco Bruto*.

Ahora bien, que exista conflicto permanente entre el cierre musical y las otras artes que se mezclan en la ópera (literatura, teatro o diseño, por ejemplo) no significa que en la obra operística no pueda darse una unidad compleja (y por lo tanto, una sustantividad artística) diferenciándose, así, la incommensurabilidad entre los bloques y situaciones artísticas con la unidad de los isomorfismos entre componentes de diversas artes que se «unifican» en la trama, si bien sin posibilidad de suprimir su permanente conflicto. Esta unificación reside más en las conexiones alotéticas de las distintas materias estéticas desde planos alegóricos que en sí en la armoniosa (e imposible) unión de sus componentes materiales.

Concluiré que sí, que la música forma parte del universo de las categorías, luego está cerrada y es autónoma [desde el espacio melológico] en permanente conflicto con el drama o la ópera, y realizaré un análisis categorial de la música en paralelo al análisis de las ciencias según los ejes sintáctico, pragmático y semántico. El punto central es el problema de la tonalidad, que implica armonía y melodía. Permite establecer, al menos intentarlo, el puesto de la música en el conjunto de las artes, un tema clásico que se debe retomar. [Énfasis agregado] [Entrevista de Javier Neira en *La Nueva España*] (Bueno, 12 abril 2007)

#### 4.b. Cine (categorías audiovisuales).

Al igual que la ópera, el cine pertenece a una tipología de materialidad estética compuesta por mixturas sin perjuicio de las diferencias existentes entre estas dos artes, que análogamente podemos comparar con la diferencia existente entre las obras de música sustantiva (cuya materialidad artística se conforma desde el espacio melológico) y la sustantividad artística de una grabación musical en disco o en vídeo (conformada a partir de infraestructuras como puedan ser los aparatos de grabación, de mezcla, de reproducción, etc.).

Pues bien, si en efecto comparamos la mixtura de técnicas y tecnologías que se dan en el cine con las que tienen lugar en la ópera, paralelamente a como comparamos la poética del *melos* con la poética de la grabación musical, obtenemos como resultado las características que exponemos en el siguiente cuadro:

Materias estéticas → Criterios ↓	Poética del <i>melos</i>	Poética de la grabación musical	Poética de la mixtura de objetos estéticos de la ópera	Poética de la mixtura de objetos estéticos del cine
<b>(1)</b> <b>Técnicas y tecnologías</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnicas vocales e instrumentales</li> <li>- Tecnologías de los instrumentos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnicas vocales e instrumentales</li> <li>- Tecnologías de los instrumentos</li> <li>- Técnicas y tecnologías de la ingeniería sonora</li> <li>- Técnicas y tecnologías de producción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnicas vocales e instrumentales.</li> <li>- Técnicas de actuación.</li> <li>- Técnicas de puesta en escena.</li> <li>- Técnicas y tecnologías de iluminación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnicas de actuación.</li> <li>- Tecnologías de sonido grabado.</li> <li>- Técnicas y tecnologías de realización y producción.</li> </ul>
<b>(2)</b> <b>Morfologías invariables</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morfologías sonoras (partitura)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morfologías sonoras (interpretación)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morfologías literarias (libreto)</li> <li>- Morfologías sonoras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morfologías literarias (guion)</li> <li>- Morfologías sonoras grabadas</li> </ul>
<b>(3)</b> <b>Variables de totalización artística</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Simultaneidad entre la producción y las conformaciones receptoras</li> <li>- Contexto acústico como generador de forma (en acto)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conformación problemática del receptor a partir de la reproducción mecánica de un producto fijado</li> <li>- Infraestructuras tecnológicas que no confluyen con las variantes acústicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concatenación problemática de componentes melopoiéticos y componentes teatrales (en acto)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conformación del receptor a partir de una reproducción tecnológica (mecánica) de un complejo de tecnologías fijadas en un producto.</li> </ul>

**Tabla 3.** Comparativa de materias estéticas: poética del melos y poética de la grabación; poética de las mixturas de objetos estéticos de la ópera y el cine (Fuente: Vicente Chuliá).

Este cuadro se desarrolla a partir de tres criterios, a saber, 1) las técnicas que subyacen en la génesis de la sustantividad de una obra; 2) las morfologías invariables resultantes; y 3) las transformaciones y accidentes necesarios en el ejercicio de conformación receptiva de la obra artística.

Así pues, en las dos primeras filas comparamos la poética del *melos* con la poética de la grabación musical, obteniendo la siguiente conclusión: si se toma como referencia el segundo criterio, a simple vista parece que ambas nos ofrecen el mismo resultado (morfologías sonoras), si bien existe una importante diferencia que se circunscribe a que la invariante morfológica del *melos* en directo está vinculada a los grafos de las partituras, y por tanto, liberada de los subjetivismos técnicos de la ejecución; mientras que la invariante morfológica grabada queda repleta de elementos interpretados. ¿Qué escucha un estudiante cuando oye una sonata de Serguéi Prokófiev grabada por Grigori Sokolov, las enigmáticas morfológicas de la sonata o las sutiles, finas, geniales y deslumbrantes visiones del pianista en su inigualable tocar? A este respecto, la educación musical que se basa en escucha exclusiva de sonidos acusmáticos ofrece problemas de criterio musical que darían pie, a nuestro juicio, a otra tesis doctoral.

En cuanto a la comparativa entre la mixtura de la ópera y el cine desde este segundo criterio, obtendríamos otras conclusiones, ya que la diferencia estribaría en que los elementos sonoros de la ópera están más «fijados» a la esencia de la obra artística (del libreto) que en el caso del cine respecto al guion. Dicho de otro modo: un mismo guion puede desarrollarse en distintas versiones cinematográficas que tengan bandas sonoras diferentes, mientras que la música operística presenta una especie de «cierre musical» que determina la obra (sin perjuicio que un compositor pueda escribir una música diferente a la de Beethoven para el libreto de *Egmont*).

Cosa distinta ocurre si tomamos como referencia el primer y tercer criterio: desde el primero, la poética del *melos* precisa tanto de técnicas instrumentales y vocales como de tecnologías de la construcción de instrumentos, mientras que, en la grabación, la ingeniería y la tecnología tienen un mayor peso en el contexto de recepción, tal y como puede observarse en el cine respecto a la ópera; y desde el tercer criterio, observamos, desde el contexto de recepción, la problemática sustraída de la conformación sustantiva de la obra artística en la grabación musical por la presencia de tecnologías que rompen dichos contextos que tienen como elemento generador de forma el contexto acústico. Ahora bien, en la ópera respecto al cine ocurre lo contrario. Mientras que en el cine la trama del guion y su estilización en la producción y realización de la obra se deja atrapar más por las tecnologías e infraestructuras que subyacen en la génesis de su representación, en la ópera, al cruzarse componentes melopoéticos que poseen armónicos naturales de fenómenos acústicos concretos, se produce una confrontación entre éstos y el

desarrollo de la trama del libreto que impide, en muchas ocasiones, una aprehensión de la totalización compleja (sustantiva) de dicha trama.

#### 4.c. Otros.

Finalmente, concluimos la explicación del bloque basado en la absorción mutua de materia y forma por medio de mixturas, mostrando otros ejemplos de obras artísticas concretas en las que la característica de mixtura con categorías artísticas de otras situaciones y bloques conforma su propia esencia del mismo modo que resulta determinante para observar la sustantividad del compuesto.

Mezclas de este tipo pueden hallarse en la «policromía» o arte de pintar y decorar con colores estéticos superficiales (o pictóricas), bidimensionales (o escultóricas) y tridimensionales (o arquitectónicas), obteniendo así mezclas entre las propias situaciones artísticas del segundo bloque. Este tipo de mezcla artística ya se observa en las decoraciones del Antiguo Egipto que, si bien tenían una función eminentemente adjetiva, hoy en día adquieren en algunos casos su más alto grado de sustantividad. D. Joaquín Fontanals del Castillo (1895) nos muestra algunos ejemplos al respecto en su *Historia general del Arte. Historia de la Pintura y Escultura*:

Una afición no común á la policromía dio brillo á todos los objetos, desde los obeliscos á las cajas de las *momias* (2), cubiertas de figuras y de jeroglíficos y con las cabezas doradas. En la escultura se aplicó casi siempre color á las estatuas y á los relieves. En la arquitectura se produjeron maravillas de un brillo y una armonía espontáneos, sin artificios, que no ha superado ninguna policromía posterior. Cada edificio era un magnífico verjel ó una arca suntuosa é inmensa. El loto y el papiro, con sus flores ú otras plantas acuáticas, sueltas ó agrupadas, dieron campo á la fantasía decoradora para producir en columnas y capiteles, en paredes, techos y cornisas, ese espléndido verjel de ornamentación riquísima. Ramas de palmera en la decadencia completaron la elegante flora decorativa. Ünense á ello plumas de bizarras aves y unos pocos ejemplares de volátiles é insectos indígenas, que dieron el resto de los motivos á una de las ornamentaciones más sobrias y ricas y más variadas de la arquitectura antigua. Completáronla unos cuantos motivos geométricos que, como rasgo característico, no se hallan nunca prodigados. Y con estos pocos elementos se obtuvo espléndida, elegante é ideal (3). [sic] (p. 22)

Sirva de ilustración la siguiente imagen de la obra de uno de los más importantes escultores del barroco español, Pedro de Mena:





**Figura 24.** *Ecce Homo* (1674-85). Escultura policromada de Pedro de Mena (Fuente: *Descubrir el ARTE*, 2014, marzo 15).

Otro tipo de mezcla entre situaciones artísticas se encuentra en el «arte cinético» reflejado eminentemente en las denominadas «esculturas cinéticas», esto es, aquellas obras escultóricas cuyas estéticas residen en el movimiento que ellas mismas producen por medio de técnicas y tecnologías, ya sea a través de su propio mecanismo, ya sea a través de la corriente de aire:

La escultura cinética, esto es de movimiento real, tiene sus orígenes en autores como Marcel Duchamp. En él el movimiento se produce por medios mecánicos, como en *Optique de précision* (1920), al igual que en las realizaciones de los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, en cuyo Manifiesto Realista de 1920 ya persiguen, en sus investigaciones, el movimiento, ya fuese este real, como en *Construcción cambiante* (1920), o simulado, como en la bella y

transparente *Construcción lineal en el espacio* (1949), configurada a base de materiales translúcidos como plexiglás y fibras de filamentos. No obstante, al versar de escultura cinética el referente ineludible es Alexander Calder. El gran artista estadounidense creó a partir de sus móviles –bautizados así por Duchamp– un tipo de escultura totalmente nueva a la vez que cumplió el deseo tantas veces perseguido de dotar a la escultura de movimiento real. No ya un movimiento forzado, sino impelido por la naturalidad y sutileza del aire; invención transcendental que marcó un antes y un después, ejerciendo hasta hoy una notable influencia en artistas posteriores, como George Rickey, Lyman Whitaker o los fantásticos y espectaculares artefactos de apariencia sauriana del holandés Theo Jansen. La poética que ello entraña, a partir del motor impulsor de los distintos elementos que conforman el móvil, es deudora de los vientos y de la aleatoriedad de las corrientes de aire, produciendo movimientos sorprendidos de las piezas y con ello caprichosos comportamientos escultóricos en sus perpetuas gravitaciones en el espacio. En este sentido creemos que no está de más recordar que precedentes del móvil son las veletas, esa suerte de anemógrafos populares que coronan los edificios religiosos y civiles. En algunos casos se trata de auténticas obras de arte, como la excepcional *Gallo-Veleta* de la basílica de San Isidoro de León (siglo XII) o el famoso *Giraldillo* de la catedral de Sevilla, o las que rematan los edificios particulares, testimonio de un arte popular y patrimonial. (Martín, 2019, p. 596)

Véase a continuación la imagen del *Gallo-Veleta* de la basílica de San Isidoro de León (siglo XII), citado anteriormente por el profesor Fernando Martín (Fig. 25) y en cuyo caso observaríamos la mixtura entre escultura e infraestructura.



Figura 25. Gallo-Veleta de la basílica de San Isidoro de León (Fuente: García, 2004, abril 21).

## 2.2. EXPOSICIÓN GENERAL DE LA IDEA DE *MELOS* EN EL *SOBRE LA MÚSICA* DE ARÍSTIDES QUINTILIANO

### 2.2.1. Introducción

Siguiendo con el plano ontológico-musical, en el presente punto hemos reinterpretado la idea de *melos* que se expone en *Sobre la música* de Arístides Quintiliano y que constituye la matriz a partir de la cual se conforman las ideas de melodía y *melopeia*.

La palabra *melos* (μέλος) designa originariamente el «miembro de un cuerpo» y está asociada a la raíz indoeuropea \*mel-5 –miembro, unir–, por lo que podríamos afirmar que se refiere a un miembro sonoro que une lo que ya ha sonado con lo que va a sonar después. Esta unión proviene de las operaciones humanas en las que la propia idea de unidad ( $M_3$ ) opera sobre la correlación de los componentes primogénicos y segundogénicos de las vibraciones de los cuerpos en un continuo; por esto, el «*melos* perfecto» es el melos vocal.

Arístides define la música como «la ciencia [filosofía, más bien] del *mélós* y de lo que concierne al *mélós* [esto es de vital importancia en tanto que desborda a la propia matriz]» (1996, p. 42), esto es, un conjunto de componentes constituidos a partir de la armonía, el ritmo y la dicción:

La música es la ciencia del *mélós* y de lo que concierne al *mélós* [...] También con razón la podríamos llamar arte, pues la música es un sistema formado a partir de percepciones y éstas ejercitadas hasta la exactitud, y no es inútil para la vida [...] la música se ocupa del *mélós* perfecto, pues para lograr la perfección del canto es necesario considerar no sólo a la melodía sino también el ritmo y la dicción [...] el *mélós* perfecto consta de armonía, ritmo y dicción [...] un entrelazado de sonidos que difieren en agudeza y gravedad. (1996, pp. 42, 43, 44 y 78)

Así, reinterpretaremos los componentes del *melos* de la siguiente manera: a la armonía, como las morfologías constituidas a partir de estructuras basadas en coordenadas tonales y en las leyes físicas del sonido en operaciones poéticas de concatenación de dichas estructuras; al ritmo como las diferentes velocidades expansivas y compresivas de las estructuras musicales en la pluralidad de metros y duraciones que vayan concatenándose temporalmente; y a la dicción (cromatofonismo) como la unión de las cuatro cualidades del eje Z en el propio actualismo sonoro de la poética musical que se desarrolla en su espacio acústico.

Este espacio musical ha sido enriquecido históricamente con cada vez más instrumentos, llegando a construir así un «motor» tan rico como el que pueda darse en la orquesta sinfónica. Pero recordemos que en la orquesta cada rueda y polea del motor giran a velocidades distintas, siendo lo que unifica este funcionamiento la relación espacial-temporal de nuestras operaciones corpóreas respecto a la voz humana, es decir, que aunque posean una mayor sustantividad las vibraciones de los cuerpos instrumentales por ser éstas apotéticas al sujeto, es el mismo sujeto el que sustantiva la música como receptor, teniendo a su propia voz como punto de referencia dada su peculiaridad fenoménica de a menos vibraciones por segundo, menos intensidad; así como por su peculiaridad operatoria de relación con el espacio del contexto de recepción (arsis-tesis; tiempo-pulso).

Asimismo, el *melos* está íntimamente relacionado con la idea de Modulación (p. 74), cuyo significado alude a la variación armonizada de un módulo musical a otro de manera continua. El término Módulo proviene del latín *modulus*, «pequeña manera o medida», vinculada con modo, modelo, etc., siendo, por tanto, una idea rica filosóficamente (pensemos en la idea de «módulo económico» –Bueno, 1972b, pp. 49-51–, por ejemplo) que, asociada a la

dirección y al sentido de movimiento, mantiene en la física clásica una fuerte relación con la definición de forma.

Relación entre dos movimientos que entre sí mantienen una misma velocidad (en módulo, dirección y sentido). Es el principio de relatividad de Galileo. Es incorrecto explicar este principio diciendo que, según él, no existe diferencia entre el reposo y el movimiento. [...] Cuando hablamos del movimiento originario de la materia, sobreentendemos “multiplicidad de movimientos” [...] Entre las diferentes maneras de relacionarse ontológicamente los contenidos materiales diferentes [...] seleccionaremos [...] una relación, que llamaremos de *conformación* para definir la *forma*. (García Sierra, 2000, p. 113)

Los diferentes módulos musicales que se definen a partir de las coordenadas tonales son la relación que conforma dichos módulos, sus direcciones y sus movimientos, aunque constituidos por «multiplicidad de movimientos» de diferentes sentidos que se unifican desde esta relación tonal que va dándoles forma. La unión de los módulos musicales se unifica mediante el *melos*, por lo que es este *melos* el que mantiene una vinculación con las estructuras genéricas y específicas que serán estudiadas en las situaciones  $\alpha_2$  de las metodologías científicas de las disciplinas musicales (ver Capítulo 3).

### 2.2.2. El *melos* perfecto y el *melos* instrumental

Para Arístides Quintiliano la música también es entendida como «el arte teórico y práctico del *melos* perfecto y del instrumental» (1996, p. 42); distinción que lleva a cabo a partir del criterio de la perfección del canto que no sólo considera la melodía sino también el ritmo y la dicción (p. 43). En este canto la melodía va unida al poema y forma un todo completo en función del movimiento «tanto de la voz como del cuerpo», ahora bien, este movimiento como materia musical ha de entenderse como la percusión del aire que produce una afección (*páthos*) del cuerpo. Aquí es donde entablamos una suerte de relación entre esta concepción de Quintiliano y la Teoría de la esencia genérica de Bueno aplicada a la música, a saber, tal y como ya hemos expuesto, Gustavo Bueno sitúa la raíz de la música en la apreciación de su volumen tridimensional, pero dicha apreciación precisa de esta afección o *páthos*<sup>46</sup> del cuerpo que expone Quintiliano. Del mismo modo, también hallamos una vinculación entre esta concepción musical y la segunda vía de investigación de la fenomenología musical de Celibidache, basada en las diversas formas en

---

<sup>46</sup> Desde nuestras coordenadas, relacionamos el *páthos* de la música con las diversas velocidades de expansión y compresión, y el *éthos* con el plano alegórico.

que el sonido *afecta* a la «conciencia humana» (en realidad, sin afección no hay sonido musical –melopoiético–, por lo que es de la afección de donde procede la apreciación).

La materia de la música es la voz y el movimiento del cuerpo. Unos afirman que la voz es el aire percutido y otros que es la percusión del aire, definiendo los primeros al sonido como el cuerpo mismo, como lo afectado, y los otros, lo cual es mejor, como la afección de éste.<sup>20</sup>

<sup>20</sup>. La materia de la música, ahora en su sentido específico de arte humano, es el movimiento: la voz, definida como movimiento –afección (*páthos*), modificación del aire (cf. PTOLOMEO, *Arm.* I.3)–. (p. 44)

El movimiento musical, explicado por Arístides, se divide en movimientos continuos, interválicos e intermedios: los continuos son los que se relajan y se tensan de manera imperceptible (hoy diríamos: «tocar *legato*»); los interválicos, los que poseen alturas claras («tocar articulado»); y los intermedios, la combinación entre ambos. Esta combinación entre tensión (*epítasis*) y relajación (*ánesis*) en el canto, como movimiento de la voz y del cuerpo (a día de hoy se reinterpretaría como los movimientos de compases, apoyos, resoluciones, etc.), es una referencia operatoria que unifica de manera interna los movimientos de «aire percutido» y las afecciones del cuerpo que se constituyen a partir de trabazones morfológicas desde las coordenadas del *melos*, a saber, las partes armónicas, rítmicas y métricas (pp. 44-46).

En cuanto a la técnica instrumental, no consideraremos que ésta sea imperfecta desde el punto de vista del *melos* por no ser «natural» (desde el Materialismo Filosófico entendemos que la voz del canto del *melos* no es ni Cultura ni Naturaleza), sino porque la técnica de un instrumento, a nuestro juicio, precisa de una referencia «melológica» que no está intrínseca a la propia tecnología del instrumento en ninguno de los casos. En el contexto del libro de Arístides Quintiliano, se considera perfecto el *melos* del canto porque está unido al poema, pero nuestra reinterpretación se realiza desde una «vuelta del revés» de los significantes y significados del poema a los significantes y significados del fraseo musical, que precisa de la afección del cuerpo y, por lo tanto, de la apreciación de los elementos que totalizan su volumen sonoro tridimensional. Por ello, un gran instrumentista siempre deberá aconsejar a su alumno solfear y frasear por medio del canto un fragmento antes de tocarlo para así reconocer la sustancia musical y encauzarla posteriormente a través de la técnica instrumental que ampliará dichas referencias a contextos cromatofónicos más variados y complejos.

### 2.2.3. Distinción entre melodía y *melopeia*

La melodía es un término que ha quedado en la jerga praxeológica musical de manera mucho más presente que la propia idea de *melos*. De hecho, en los conservatorios y centros de enseñanza se explican constantemente los tres elementos de los que se compone el arte musical, a saber: melodía, la línea horizontal principal del canto musical; la armonía, los pilares verticales de los acordes que definen la tonalidad; y el ritmo, la ordenación y proporción métricas que a través del tiempo dan sentido a la música.

La música, por lo general, es compuesta de tal manera que nuestra facultad perceptiva no puede dudar sobre donde deben caer los acentos métricos: proporciones de duración rítmica (regularidad), curvas de las líneas melódicas y la distribución de funciones armónicas sirven de guía a nuestra percepción auditiva. [Énfasis agregado] (Hindemith, 1949, p. 93)

Retomamos en un primer lugar la definición de melodía como «expresión del *mélos*» (Quintiliano, 1996, p. 79). Esta idea se compone etimológicamente de *melos* (μέλος) y *aeide* (αείδειν), cantar (no olvidemos los tradicionales aedos y rapsodas de la Antigua Grecia) y proviene, a su vez, de la raíz indoeuropea *aw-*, hablar; es decir, la melodía constituye el canto del *melos*, entendiendo por canto a todas aquellas morfologías compuestas y conservadas en reliquias que pueden ser estudiadas. El conjunto de melodías se conserva a través de la unión de puntos y contrapuntos en las partituras desde el plano  $\beta$  de la música aún y cuando el autor fuese anónimo o desconocido ya que en ese caso lo único que importaría es que se trata de una morfología compuesta por uno o varios sujetos a través de la historia.

Ahora bien, la definición tradicional utilizada en los centros de enseñanza de melodía como horizontalidad, contraponiéndola a la armonía como verticalidad sólo tiene su funcionabilidad en las partituras, ya que en el sonido musical las alturas tendrían realmente su correspondencia con la verticalidad y no tanto con la horizontalidad (aunque toda altura es inseparable al ritmo por lo que esta discontinuidad entre grafos y *phonos* no llega a desdibujar el carácter discursivo de las melodías).

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 discanto 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. (Bueno, 2005a, pp. 477-478)

La *melopeia*, en cambio, es la composición del *melos*; su capacidad productora. En este sentido, es el plano artístico y no una disciplina basada en metodologías científicas de la música, es decir, constituye su parte poética y se compone de la elección (*lêpsis*), la mezcla (*míxis*) y el uso (*chrêsis*) el cual se conforma, a su vez, de sucesión (*agōgē*), repetición (*petteía*) y entrelazado (*plokē*):

La composición melódica [*melopoiía*] es la capacidad productora de *mélos*. De ella, un tipo es propio de la región primera [*hypatoeidēs*], otro de la media [*mesoeidēs*] y otro de la última [*netoeidēs*], en función de las características de la voz que antes hemos mencionado. Las partes de la composición melódica son: elección [*lêpsis*], mezcla [*míxis*] y uso [*chrêsis*]. Elección es la parte de la composición melódica mediante la cual el músico encuentra a partir de qué región de la voz ha de hacer el sistema, ya sea la región primera, ya alguna de las otras. Mezcla es la parte mediante la cual armonizamos los sonidos entre sí, o las regiones de la voz, o los géneros de la melodía, o los sistemas de los tropos. Y el uso es la determinada manera de realizar la melodía. A su vez, las especies del uso son tres: sucesión [*agōgē*], repetición [*peteía*] y entrelazado [*plokē*]. Y tres son las especies de sucesión: directa [*entheîa*], retrógrada [*anakámptuosa*] y circular [*peripherēs*]. Directa es la que asciende mediante sonidos consecutivos; retrógrada la que por medio de sonidos que van uno detrás de otro produce el grave; y circular la que asciende por los sonidos conjuntivos y desciende por los disyuntivos, o viceversa. Esta última se observa también en las modulaciones. Entrelazado es el uso melódico que a través de dos o incluso de más intervalos o sonidos salteados emite un solo tono y realiza el *melos* colocando primero bien los intervalos o sonidos graves, bien los más agudos. Repetición [*petteía*] es el uso melódico por el cual conocemos qué sonidos se han de omitir, cuáles se han de emplear y con qué frecuencia cada



uno de ellos, y en qué sonido se ha de comenzar y en cuál se ha de terminar. La repetición es también la que pone de manifiesto el *éthos*. (Quintiliano, 1996, pp. 78-79)

Por consiguiente, las ideas de *melos*, melodía y *melopeia* son inseparables, no obstante, se distinguen en tanto y cuanto el *melos* tiene que ver con estructuras genéricas y específicas, las melodías y los contrapuntos con el desarrollo poético, y la *melopeia*, en cambio, con la producción artística de todo ello.

### **2.3. LA REINTERPRETACIÓN DEL MELOS COMO ESPACIO MELOLÓGICO DESDE LA TEORÍA DEL CIERRE CATEGORIAL Y LA TEORÍA DEL VOLUMEN TRIDIMENSIONAL DE GUSTAVO BUENO**

El punto fuerte que pretendemos desarrollar a continuación, ontológicamente, es muy relevante, al tener como objeto principal la interpretación materialista de la idea de *melos* y sus relaciones con la melodía y la *melopeia*.

Una vez expuesta la distinción entre melodía (el cantar o canto del *melos*), *melopeia* (la poética del *melos*, o su sustantividad), y *melos* (armonía, ritmo y dicción), asentando el fondo ontológico por el cual se delimitan las propias ideas en el mapa filosófico, es importante situarnos ya en lo concreto. ¿Dónde estableceríamos lo concreto? Pues bien, precisamente en la relación entre el *melos* como idea filosófica ( $M_3$ ) y la melodía, la cual, al ser el canto del *melos*, ya implica a  $M_2$  y a  $M_1$ , es decir, a unos sujetos que temporalmente recuerdan sonidos, los producen, los correlacionan y los totalizan, así como la propia corporeidad de esos sujetos, la de los instrumentos y las ondas de vibración de tales cuerpos.

La idea de melodía no ha sido preocupación de los tratadistas en comparación a como lo ha sido la armonía, el contrapunto o el ritmo<sup>47</sup> (el propio Hugo Riemann se lamenta en su diccionario de la música de la falta de una teoría sistemática de la melodía), y la razón de ello nosotros la postularemos a continuación.

---

<sup>47</sup> Podemos encontrar excepciones en Hugo Riemann, Ludwig Bussler, Salomon Jadassohn, o Hugo Leichtentritt, entre otros. (Toch, 1997, p. 13)

Es un tema recurrente para la «teoría» de la música explicar tres elementos esenciales del fenómeno musical: la melodía, el ritmo y la armonía. Ahora bien, desde nuestro sistema afirmaremos que es un error absoluto el disociar (por no hablar de separar) estas tres ideas en la práctica musical, ya que la melodía, para que se conforme como tal, debe contener tanto el ritmo como la armonía.

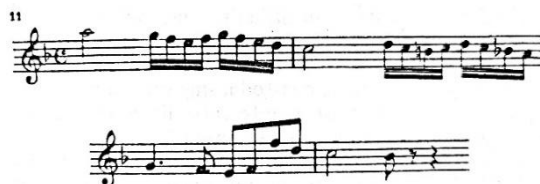
El propio Ernst Toch (1997) lo explica muy bien en su libro *La melodía* cuando expone unas alturas sin sus valores rítmicos, en cuyo caso podemos observar que pierde su carácter melódico (p. 23):

La melodía consiste en la sucesión de sonidos de diferente altura. ¿Basta eso? No. Esta sucesión representa algo que podemos llamar «línea melódica» (advertiremos de una vez para siempre que la designaremos aquí con el nombre de línea de altitudes), pero esto no es todavía una melodía.  
¿Quién descubrirá una melodía en esta sucesión de notas?:



[Figura 26. Sucesión de notas sin esquema rítmico (Fuente: Toch, 1997)]

Esto es ciertamente una línea de altitudes, pero no es todavía una melodía. Mas, como tocado por una varita mágica, brota de este inanimado arabesco una verdadera melodía:



[Figura 27. Sucesión de notas con esquema rítmico: melodía (Fuente: Toch, 1997)]

Cuando el ritmo le da vida y espíritu.

Tras observar la explicación de Ernst Toch, nos damos cuenta que lo mismo ocurriría en la perspectiva armónica:



Figura 28. Fragmento de la Suite n.º 1 de J. S. Bach para cello (Fuente: Vicente Chuliá).

Estos puntos repletos de saltos no podrían unificarse («melodificarse») sin el fondo armónico que «guía» el camino.

Y aquí viene la tesis principal a este respecto. La melodía, al ser el canto del *melos*, ya contiene en sí misma la armonía, el ritmo y la dicción (su cromatofonismo y su acento), por lo que sería la característica esencial que diferenciaría una algarabía sonora (con todas las ideas adventicias o psicológicas que queramos asignarle «conceptualmente») de la trascendencia de un conjunto de sonidos a una totalidad musical. Entendemos, pues, que la melodía tiene la función de eslabón entre el *melos* y la composición melódica. Ahora bien, ¿qué es realmente la melodía y cuál es su fundamento materialista?

La melodía es la totalización joreomática que, a través de coordenadas institucionales (intervalos, modos, escalas, tonalidades) y operaciones en acto constituye el marco para que se conforme la poética musical. Estas operaciones en acto se dan sobre el núcleo de la música (su volumen tridimensional) que, al temporizarse desde coordenadas atributivas de operaciones históricas (Ego trascendental) que inhabitan en nosotros, permiten que el *melos* se constituya en un trayecto a recorrer.

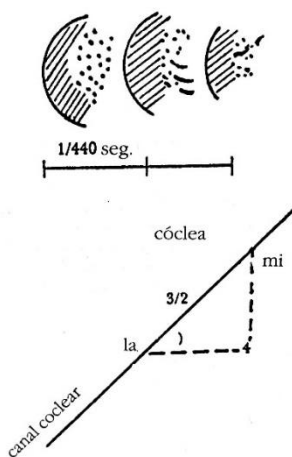
Gustavo Bueno estudió y expuso numerosas veces en conferencias y escritos las doctrinas del director de orquesta y filósofo Ernest Ansermet; doctrinas que consideraba y apreciaba si bien entendiendo que su fondo ontológico (fenomenológico) seguía siendo el clásico sujeto-objeto, por lo que incurría en un mentalismo (la imagen musical de los logaritmos de la sensación) que cabía la posibilidad de reinterpretar desde la ontología materialista.

En las conferencias sobre la filosofía de las relaciones, Bueno explica el fundamento de las relaciones en las sensaciones (estética) como la base de las doctrinas de Ansermet.

Ansermet subraya que la música no se compone de sonidos [...] no se compone de las notas escritas en la partitura, sino de los sonidos en cuanto a intervalos. La altura de los sonidos depende de la frecuencia (número de vibraciones por segundo). Ansermet pone el ejemplo de que en dos quintas Fa-Do-Sol, [...] del primer Fa al último Sol el resultado es de  $3/2$  al cuadrado [...] Por tanto, lo que nosotros escuchamos no son las notas aisladas, sino los logaritmos de la sensación de los intervalos que tiene relación con la ley de Weber y Fechner. (Bueno, 10 octubre 2011)

Como es bien sabido, varios autores como Celibidache han enfatizado esta perspectiva logarítmica en las relaciones de unos sonidos –respecto a su orden de aparición de armónicos naturales– con los siguientes que se oyen, los cuales van conjugándose internamente en estas sensaciones que constatamos de dichos fenómenos.

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 logarítmica, lo que se debe aplicar ya a la percepción de la altura. [...] Representemos el fenómeno: el sonido llega al oído transportado por una ola de aire hecha de una alternancia de compresiones y descompresiones de la atmósfera:



[Figura 29. Esquema de la percepción logarítmica (Fuente: Ansermet, 2000)]

Supongamos que la primera onda percibida sea la que produce el la del diapasón: cada onda es recorrida en  $1/440$  de segundo, lo que corresponde a 440 frecuencias por segundo en la fuente sonora; le sigue una segunda onda de  $1/660$  de longitud de onda por segundo, o sea 660 frecuencias por segundo. El

intervalo percibido corresponde a la relación de las frecuencias 660/440, o sea, 3/2. Si la percepción de las alturas es logarítmica, el logaritmo del cociente de las frecuencias debe indicar la diferencia de las alturas en el caracol (cóclea), pero esta diferencia de las alturas es, como puede verse, un lado del triángulo rectángulo del que la hipotenusa es el intervalo entre las posiciones cocleares, y la geometría nos enseña que este lado del triángulo es igual a la hipotenusa multiplicada por el seno del ángulo opuesto. Así, el logaritmo de la relación de las frecuencias ha determinado, a la vez, en el caracol, las diferencias de altura entre las posiciones cocleares correlativas a los sonidos percibidos, el ángulo dependiente del intervalo y el intervalo sensible sobre la pendiente del canal entre las dos posiciones cocleares [...] la melodía no se compone de sonidos, ni tampoco, hablando con propiedad, de posiciones tonales, sino de *intervalos*. (Ansermet, 2000, pp. 80-82)

Los primeros seis armónicos del sonido son los más audibles, del mismo modo que son las octavas y las quintas las más estables por su simetría (la octava es nuestro sistema referencial principal) y por sus relaciones que se repiten más veces en toda la serie.

Así pues, esta base tonal de relaciones marca un camino *a priori* objetivo que no proviene directamente de la música, sino de la aritmética, de la geometría y, posteriormente, de la física, lo cual otorga al *melos* una solidez material que permite organizar una referencia de construcción del camino melódico. No obstante, en este punto cabría distinguir, tal y como explica Ansermet, entre «trayectoria» y «desplazamiento».

Para Ansermet, este camino o trayectoria se establece en la «mente», formando lo que él denomina «el proyecto de las dominantes» a través de la imagen musical establecida por los logaritmos de la sensación que se combinan con el desplazamiento consistente en el fluir melódico. Por nuestra parte, el prisma que tomaremos al respecto es contrario, ya que la sensación que nos permite entender y realizar la melodía no está en la mente, sino en las coordenadas materiales y específicas que la conforman.

Una vez aclarado que la perspectiva no es mental sino apotética, procederemos a continuación a reinterpretar la idea de *melos*, no ya desde su correspondencia con el Ego trascendental –imprescindible pero encaminada a lo que se refiere a la ontología general–, sino desde una perspectiva concreta de la «cosa misma». Para ello, será necesario desarrollar lo que denominaremos en la presente Tesis como «El espacio del *melos*», el cual estará trazado desde al Teoría del volumen tridimensional del sonido musical de Gustavo Bueno.

La tríada de ideas, tan importante para el Materialismo Filosófico, se combina aquí con otra idea característica del sistema y que se toma de la geometría, a saber, la idea de espacio, en tanto un conjunto múltiple formado por distintos puntos y que responden a una *symploké*. Al poner en correspondencia la idea de *melos* con el espacio musical trazado por el volumen tridimensional, lo que pretendemos es desarrollar esta sólida idea de Bueno ampliando sus tres ejes desde una reinterpretación materialista de las ideas de armonía (eje Y), ritmo (eje X) y dicción (eje Z), y para ello, estos ejes, a su vez, se ampliarán en tres figuras por cada eje, del mismo modo a como ocurre en los tres ejes del espacio gnoseológico (eje sintáctico, eje semántico y eje pragmático) formados cada uno de ellos por tres figuras, a saber: términos, relaciones y operaciones; referenciales, fenómenos y esencias; autologismos, dialogismos y normas, respectivamente (Bueno, 1992, pp. 113-116). La propia trabazón de estos tres ejes y nueve figuras se desarrolla desde la inmanencia del propio espacio (ver Capítulo 3).

Una vez observadas las operaciones de Gustavo Bueno para constituir el espacio gnoseológico, nuestro propósito será el establecer tres figuras musicales correspondientes a cada uno de los ejes del volumen musical.

### **2.3.1. Situación I: figuras armónicas (eje Y): tonos, grados e intervalos**

Estas situaciones nos ponen delante de las figuras musicales de los tonos, intervalos y grados en la medida en que tenemos en cuenta consideraciones de este tipo:

#### *2.3.1.1. Tonos*

La principal distinción entre cualquier sonido y un sonido musical (tono) estriba en que este último, tal y como Celibidache explica en *Über musikalische Phänomenologie* (p. 14, 2001), contiene unas estructuras específicas consistentes en vibraciones iguales y estables por unidad de tiempo.

¿Qué sabemos del sonido, y a la postre del sonido musical [musikalischer Ton]? [...] El sonido es movimiento. El movimiento es vibración [Schwingung]. ¿Qué cosas son las que se mueven? La materia burda: una cuerda de un instrumento, una masa de aire o de metal. Sabemos que todo es movimiento. Si el sonido es movimiento, ¿qué es lo que diferencia el sonido que puede convertirse en música, de otros movimientos? Las estructuras específicas e inconfundibles que le son inherentes: las vibraciones iguales y estables. A una determinada unidad de tiempo corresponde el mismo número de vibraciones. Ésta es la esencia del sonido musical.

Ante esta peculiaridad, la objeción que podría formularse estaría referida a la familia instrumental de la percusión que produce sonidos indeterminados (bombos, tambores, cajas, platillos, etc.) y que, en cambio, pertenece al campo musical. En este sentido, desde el criterio del espacio del *melos*, entendemos que estos sonidos con sus respectivos fenómenos de alturas y timbres penetraron en el campo musical como elementos de enriquecimiento del eje Z, al igual que las consonantes, vocales y demás componentes fonéticos en la música vocal.<sup>48</sup>

Así pues, los tonos de la música constituirán su cierre fenoménico elemental, que organizará su campo tonal a partir de diversas consideraciones que hacen referencia a los géneros de tonalidades o coordenadas tonales los cuales establecerán su cierre tecnológico principal. Por decirlo de otro modo: la base de los tonos que partan del tetracordo Re-Mi-Fa-Sol será diversa a la base tonal establecida por la escala diatónica o por la extensión del diatonismo en cromatismos o enarmonías que permiten cambiar los términos tonales de bemoles a sostenidos.

La base de la música será sus tonos principales, es decir, la esfera de sonidos por los cuales el músico desarrollará su composición. Naturalmente, estos tonos se delimitan frente a otros y por ello deben tener un nombre, letra o símbolo (al igual, en este sentido, que los términos de las ciencias).

---

<sup>48</sup> ¿Qué relación tendría la música vocal con el texto? ¿Es «literatura musical»? Aquí debemos desentrañar dos planos que se desenvuelven desde la racionalidad noetológica por medio de la cual se coordinan los elementos de diversas categorías, a saber; el significante está relacionado con el fonos, por ejemplo, el sonido africado prepalatal o postalveolar sordo se identifica en español por medio del dígrafo «ch» (muy usual en el valenciano clásico a principio y mitad de palabra –Fullana, 1932, p. 57– hasta que fue sustituido en las instituciones actuales por los dígrafos «x» y «tx» siguiendo las tesis del ingeniero industrial catalán Pompeyo Fabra) y es a partir de este fonos donde se produce la coordinación con la música (y no a partir de la comunicación y expresión del significado del texto, tal y como sostienen las concepciones idealista-germánicas) en tanto y cuanto se inserta en el eje Z por medio de las características de cada palabra (si es aguda, plana o esdrújula, así como según la distribución de las vocales y consonantes) en combinación con los intervalos (glomérulos conformados por periodicidades melódicas) y las duraciones métricas de la fonética (que envuelve el eje Z del volumen tridimensional de la música en cuanto a intensidades, amplitudes, densidades y presiones, al igual que la percusión envuelve las cualidades de dicho eje en la música orquestal) que constituyen la articulación musical y que es operada por medio de la lógica del sujeto operatorio que las compone.

La tonalidad concreta de una pieza se entenderá, desde este punto de vista, como la base de su cierre tecnológico principal (su género de tonalidad) sobre la cual trabaja el músico o analista de la obra.

### 2.3.1.2. Grados

Grados: estos tonos han de estar conjugados entre sí a través de un sujeto corpóreo con capacidad de manipulación, la cual otorga a cada tono su grado de escala respecto a la esfera tonal conformada. Así, la esfera tonal debe constituirse con tal inmediatez que el sujeto receptor pueda «notar» o «constatar» la escala (tetracordo, escala diatónica o modo cromático, etc.) por la cual la melodía se desarrolla.

Aquí reside la razón de lo que podríamos llamar uno de los pilares fundamentales de la indefinición musical (pérdida de su género tonal): si la escala son los doce sonidos y los saltos tonales son incorrelacionables (fuera de la lógica de la partitura), el sujeto receptor no logra establecer la escala de grados tonales que tienen su fundamento en las octavas y las quintas que podemos considerar como los continentes de la música. D. Pedro Aranaz, en 1720, ya escribía que el cuerpo de la composición debía ser de miembros proporcionados, pues al modo que un cuerpo deforme ofende nuestra vista, así, una composición de música, si no es proporcionada en sus partes, molestará a nuestro oído<sup>49</sup>. Esta referencia corpórea es básica para el Materialismo Filosófico desde el postulado de corporeidad explicado en el segundo volumen de la *Teoría del cierre categorial*.

Lógicamente, aunque la desproporción proviene de muchos aspectos que pueden sustentarse en un mal desarrollo de motivos y temas, la base fundamental de ésta proviene de la pérdida referencial de escalas de grados tonales constituidas por las octavas, las cuartas y las quintas.

En este sentido, no suponemos, tal y como afirmaba Schenker, que la música sea un organismo que tiene unos grados primigenios los cuales son la esencia de la calidad de esa composición, ya que, sin embargo, los grados

---

<sup>49</sup> «La última circunstancia es que el cuerpo de la composición sea de miembros proporcionados, pues al modo que un cuerpo humano, si es deforme en alguno de sus miembros, ofende a nuestra vista, así una composición de música, sino es proporcionada en sus partes, será preciso que moleste nuestros oídos, y por eso nunca me ha parecido bien el método que usamos en las composiciones de las arias, pues gastando mucho tiempo en la primera parte con precisas y cansadas repeticiones de la letra, despachamos la segunda en un breve instante, lo que juzgo por una desproporción notable, y tengo por más acertado el método de las cavatinas y rondós, en las cuales hay más igualdad, variedad y atractivo.» (Soriano Fuertes, 1856, p. 238)



pueden (y deben) mutar a través de las modulaciones las cuales, si no son defectuosas, establecerán con cierto grado de inmediatez los nuevos grados tonales perceptivamente a través del trayecto del fluir melódico y del camino de las octavas, cuartas y quintas.

Ese camino que traza la referencia por donde se desenvuelve la música, está vinculado a lo que Bueno denomina «hiperrealismo», contraponiéndolo al idealismo o al realismo.

La propia conformación de los objetos respecto a los sujetos no es para el Materialismo Filosófico una epistemología basada en una hipóstasis de la *res cogita* individual, sino que dicha epistemología está basada en unas coordenadas que, aunque no se perciben por los sentidos directamente, son lo que conforman a los objetos respecto a los sujetos en una apariencia de vaciamiento o *kenosis* por la cual pueden darse las operaciones. En el caso de la música, esta *kenosis* está basada en las leyes de la aritmética y la física que han establecido históricamente los armónicos naturales, así como las estructuras de grados tonales que forman las marcas musicales.

*Lo que llamamos apariencia, en resolución, no consistirá tanto en la presencia de lo que no es, cuanto en la ausencia sensible de lo que es y actúa: las ondas electromagnéticas o gravitatorias que invaden los espacios “vacíos” interplanetarios o, simplemente, el aire calmado y transparente que envuelve la atmósfera terrestre y que necesitó de la clepsidra de Empédocles para ser detectado. Por eso hablamos –en lugar de realismo o de idealismo– de hiperrealismo, porque la tesis más característica de esta concepción es la negación del vacío como no ser (el μή οὐ de los atomistas). El hiperrealismo, en este sentido, podría vincularse al principio eleático que establece que “lo ente toca con lo ente” (ἐὼν γὰρ ἐόντι πελάζει, Parménides, Fragmento 8, 22).*

Desde la perspectiva del hiperrealismo, no diremos que es la vista, o el oído..., es decir, un órgano del sentido particular, ni menos aún una inteligencia suprasensible, aquello que nos lleva a *reflejar* o a *proyectar* los objetos de la Naturaleza y las relaciones entre ellos. Es la dialéctica de los diversos sentidos y de los diversos sujetos sensoriales de la misma o diferente especie, coordinados por las operaciones de los sujetos operatorios, lo que nos permite a los animales y a los hombres la *configuración lógica del mundo* que le es propia. “Lógica” en la medida en que el logos pueda entenderse como coordinación *diamérica* establecida entre los fenómenos percibidos. Las ciencias, mediante el procedimiento que la teoría del cierre categorial conoce como “segregación de las operaciones” constituyen un momento decisivo en el proceso global de esta “kenosis constitutiva” del mundo de los objetos, en cambio incesante. (García Sierra, 2000, p. 121)

Esta *kenosis* es la que establece los pilares sonoros que sirven de sólidas marcas o continentes musicales. Recordemos que las cuartas eran la base de los tetracordos griegos y eclesiásticos y que sus extensiones (hipodórico, hipofrigio..., o protus plagal, deuterus plagal, etc.) estaban formadas por las quintas justas (descendentes en los modos griegos y ascendentes en los modos eclesiásticos); extensión que posteriormente, en las tonalidades diatónicas, se constituiría a través de las modulaciones, que en realidad son una transformación de alturas de dichos grados básicos, es decir, el cambio de referencia de octava a través de la gran «conquista» de los semitonos modulantes. Por ejemplo, si los tonos Do-Fa-Sol y las octavas del Do superior son el continente de una música, al establecerse una nueva sensible (decimos sensible por su inercia hacia unos nuevos grados tónicos), pongamos por caso, el tono Sol, se polarizaría la música hacia un nuevo continente: La bemol-Re bemol-Mi bemol y las octavas superiores del La bemol. En este sentido, las sensibles pasan a tener una función de «líneas fronterizas» de los grados tonales establecidos por las octavas y sus elementos esenciales: las cuartas y las quintas. Ahora bien, insistimos en que no es la mente ni el sujeto individual la base de dicha materia, sino lo que es y actúa, aunque no sea percibido directamente. Aquí subyace la referencia principal del *melos*.

Para ilustrar la última idea que hemos entretnejido, veamos a continuación un par de ejemplos:

Si obtenemos la siguiente melodía sin unas capas contrapuntísticas que muten su «naturaleza armónico-discursiva», siendo que en la propia morfología sonora no se escuchan explícitamente todos los grados ordenados de ninguna escala, la correlación perceptiva de dichos sonidos tomará forma desde un vaciamiento aparente o *kenosis* que los totalizará desde la referencia de grados tonales que dan sentido a esta morfología, a saber, los primeros seis armónicos de la nota Do que conforman la escala de Do mayor (Ejemplo A):



Figura 30. Ejemplo melódico A, en Do mayor (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 31.** Escala subyacente del ejemplo A (Fuente: Vicente Chuliá).

En cambio, utilizando el mismo motivo inicial, la siguiente morfología sonora transformaría la escala de referencia de Do mayor a Sol mayor al polarizar los sonidos a través de los semitonos Do#-Do-Si hacia los armónicos de Sol.



**Figura 32.** Ejemplo melódico B, en Sol mayor (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 33.** Escala subyacente del ejemplo B (Fuente: Vicente Chuliá).

En resumidas cuentas, tanto la escala subyacente de Do como la escala subyacente de Sol, en ambos ejemplos, no se perciben directamente, pero en cambio son y actúan sobre las morfologías de las melodías.

### 2.3.1.3. Intervalos

Intervalos: el vocablo intervalo está compuesto por el prefijo inter- (entre) y el sustantivo *vallum* (vallas), por lo que estas «vallas musicales» no se corresponderán sólo con los tonos como fenómenos sino con los tonos conceptuados como grados de escala –tal y como hemos desarrollado anteriormente–, bien de tetracordos griegos o eclesiásticos, bien de escalas diatónicas, o bien de escalas dodecatónicas.

Las relaciones que se dan entre unos tonos y otros (las vallas musicales) son los intervalos que se desarrollan en la música del área de difusión helénica sobre los límites de la octava y el semitono y que han sido la materia de estudio principal de la música desde la Antigua Grecia hasta la actualidad, pasando por los tratados del siglo XV y XVI de grandes músicos españoles



Los intervalos como figuras armónicas (eje Y), en la interpretación materialista que pretendemos construir, no los entenderíamos como una especie de reflejo de unas proporciones pertenecientes a una armonía universal, sino que su unidad correspondería a la armonía sectorial de uno de los ejes del espacio del *melos* que, al operarse desde coordenadas sinalógicas, darían como resultado las propias relaciones armónicas (isológicas y diaiológicas) características de dicho eje. No obstante, la complejión de todos estos tonos en sus relaciones interválicas se produce por medio de tres características, a saber:

a). *Los modos distributivos de los intervalos entre los grados básicos de una escala*: bajo este prisma, no es lo mismo Do mayor que Do menor natural, armónica o melódica ya que, teniendo las mismas octavas, cuartas y quintas, la diferencia en el modo estriba en que los intervalos internos a dichas octavas, cuartas y quintas son diferentes. Estas diferencias en los modos ya se encontraban en la Antigua Grecia, donde las nociones de los géneros diatónicos, cromáticos y enarmónicos se entendían de manera muy diversa a como lo entendemos a día de hoy, esto es: sobre el tetracordo, lo diatónico se refería a los intervalos centrales que eran de dos tonos por intervalos de tono; lo cromático se refería a una variante a medio camino entre lo diatónico y lo enarmónico que consistía en un intervalo grande en el extremo agudo y dos intervalos más pequeños en el grave; por último, lo enarmónico se refería a la división de la cuarta en un intervalo de dos tonos aproximadamente en la parte aguda y dos intervalos pequeños en la parte grave. Dicho de otro modo: en el género diatónico se distribuían los intervalos de manera equidistante desde la referencia de los tonos; en el género enarmónico, se distribuían con más distancia en el extremo agudo y menos distancias en el grave; y en el género cromático, se distribuían de modo intermedio entre lo diatónico y lo enarmónico, otorgando una especie de «color» mixto entre ambos.

Διάτονον γένος (diátonon génos), o género diatónico, es el que procede “por intervalos de tono”. En este género el tetracordo se dividía con dos tonos en la parte más aguda y un semitono en la parte grave. No obstante, podía haber variantes, ya que los tonos y el semitono podían ser algo más grandes o más pequeños. Muchos autores griegos trataron de clasificar y nombrar todas estas variantes.

Χρωματικόν γένος (chromaticón génos), o género cromático, es el “género coloreado”, ya que χρωματικόν es el adjetivo derivado de la palabra χρῶμα (chroma), que a su vez significa “color”. El género cromático se entendía como una variante a medio camino entre el diatónico y el enarmónico y procedía, según las descripciones que tenemos, a través de un intervalo grande en el agudo, aproximadamente de tono y medio, y dos intervalos más pequeños

en el grave, cada uno de ellos aproximadamente de semitono. Igualmente podía haber múltiples variantes, en función del tamaño concreto de los intervalos, que los diferentes teóricos estudiaron pormenorizadamente.

Ἐναρμόνιον γένος (enarmónion génos), o género enarmónico, es el “género armonioso”. En este género la cuarta se dividía con un gran intervalo próximo a los dos tonos en la parte aguda y dos intervalos mucho más pequeños (cerca de cuartos de tono) en la parte grave. (García Pérez, enero-diciembre 2020, p. 313)

Como podemos observar, las nociones de «diatónico», «cromático» y «enarmónico» se interpretaban de modo distinto a tal y como las interpretamos actualmente, no obstante, nuestro interés al exponer dichas nociones reside en que ya desde la Antigua Grecia la distribución interválica definía el modo y el género de las escalas dentro de sus grados básicos. Ahora bien, estos modos no aparecen nunca ordenados, sino que subyacen en el fondo del camino melódico del *melos*, y en este sentido, obtenemos la segunda característica importante de los intervalos.

b). *Extensiones melódicas*: la manera de organizar el fluir melódico de la música que puede clasificarse en movimientos tonales conjuntos ascendentes o descendentes; movimientos tonales conjuntos modulantes ascendentes o descendentes; movimientos tonales disjuntos unitonales ascendentes o descendentes; y movimientos tonales disjuntos modulantes ascendentes o descendentes. Estas distribuciones interválicas, tal y como se extienden en una melodía, son la parte más importante del eje Y.

Los intervalos conjuntos unitonales, tanto ascendentes como descendentes, dilatan el contenido musical en un recorrido lineal a partir de notas quietas o de notas que, siguiendo la escala básica, desarrollan el contenido musical cual amplio «valle» a través de esta activación de unos intervalos a otros.

Los intervalos disjuntos unitonales, en cambio, son la base de lo que se denomina «los motivos musicales en sentido interválico», ya que tienen como principal atributo los arpeggios que asientan las tonalidades (sobre todo diatónicas). Sólo debemos observar la importancia de los arpegiados en los compositores desde el siglo XVIII al XX, con especial énfasis de los motivos temáticos de la música de Beethoven. Veamos algunos ejemplos:



Figura 35. Beethoven, Sinfonía n.º 3, *Heroica*, I. *Allegro con brio*, cc. 3-6 (Fuente: Beethoven, 2002).



Figura 36. Beethoven, Sinfonía n.º 9, I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* (Fuente: Beethoven, 1989b).

También pueden conceptuarse como movimientos disjuntos unitonales a las notas extrañas a los acordes<sup>50</sup> como apoyaturas, escapadas, floreos, retardos, anticipaciones, etc., formando distintos «dibujos» de alturas que enriquecen el discurso musical, los cuales se institucionalizaron sobre todo en el desarrollo del contrapunto del siglo XV y XVI.

En cuanto a los movimientos conjuntos modulantes, éstos son la base de lo que se refiere al desarrollo del *melos*, ya que la nota extraña al tetracordo, escala diatónica o límite de la octava formado por los doce tonos cromáticos, traslada y transforma la referencia de grados por los cuales los intervalos adquieren una diferente significación.



Figura 37. Ernesto Pastor, *Mar menor* (Fuente: manuscrito original).

Los movimientos disjuntos modulantes abren el discurso del *melos* en los límites de sus conformaciones tonales, estableciendo contrastes tensivos que se producen debido a los saltos interválicos.

---

<sup>50</sup> Schönberg critica las «notas extrañas» a la armonía (apuntemos que la propia denominación es capciosa, ya que tradicionalmente los tratadistas siempre han hablado de «notas extrañas» al acorde, siendo en este caso la diferencia entre acorde –vinculado a un género de marcas tonales– 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». (Schönberg, 1974, pp. 371 y 381)





Figura 38. J. S. Bach, Suite en Sol Mayor (Fuente: Bach, 1911).

c). La tercera característica sería la concerniente a las *estructuras morfológicas* que distintos sonidos forman en sus simultaneidades acórdicas y en sus sucesividades melódico-contrapuntísticas; es decir, una serie de totalidades distributivas (las notas musicales, en este contexto) que, concatenadas entre sí, forman acordes constitutivos de totalidades atributivas (acorde perfecto mayor de Fa, acorde de séptima de dominante de Re, acorde de sexta napolitana de Do, etc.).

Desde esta característica, podemos afirmar que es a partir de la constitución del cuerpo de la grafía musical de pentagramas, claves y armaduras, desde donde podemos establecer en códigos y símbolos unas relaciones horizontales y verticales que se asientan morfológicamente en el plano II- $\alpha_2$ , tal y como desarrollaremos posteriormente, a saber, unas estructuras que, aun no estableciendo relaciones necesarias de identidad musical, ya que se unifican al combinarse con las otras figuras del espacio del *melos*, obtienen, desde un punto de vista estructural, una objetividad constitutiva, siendo, además, desde aspectos puramente físicos y aritméticos, identidades sintéticas  $\alpha_1$  en sus relaciones de concatenación armónica (los armónicos del sonido).

Estas relaciones horizontales y verticales –en la partitura, ya que desde la perspectiva del *melos* las magnitudes del eje Y corresponderían a perspectivas escalares y no vectoriales– de las totalidades distributivas (notas) y las totalidades atributivas (intervalos que conforman melodías, contrapuntos y acordes), Gustavo Bueno las estudia en una analogía de atribución con el campo de la química; una analogía que ya podemos observar en las octavas de Newlands respecto a la identidad de las octavas musicales, las cuales repiten sus armónicos naturales si bien con pequeñas desigualdades que ofrecen como resultado la famosa coma pitagórica y que en el piano es resuelta desde la aplicación de lo que en el Materialismo Filosófico se denomina como «racionalidad atómica» (el temperamento igual). Dicha coma pitagórica se distribuía anteriormente, desde múltiples tipos de afinación, de manera desigual

y desde criterios heterogéneos que en muchos aspectos ofrecían resultados muy ricos e interesantes (racionalidad anatómica).

B. Metodologías de racionalizaciones por clasificaciones atributivas.

Distinguiríamos dos tipos fundamentales (y tampoco en sentido dicotómico, puesto que ambos tipos confluyen en las totalidades materiales sometidas a racionalización):

a) Racionalizaciones «anatómicas»: se trataría de particiones (o agrupaciones) de totalidades T en estratos, capas heterológicas, ensambladas en el todo, pero sin consideración directa de sus elementos isológicos. La racionalización anatómica procede descomponiendo el todo en partes heterológicas (sin perjuicio de simetrías enantiomorfas entre ellas, de semejanzas o proporciones), incluso irregulares (fractales), previamente establecidas por la práctica (las «junturas naturales» por las cuales debe cortar el buen carnicero del que habla Platón), y casi siempre inspiradas en modelos isomorfos de otras especies o géneros (el caso de la Anatomía comparada, que permite a Cuvier la reconstrucción del esqueleto de un ave a partir de su omoplato). La racionalidad anatómica facilita la utilización de modelos arquitectónicos (Vesalio) o geométricos (poliedros, superficies, esferas, conos, cilindros, dobles hélices), proyectivos o topológicos (toros, bolas, discos, clanes topológicos). La reconstrucción de una totalidad a partir de fractales de Mandelbrot puede considerarse también como un método de racionalización anatómica.

b) Racionalizaciones «atómicas»; serían particiones o divisiones, seguidas de agrupamientos, del todo en partes isológicas elementales, átomos (*á-tomo* es término griego que Boecio tradujo por *in-dividuo*). En la rúbrica de las «racionalidades atómicas» incluimos a las holizaciones. (Bueno, 2010, p. 29)

Esta analogía de atribución entre la química y la música todavía es más prolífica al comparar la tabla periódica de los elementos de Dmitri Mendeléiev con una partitura musical en sus relaciones horizontales y verticales.

Esta ordenación lineal de los elementos [...] no era capaz de representar el «hecho químico» decisivo, a efectos estructurales, del proceso, a saber, la repetición de ciertos caracteres esenciales de naturaleza química. Un hecho que no tenía paralelos rigurosos fáciles de encontrar, salvo en la sucesión lineal de las alturas de la escala musical, que mantenía su curso ascendente o descendente. Como es sabido este paralelismo entre la ordenación de los elementos químicos y la ordenación de las alturas de los sonidos fue advertido por J. Newlands, que ya en 1864 habló, no ya sólo de repetición periódica de ciertas propiedades, sino de repetición por octavas (las «octavas» de Newlands); pero esta observación no pasó del plano fenomenológico.

Fue Mendeléiev quien en 1869 logró determinar dos criterios (aún sin poder todavía justificar estos criterios en la estructura de los elementos químicos), a saber, en primer lugar el criterio de los *periodos*, derivados de su ordenación

según los números atómicos (que se designarían después por la letra Z), que (una vez consolidada la teoría del átomo de Rutherford) se harían corresponder con el número de electrones. Un número que iba aumentando conforme aumentaba el peso atómico, lo que permitía la clasificación de los elementos de la serie continua en *periodos* de ocho elementos (al menos para las tres primeras filas de la tabla). En segundo lugar, el criterio de los *grupos*, que clasificaba a los elementos de cada columna de la tabla según determinadas características que atravesaban, en vertical, a los periodos.

La composición de estos dos criterios permitió ya levantar una tabla de clasificación, cuyo paralelo con la música desbordaba ampliamente el alcance de los periodos advertidos por Newlands. Ahora teníamos que comparar la ordenación de los elementos, no ya a la serie lineal, *melódica*, de sonidos, con sus repetidos periodos, procedentes de un mismo instrumento, sino con las marchas *armónicas* de una sinfonía en la que interviniesen varios instrumentos.

Las filas de la Tabla periódica se corresponderán, de este modo, con la línea melódica horizontal de la partitura, y las columnas de la tabla se corresponderán con las líneas verticales de esa partitura. (Bueno, agosto 2012, p. 2)

Pese a existir una analogía de atribución estructural entre el campo de la química y el musical, no obstante, el eje Y se sustenta —en cuanto a las estructuras morfológicas que lo ordenan en intervalos y concatenaciones— en la teoría armónica. Ahora bien, esta teoría no residiría exclusivamente en lo referente a los géneros de las marcas tonales, sino en lo que subyace estructuralmente en su constitución, a saber, un conocimiento intermedio entre la física y la matemática. Véase al respecto lo explicado en *De musica libri septem* de Salinas, en su edición del 2013 por la Universidad de Salamanca:

La teoría armónica en el siglo XVI estudiaba todo aquello que tenía que ver con las alturas del sonido musical, dicho en otras palabras, con los graves o agudos que fueran los sonidos musicales. Y por tanto, también se dedicaba a estudiar la organización de dichos sonidos, de acuerdo a su altura, en sistemas musicales. Pero este estudio no se llevaba a cabo en los términos en los que se hace hoy en día en los conservatorios de música y universidades de todo el mundo occidental, sino que se planteaba como un estudio matemático. Para entender cómo se aplicaba la matemática a la armónica necesitamos retrotraernos al origen de dicha disciplina.

La teoría armónica tenía una larga trayectoria de estudio que se remontaba, al menos, a la antigua escuela pitagórica. Pitágoras era comúnmente aceptado como el «fundador» de la disciplina al ser el primero en interesarse de forma sistemática por los aspectos armónicos del sonido musical. En concreto, se le consideraba descubridor de las proporciones musicales consonantes. Este descubrimiento, punto de partida de la inmensa mayor parte de la teoría armónica posterior, no era sino el descubrimiento de una ley científica, aquella que

relaciona la longitud de una cuerda vibrante con la altura del sonido producido (es decir, con la frecuencia de vibración). [...]

De las cuatro disciplinas matemáticas del *Quadrivium*, dos proporcionaban las herramientas de trabajo y las otras dos aplicaban esas herramientas a campos concretos. Así la Aritmética era la ciencia del número y la Geometría era el estudio de las formas, mientras que la Música aplicaba los números al estudio del sonido musical y la Astronomía aplicaba las formas al estudio del movimiento de los cuerpos celestes. [...]

[Francisco de Salinas] considera que el hecho musical necesita del sonido, y que por tanto toda armonía matemática en la que no concurra el elemento sonoro, queda fuera del campo de estudio del músico y de lo que puede ser denominado «música». De esta forma se libera Salinas de toda la larga tradición pitagórica de la armonía de las esferas. Por otra parte, esta argumentación le permite concluir que el objeto de estudio de la música es el «número sonoro». [...] la Música es una ciencia intermedia entre la matemática y la ciencia natural [...] De la ciencia natural toma la materia (el sonido), de la matemática toma la forma (el número), siendo su objeto de estudio, por tanto, el número sonoro. (Salinas, 2013, pp. 57, 59 y 61)

Por lo tanto, podemos afirmar que los géneros de marcas tonales institucionalizadas en la historia deben constituirse desde una construcción estructural de proporciones acústicas y numéricas (número sonoro) que, desde la solidez de los primeros armónicos (los más audibles y estables), den como resultado sistemas de relaciones que amplíen y organicen los intervalos musicales.

### **2.3.2. Situación II. Figuras rítmicas (eje X): metros, compases y tempos (movimiento, acústica y velocidad expansiva)**

En cuanto a los segmentos de la situación II, exponemos que en un campo musical deben darse:

#### *2.3.2.1. Metros*

Metros: Lo primero que habría que afirmar es que el espacio del *melos* nos permite observar disciplinas que en ciertos aspectos son musicales, pero sólo en una perspectiva lisológica, por lo que desde una perspectiva morfológica de las figuras del *melos* corresponderían a reducciones del género plotiniano del espacio que estamos constituyendo.

Tanto el baile, que es movimiento (plasticidad del pulso) del acento métrico de la música hecho gesto y coreografía, como la poesía, que es el aspecto métrico de la música hecho palabra, serían ejemplos de estas

reducciones del espacio del *melos*. Por decirlo de otro modo: en el caso de la poesía obtendríamos una mezcla entre métrica musical, filosofía, psicología o construcciones alegóricas.

La forma poética clásica, de reglas de versos, sonetos o lo que fuera, en su componente estético formal es música, una forma de música. De *métrica* realmente. [...] Y, entonces, para música, me cojo los *Conciertos de Brandenburgo*, por razones puramente privadas. A otros les gustará más la forma del soneto. Pero eso son componentes musicales, eso es música. Y, en cuanto a aquello que se dice, pues es filosofía, o es otra cosa. En una palabra, que una forma como pueda ser el soneto ocuparía el lugar de esos híbridos musicales, como la ópera y demás, que son formas que, aunque se nos dan como literarias, no son realmente literarias, sino que son otra cosa. Es decir, que tienen una parte musical esencial. Claro, si a un soneto le quitas el ritmo, pues ya no es soneto, porque, si te cuentan a lo llano lo que dice un soneto... No tiene sentido, parece esencial la forma. Y, entonces, el romper los versos sería una manera de eliminar la musicalidad. (Bueno, 1977, s.p.)

¿Cómo podríamos interpretar la afirmación de Bueno referente al hecho de que prefiera una composición musical a una forma poética, pese que ambas poseen una esencia métrica («para música, me cojo los *Conciertos de Brandenburgo*, por razones puramente privadas»)? Pues bien, podríamos interpretarla desde un fundamento material que reside en la *symploké* del espacio del *melos* en sus nueve figuras constitutivas.

En este sentido, podemos observar la propia génesis de la figura constituida por los metros en las mediciones del arte de la declamación sonora de la Antigua Grecia organizadas por los pies métricos griegos. Estos pies combinaban distinta tipología de sílabas en grupos de dos, tres, cuatro, etc., así como en pies compuestos que distinguían sílabas cortas y sílabas largas. Posteriormente –tal y como desarrollaremos en el Capítulo 3–, con Franco de Colonia se constituye una «autonomía» de las unidades morfológicas métricas de la música a partir de la distinción de notas largas y cortas en cuanto a su duración que se concatenaba en referencias de valores máximos, mínimos, largos, breves, semibreves..., así como en combinaciones entre ellos.

Más allá de los distintos términos históricos que han constituido los metros musicales y que a día de hoy están más o menos consensuados en la teoría del solfeo (sin perjuicio de las nuevas notaciones musicales de la denominada «música de vanguardia»), lo importante reside en la referencia métrica que toda construcción melódica precisa para que se expanda en una sólida poética.

### 2.3.2.2. *Compases*

Compases: La palabra compás, derivada del latín *compassare* (con-, junto, todo; y *passus*, paso) está vinculada con la idea de «mantener el paso», así como con el «abrir los brazos», «extender» o «desplegar».

Así pues, podemos interpretar a los compases musicales como el conjunto de pasos que concatenan los metros en el transcurrir melódico. La articulación de dichos pasos se configura en grupos, siendo pertinente recuperar en este punto la idea de «grupos de compases» de la teoría de Hans Swarowsky (que a su vez él mismo reconoció que era un desarrollo de la teoría analítica de Schönberg), si bien con la diferencia de que el maestro vienés lo reduce a las partituras –que sería una tipología determinada de glómérulos– y en cambio, desde la perspectiva que estamos aquí desplegando, nosotros lo entenderemos como partes que van estableciendo unidades musicales.

Swarowsky otorgaba una importancia suprema al análisis riguroso de la partitura, con el objeto de librarla de todo subjetivismo (y, en el caso del director de orquesta, evitar que éste la adorne de gestos salvajes, elocuentes y/o agradables), y para ello constituyó un sistema analítico objetivo al que llamó «Análisis por grupo de compases» y que se clasificaba de la siguiente manera (Swarowsky, 1988):

1. La colocación simple uno junto a otro: dos grupos de ocho compases uno detrás de otro.
2. El ensamblaje: la nota final del primer grupo de ocho compases es idéntica a la nota inicial del segundo grupo. De aquí resultan dos posibilidades:
  - a) El segundo grupo de ocho empieza en el compás octavo puesto que existe nota común a ambos grupos. (Ejemplo: Sinfonía n.º 101 de J. Haydn. IV. *Finale: Vivace*).
  - b) El segundo grupo de ocho empieza en el noveno compás pues la nota común comienza después del octavo. (Ejemplo: Sinfonía n.º 5 de L.V. Beethoven. III. *Scherzo, Allegro*).
3. La separación: la nota final del primer grupo también viene después del octavo compás, pero el nuevo grupo empieza otro compás más tarde. (Ejemplo: Sinfonía n.º 101 de J. Haydn. I. *Adagio – Presto*).
4. Irregularidades: podrán estar basadas en aquello que Swarowsky denomina la inclusión distinguida de un timbre o conjunto de

timbres por retardación o por anticipación. (Ejemplo: Obertura *Egmont* de L.V. Beethoven; Sinfonía n.º 5 de L.V. Beethoven, II. *Andante con moto*). Además, se constituirán a partir de combinaciones de  $8 + 1$ ;  $4 + 3 + 2$ , etc. Estas irregularidades han ido creciendo históricamente a partir del Romanticismo y el siglo XX.

Ahora bien, debemos tener en cuenta, tal y como apunta el director de orquesta Guillermo Scarabino, que existe una analogía entre pulso-compás y compás-grupo de compases precisamente en la totalización musical, la cual, al igual que en la ontología del Materialismo Filosófico, siempre se desarrolla desde las partes al todo y no desde el todo hacia las partes:

La teoría sobre el agrupamiento de compases comienza a definirse con perfiles propios hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando algunos escritores empiezan a distinguir la importancia relativa de compases adyacentes. En 1776 Johann Philipp Kirnberger señala la existencia de melodías en las que dichos compases adyacentes (*zusammengesetzte Takte*) tienen características de ‘pesados’ y ‘livianos’, hasta ser percibidos como si fueran solamente pulsos, en vez de compases. Esta concepción vincula analógicamente al grupo de compases con el grupo de pulsos dentro de un compás, aplicando la teoría de los ‘tiempos fuertes y débiles’ del compás a los grupos. (Scarabino, 1992, p. 30)

Por lo tanto, la teoría de Swarowsky debe combinarse con una sólida teoría del elemento agrupador de los pasos –y no sólo de sus grupos– de la música, a saber, las figuras geométricas que tan acertadamente describió Celibidache en sus teorías y que a su vez está sintetizada en la plataforma «Filosofía de la música del Materialismo Filosófico» de la Fundación Gustavo Bueno:

En la técnica de la dirección de Celibidache a estas figuras geométricas se les denomina “figuras básicas” y se representan por medio de la cruz, el triángulo y la línea vertical en sus dos formas: línea vertical *a1* y línea vertical *a2* a partir de las cuales se pueden medir todos los compases existentes por muy complejos que estos sean.



[Figura 39: Figura geométrica de marcado de compases: Cruz (Fuente: Vicente Chuliá, 2019)].



[Figura 40: Figura geométrica de marcado de compases: Triángulo (Fuente: Vicente Chuliá, 2019).]



[Figura 41: Figura geométrica de marcado de compases: Línea vertical a 2 (Fuente: Vicente Chuliá, 2019).]



[Figura 42: Figura geométrica de marcado de compases: Línea vertical a 1 (Fuente: Vicente Chuliá, 2019).]

Los puntos esenciales de las figuras básicas son aquellos en donde marcamos las diferentes partes y subdivisiones del compás, siendo, por tanto, cuatro el máximo de partes y una el mínimo. En primer lugar, cada punto esencial de las figuras básicas se baten a la misma altura y sobre la línea de inflexión, lo cual servirá para que cuando transportemos la línea de inflexión, según el fraseo o la tesitura de la Música, hacia arriba, hacia abajo y/o dentro del espacio eufónico, no se deforme la figura básica y, al mismo tiempo, se vea representada la Música en el gesto del director. En segundo lugar, como se puede observar en las figuras anteriores, todos los puntos esenciales se baten hacia abajo, *con la gravedad*, y, además, el trayecto que realiza el brazo entre unos puntos y otros se realiza en curva (esto será de gran importancia a la hora de explicar las proporciones en la lección 015). Por último, cabe señalar que todos los gestos que se realicen en las figuras básicas se harán a una altura relativamente baja en proporción a la figura, a excepción del gesto de la última parte; es decir, se debe diferenciar esta última parte del resto, dado que a partir de ésta los músicos percibirán el cambio de compás.



Ahora bien, estas figuras básicas no siempre se corresponden con los compases asignados, es decir, un 4/4 no se reflejará siempre por medio de una cruz; puede representarse también por medio de una línea vertical, al igual que un 3/4 no tiene por qué reflejarse por medio de un triángulo; existen muchos casos donde se refleja por medio de una línea vertical *a1* o incluso una línea vertical *a2*. Por tanto, se debe realizar una clasificación de compases mucho más precisa que no se circunscriba al cuerpo de la partitura en cuanto a la numerología del numerador y denominador del compás, sino al núcleo sonoro de *la Música al oído*.

Compases con paridad: son aquellos compases en los que cada punto esencial de la figura básica está subdividido el mismo número de veces (I grado) y los pulsos son equidistantes rítmicamente (II grado).

Compases con disparidad de I grado: son aquellos compases en los que los puntos esenciales de las figuras básicas no se subdividen el mismo número de veces.

Compases con disparidad de II grado: son aquellos compases en los que los puntos esenciales de las figuras básicas no son equidistantes rítmicamente.

Compases con disparidad de I y II grado: son aquellos compases en los que los puntos esenciales de las figuras básicas no se subdividen el mismo número de veces y los pulsos que marca el director no son equidistantes rítmicamente. (Chuliá, 5 enero 2019)

### 2.3.2.3. *Tempos*

Tempos: La palabra tiempo proviene 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 meteorología 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, etc.

El profesor 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* estuvo íntimamente relacionado con el de «movimiento» (del latín *movere*, «mudar algo de un lado a otro») en cuanto a lo que activa la música. Así, tal como explica Platón en el *Crátilo* (trad. 2000a), «la acción es algo natural e intrínseco a los seres vivos animados» (pp. 364-365) 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 los entenderemos 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, etc.) 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. De esta manera, el movimiento, dentro del arte musical, es análogo al lienzo de la pintura o a los cimientos de la arquitectura.

Distinguiremos, pues, 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*, etc., habituales del Clasicismo, así como en las danzas en general. Por el contrario, tildaremos de movimiento

divergente a aquél que, dentro de un tiempo<sup>51</sup> 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», la cual entenderemos como la concatenación de secuencias musicales por los cuales se expande, desarrolla y evoluciona la obra musical.

La relación de las palabras expansión, desarrollo y evolución están tan ligadas a la idea de *tempo* que es conveniente que nos detengamos en su análisis: 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, en cambio, viene del latín *evolutio* derivado del prefijo ex- (echar afuera) y del verbo *volvere*, es decir, «dar vueltas afuera». Mientras que expansión 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»). A nuestro juicio, estas tres palabras esenciales se subdividirán en la siguiente distinción: la 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 expuestos, es decir, que concurrirá en la propia velocidad expansiva de la obra. Hablaremos, por último, 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 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. (Chuliá, 2018, pp. 131-132)

Este entretejimiento proviene del *tempo* entendido como fluctuaciones de movimiento –convergente o divergente– por las cuales se permita la

---

<sup>51</sup> 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».

comprensión de la velocidad expansiva en relación con el sonido en directo (acústica) 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.

### **2.3.3. Situación III. Figuras cromatofónicas (eje Z): Prolaciones, orquestaciones y dinámicas**

Por último, y refiriéndonos al eje cromatofónico, la construcción musical siempre se desarrollará a partir de unas figuras concernientes a los «colores» que se produzcan entre los ritmos y las configuraciones armónicas de los sonidos, a saber:

#### *2.3.3.1. Prolaciones*

La palabra Prolación significa «pronunciar» o «proferir», una acción que en música se refiere a las múltiples formas de emitir sonidos. Así pues, tomamos este vocablo por la relación histórica que mantiene con la importante figura de Franco de Colonia (Rubio, 1983, pp. 33-48), el cual agrupaba las unidades métricas no ya por medio de pies sino por unidades de «motor» internas que posteriormente Celibidache (García Asensio, 2017, pp. 28-36) desarrollará en su teoría de las proporciones de los pulsos que delimitan el carácter binario, ternario, *staccato* o *legatto* de los grupos de tonos en su acentuación (prolación) rítmica. Esta acentuación o pronunciación no afecta al ritmo en sí (aunque es inseparable a éste), sino al propio ataque de intensidad y/o movimiento que enlazan los tonos en sus densidades, amplitudes y presiones.

La articulación melódica de la música y su «carácter» provienen, pues, de las prolaciones que se presentan como un componente de «color musical», primordial al transcurso joreomático de la melodía y al fraseo.

De esta manera, la prolación se desenvuelve en múltiples gamas de color que los músicos denominan «carácter» (binario y ternario, así como *dolce*, *appassionato*, *legatto*, *staccato*, *largo*, etc.) y que se tipifican en diversos términos musicales de articulación como son las ligaduras, las rayas, los puntos, los acentos de diverso tipo y las combinaciones de todos ellos que representan las distintas formas de grafar dichos componentes. Ahora bien, por mucho y grabar bien que orienten los grafos, éstos nunca llegan a «decir» lo suficiente, ya que la prolación siempre es actualista y resultado de múltiples peculiaridades acústicas y anímicas que no pueden preverse fuera del acontecer de la ejecución musical. Además, estas prolaciones son, a su vez, consecuencia del



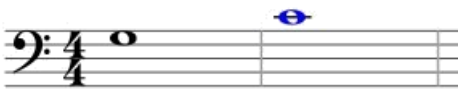


*tempo*, es decir, del confluir entre fenómenos acústicos, movimientos y velocidades expansivas y compresivas.

En este punto es donde las teorías de las proporciones de Celibidache encuentran su debilidad musical, no tanto como tipificación formal –que sería una especie de actualización de las teorías de Franco de Colonia aplicadas a la dirección de orquesta– cuanto a su adecuación fija al movimiento del brazo, a saber, si el brazo sube y baja dependiendo del contenido musical (rítmico) del pulso (parte del compás en su figuración geométrica) –una unidad de motor para el ictus con la gravedad y un movimiento continuo contra la gravedad en el resto de unidades–, quiere decir que el movimiento isomorfo implicaría una homogénea velocidad expansiva y una mecánica prolación; nada más lejos del acontecer melódico. Este acontecer surge de la concatenación de las figuras de los diversos ejes del espacio melológico en *symploké* que, a su vez, producen unas constantes desigualdades de velocidad de despliegue amén de fenómenos acústicos que hay que tener en cuenta y que provocan matices agógicos y de articulación que no pueden conmensurarse desde proporciones matemáticas ni tampoco desde movimientos y golpes homogéneos.

Esta crítica la realizamos desde el presupuesto de una toma de partido a favor de la Teoría de las proporciones de Celibidache, que reconstruiremos desde la Teoría de los glomérulos. Es decir: la Teoría de las proporciones entre los pulsos de Celibidache debería ser estudiada por todos los estudiantes de música (no sólo por directores) del mismo modo a como se estudian las teorías armónicas de los acordes de Zarlino (en *Institutione armoniche*) o de Rameau (en *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*); o las teorías de las especies de contrapunto de Fux (en *Gradus ad Parnassum*) o las teorías de la *Ursatz*, *Umlinie* o *Fernhören* de Schenker, por ejemplo. Estas analogías no son gratuitas, ya que las teorías que conforman estructuras glomerulares en el eje armónico (Y) –Zarlino y Rameau, principalmente– y las que conforman estructuras glomerulares en el eje rítmico (X) –conceptuadas en las teorías de las proporciones de Celibidache– encuentran paralelismos y relaciones insospechadas, a saber, la proporción entre los pulsos 1/1 se coordina con la proporción 2:1 de la octava; la proporción 2/1 se coordina con la proporción 3:2 de la quinta; la proporción 3/1 se coordina con la proporción 4:3 de la cuarta; la proporción 4/1 se coordina con la proporción 5:4 de la tercera mayor; y la proporción 5/1 se coordina con la proporción 6:5 de la tercera menor.

Para llevar a cabo estas coordinaciones, hemos tomado como principal criterio el paralelismo del sistema referencial de las octavas y quintas (eje Y) respecto a la música binaria y ternaria (eje X). Recordemos que en

acústica cuando se parte una cuerda a la mitad (dos partes iguales = binario) se obtiene el primer armónico en forma de octava; y que cuando se parte en tres partes (una parte de mayor longitud que la otra = ternario) se obtiene el segundo armónico en forma de quinta. Así, recogemos la tesis de Zarlino –en la que se afirma que en la serie armónica los seis primeros sonidos son los que constituyen la «perfección musical» en tanto que son aquellos que poseen una mayor claridad perceptiva– y la coordinamos con la tesis de las proporciones de los pulsos de Celibidache, observando que se obtiene un paralelismo entre los cinco tipos de intervalo que resultan de los seis primeros armónicos y las cinco proporciones sistematizadas por el director de orquesta rumano. (Ver Tabla 4):

EJE X	EJE Y
Proporción $1/1 = 2$ (binario)	
Proporción $2/1 = 3$ (ternario)	
Proporción $3/1 = 4$ (binario)	
Proporción $4/1 = 5$	
Proporción $5/1 = 6$ (ternario)	

**Tabla 4.** Coordinaciones entre proporciones del eje X y el eje Y (Fuente: Vicente Chuliá).

Estas proporciones conceptúan las unidades que sirven de referencia de expansión y compresión musical del espacio melológico desplegado gnoseológicamente, pero no así la desigualdad, desproporción y desemejanza que se da tanto en el eje Y, a partir del séptimo armónico (recordemos la problemática que resulta de la afinación de las cuerdas cuando se distribuyen éstas por

quintas y octavas «puras» en todos los registros, dándose la «coma pitagórica», es decir, la desigualdad) como en las unidades rítmicas del eje X, cuando se despliegan prolações desiguales (velocidades de despliegue) bien sea en música binaria *legato* (1/1) o *staccato* (3/1), bien sea en música ternaria (2/1, 5/1) o en múltiples combinaciones.

#### 2.3.3.2. *Orquestaciones*

La figura de la orquestación no se reduce a la orquesta sinfónica, sino a los «colores» de armónicos en cuanto a intensidades, presiones, amplitudes y densidades que se dan en las junturas de los sonidos en cuanto a su colocación y lugar respecto a toda la gama de simultaneidades que acontecen en un espacio concreto. Recogemos de la etimología de Orquesta (del griego *orkhes-tra*) la importancia del sufijo -tra referido a «lugar» que precisamente determina contrastes de color dependientes de la distribución sonora por registros dentro del espacio melológico.

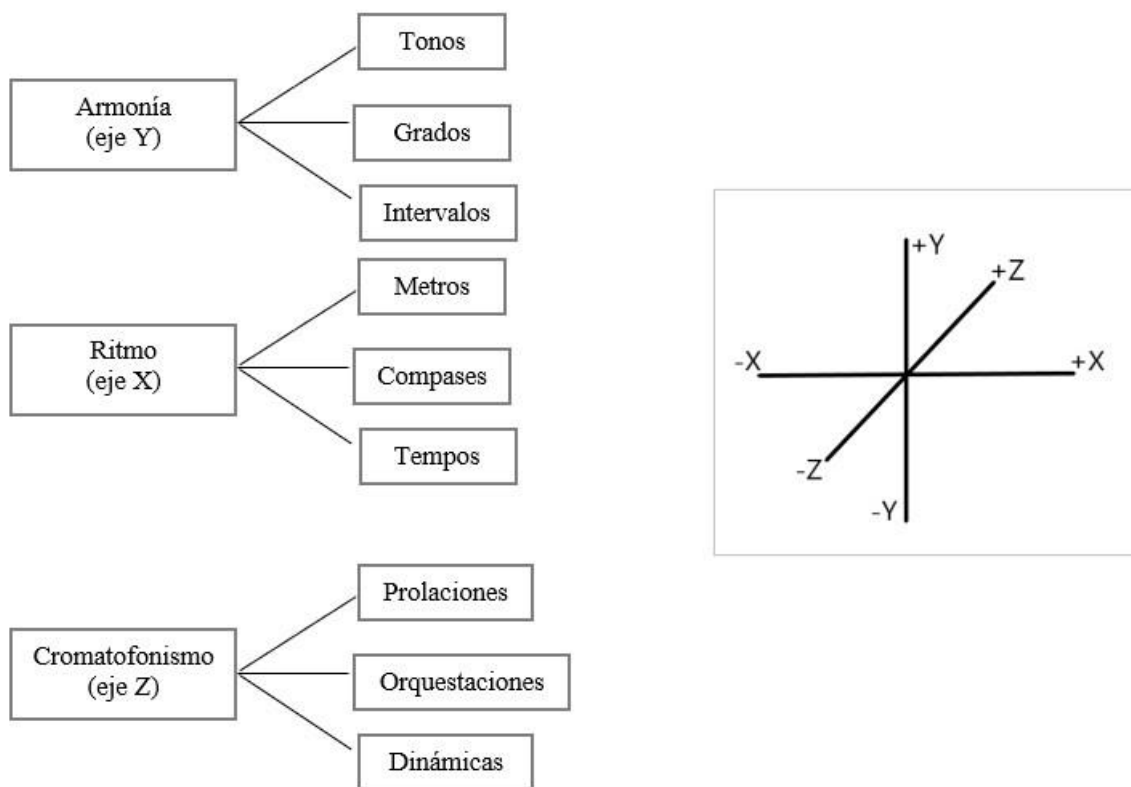
La forma de distribuir las capas tonales en el espacio melológico, conceptualizado, por ejemplo, a partir de un piano, una flauta, una tuba, o una trompeta, requiere una agudeza del sentido de «color» de la música que determinará su propia inteligibilidad.

#### 2.3.3.3. *Dinámicas*

Las dinámicas adquieren una gran importancia dentro del espacio melológico, ya que, tal y como afirma Hans Swarowsky, «subrayan los procesos musicales» (1988, p. 52).

Aunque los términos dinámicos (*p*, *mp*, *mf*, *ff*, etc.) son relativamente recientes en el campo de las partituras, las dinámicas han sido siempre figuras esenciales del despliegue melódico sin las cuales los contrastes de velocidad expansiva desaparecerían y, por tanto, la música sería adjetiva a una actividad antropológica rítmico-isomorfa (por ejemplo, la denominada «música disco»). No obstante, en cada época de la historia de la música, las dinámicas se despliegan de distinta forma como puedan ser por «paquetes» de grupos de compases, por contraste formal o por subrayado de prioridades musicales (Swarowsky, 1988).





**Figura 43.** Esquema del espacio melológico (Fuente: Vicente Chuliá).



## **II.**

### **Parte gnoseológica conformada por los glomérulos musicales: la relación entre el *melos* y la ciencia**



## Capítulo 3.

### *¿Qué lugar ocupan las ciencias en el campo de la música?*

#### **3.1. LA GNOSEOLOGÍA DE LA TEORÍA DEL CIERRE CATEGORIAL DE GUSTAVO BUENO**

La teoría del cierre categorial es el nombre que recibe la teoría de la ciencia característica del Materialismo Filosófico. Sus primeros esbozos fueron publicados a principios de los años setenta en libros como *Etnología y Utopía* (1971), *Ensayo sobre las categorías de la Economía Política* (1972b), en el opúsculo *Idea de ciencia desde la teoría del cierre categorial* (1976), así como en el artículo «En torno al concepto de ciencias humanas; la distinción entre metodologías  $\alpha$ -operatorias y  $\beta$ -operatorias» (1978). Sin embargo, no sería hasta los años noventa cuando esta teoría vería la luz en su totalidad, ya que tuvo un proceso de ampliación, consolidación y reexposición de algunas de sus partes tras el análisis gnoseológico de diversas disciplinas particulares.

Así, en 1992 se publica el primero de los quince volúmenes previstos bajo el rótulo *Teoría del cierre categorial*, cuyo plan general quedaría dividido en cinco partes, a saber, la *Parte I*, en la que se incluyen las cuestiones referentes a la naturaleza e historia de la propia teoría de la ciencia y de su diferenciación con otras teorías o modos de aproximación a la ciencia; la *Parte II*, dedicada a la sistematización de las diferentes teorías de la ciencia; la *Parte III*, en la que se explica la teoría del cierre categorial en sus líneas generales; la *Parte IV*, donde desarrolla una clasificación de las ciencias desde esta teoría; y la *Parte V*, en la que incluye las cuestiones suscitadas por las

relaciones de las ciencias entre sí y con otras formas no científicas (Bueno, 1992, p. 18). No obstante, hoy en día sólo se hallan publicados los cinco primeros volúmenes en los que se abordan las dos primeras partes y que constituyen una exposición completa y general de la Teoría del cierre categorial (prolépticamente, los diez volúmenes restantes habrían tratado las tres partes restantes del plan general).

Pues bien, desde la teoría filosófica de la ciencia del Materialismo Filosófico se parte, ante todo, de la negación de la existencia de una idea unívoca de «ciencia», esto es, de la ciencia «en singular» constitutiva de una clase unívoca y precisa. Todo lo contrario. Gustavo Bueno establece una clasificación de las distintas acepciones de la idea de ciencia, desde la ciencia como *saber hacer*, en la que incluye las técnicas y la actividad prudencial (la ciencia del zapatero y la ciencia militar, por ejemplo), hasta las ciencias modernas, también llamadas positivas o estrictas, es decir, aquellas que denotan el resultado de la revolución científica e industrial (la «Mecánica newtoniana» o «Mecánica relativista», la «Química clásica» y «Física y Química», la «Termodinámica», las «Matemáticas», etc.):

Ciencia es, ante todo, en español, la ciencia como *saber hacer* (un hacer que es común al *facere* y al *agere*): incluye técnicas y actividad prudencial; es, no sólo la ciencia del zapatero, sino también la ciencia militar. Pero también, en segundo lugar, ciencia significa «sistema de proposiciones derivadas de principios» (ésta es la acepción de ciencia que traduce la *episteme* de los *Segundos analíticos* aristotélicos; una acepción que se extendió a la Filosofía y a la Teología). En tercer lugar, «ciencia», en español, denota, ante todo, por antonomasia, la *ciencia moderna*, en cuanto se contradistingue precisamente de la Teología y aun de la Filosofía: es la ciencia unas veces llamada empírica, otras veces matemática, otras veces positiva, y su sentido está ejercitado institucionalmente en las llamadas «Facultades de Ciencias» (clásicas): Matemáticas, Físicas, Naturales; la extensión ulterior de la denominación «Facultades de Ciencias» a los casos de disciplinas tales como la Pedagogía, la Economía, la Política, la Información (Facultad de Ciencias de la Educación, Facultad de Ciencias Económicas, Facultad de Ciencias Políticas, Facultad de Ciencias de la Información, &c.), es un fenómeno ideológico-administrativo, relativamente reciente, cuya crítica corresponde precisamente a la Teoría de la ciencia. Hay que reconocer que esta extensión ideológica del concepto de «ciencia moderna», aun siendo ideológica, ha llegado a constituir una cuarta acepción del concepto de ciencia de amplia circulación, por ambiguo y confuso que él sea. (Bueno, 1992, pp. 21-22)

A partir de este desglose de acepciones de la idea de ciencia, observamos cómo ésta ya se nos presenta como un término multívoco, del mismo

modo a como se nos presenta el término «teoría», a saber, existe la teoría científica, que abarca la «teoría de la relatividad», la «teoría de la evolución», ... pero también la teoría filosófica, como la «teoría de las ideas de Platón», o la teoría teológica de la «teoría del dogma de la transustanciación» de Santo Tomás de Aquino. De este modo, Gustavo Bueno expone, tras un fino proceso de distinción filosófica, que la teoría de la ciencia inserta en la Teoría del cierre categorial se corresponde con la «teoría gnoseológica»; una teoría cuyo enfoque gnoseológico se contradistingue de otros enfoques teóricos, científicos o teológicos tales como el enfoque lógico formal, el enfoque psicológico, el enfoque epistemológico, o el enfoque histórico, y se define principalmente por su organización en torno a una *materia* y *forma* en el propio cuerpo de las ciencias objetivas.

Este binomio materia/forma se contrapone directamente con los fundamentos epistemológicos o de la «teoría del conocimiento» (traducción de la *Erkenntnistheorie* acuñada por Ernst Reinhold en 1832) en tanto que ésta basa su conocimiento en la distinción sujeto/objeto.<sup>52</sup> (1992, p. 53)

Esto diferencia a la teoría de la ciencia de la llamada teoría del conocimiento (o epistemología), pues la teoría del conocimiento se basa en la distinción entre *sujeto* y *objeto* (sin perjuicio de que, a su vez, la relación entre el sujeto y el objeto del conocimiento sea entendida muchas veces por medio de la relación entre la forma y la materia: o bien, asignando al sujeto la función de materia en la cual los objetos puedan imprimirse como formas [...] o bien, según el esquema del idealismo trascendente, concibiendo al sujeto como una forma –o un *dator formarum*– que se «proyectará» sobre la materia sensible o inteligible). Nada de esto autorizaría a confundir «epistemología» (en tanto se mueve en las coordenadas sujeto/objeto) y «teoría de la ciencia» (en tanto se mueve en las coordenadas materia/forma gnoseológica). Pues tanto la forma como la materia gnoseológica, han de considerarse dadas dentro del campo objetivo (del «objeto»), del sistema, de suerte que a la materia le corresponda el momento de la *pluralidad* del campo total, mientras que a la forma le corresponderá el momento de su *unidad* objetiva. (pp. 53-54)

En efecto, la teoría gnoseológica de la ciencia desarrollada por Gustavo Bueno se materializa en la denominada «teoría del cierre categorial»; un

---

<sup>52</sup> La epistemología constituye una disciplina de carácter psicológico en la medida en que todo conocimiento afecta necesariamente a un sujeto. Así pues, se encuentra esta conexión entre epistemología y lo que sería la psicología del conocimiento arraigada a lo largo de la historia a través de distintos estudios como el psicoanálisis epistemológico de Gaston Bachelard, la epistemología genética de Jean Piaget (psicología evolutiva), o la teoría evolutiva del conocimiento de Karl Popper (García Sierra, 2021 julio [170]).

neologismo acuñado por Bueno cuyo trasfondo ontológico se basa en la idea de *symploké* aplicada al análisis filosófico de las ciencias el cual es desarrollado, por una parte, en una vuelta del revés de la teoría de las categorías de Aristóteles, y por otra, en una extensión de la idea de «cierre».

Esta idea de «cierre» está tomada, en principio, de las matemáticas (cierre operatorio) y se define como la propiedad de ciertas operaciones que cuando se reaplican a un sistema de términos vuelven a producir términos que pertenecen a dicho sistema, por ejemplo, los números naturales 1, 2, 3, 4 respecto a la operación + constituye una operación cerrada porque si sumamos dos números naturales obtenemos otro número; de igual modo, el sistema de la Química es cerrado debido a que si componemos varios elementos químicos simples –H, O, C...– obtenemos elementos químicos compuestos –CO<sub>2</sub>, H<sub>2</sub>O...– sin salirnos del propio sistema. En cuanto a la idea de «categoría», ésta la recoge Gustavo Bueno, principalmente, de Aristóteles, reinterpretándola como las grandes esferas en las que se reparte el Mundo (M<sub>i</sub>), traduciendo en este sentido a los escolásticos en tanto que no hay tantas ciencias como categorías, sino tantas categorías como ciencias, es decir, que las esferas del Mundo se constituyen por los cierres. (Chuliá, 2019, p. 117)

Por consiguiente, la teoría de la ciencia del Materialismo Filosófico se caracteriza por atenerse a las ciencias positivas ya establecidas (matemáticas, física, biología, termodinámica, etc.) en la medida en que estas ciencias son independientes unas de otras sin perjuicio de sus eventuales involucraciones; del mismo modo, considera a cada una de estas ciencias como delimitando una categoría de la realidad irreducible a las demás categorías.<sup>53</sup>

Una ciencia se mantiene en la inmanencia de esa categoría, que no está constituida por un objeto sino por múltiples objetos o términos que mantienen entre sí relaciones definidas y se componen o disocian mediante operaciones capaces de dar lugar a otros términos de la categoría a partir de los precedentes. El cierre alude precisamente a esta capacidad de las operaciones para determinar objetos que siguen perteneciendo a la categoría y la amplían, y en la medida

---

<sup>53</sup> Esta característica nos alejaría del fundamentalismo científico que aboga por una ciencia unificada o que entiende que desde una categoría científica se pueden conmensurar las demás. Valga como ejemplo de fundamentalismo científico la anécdota que Gustavo Bueno relata acerca de una conversación que tuvo con Severo Ochoa: el premio Nobel en Química afirmó una vez que «todo es Química», a lo que Bueno respondió: «entonces, ¿este libro es Química?, ¿y cómo demuestra usted que es Química?; pues se incinera, se analiza, se hacen las pruebas de tanto por ciento de fosfato, [respondió Ochoa...]; muy bien, entonces, por ejemplo, esta T y esta O que hay aquí [señalando una página del libro] ¿están unidas por enlace iónico o covalente?» (Canal fgbuenotv, 6 de diciembre de 2013, 1:20:11-1:21:38 min.).



en que este cierre va estableciendo concatenaciones entre objetos que establecen los límites de una unidad categorial se denomina “cierre categorial”.

Y por último, desde esta teoría científica (gnoseológica), las ciencias no se entienden como representaciones mentales o simbólicas de la realidad que pudieran adecuarse o incidir sobre ella, ni tampoco como conocimiento de una realidad exterior a dichas ciencias, sino que se consideran como una reconstrucción de la realidad misma que culmina en los momentos en los cuales se logra una *identidad sintética* a través de la cual se identifica la verdad científica. (García Sierra, 2021 julio, [788])

### 3.1.1. Las familias gnoseológicas: Teoreticismo, Descripcionismo, Adecuacionismo y Circularismo

La distinción entre materia y forma intrínseca en las múltiples ciencias, «como unidades que se distinguen mutuamente según las verdades que se constituyen en la inmanencia de sus campos finitos» (1992, p. 57), ya aparecen en sus distintas determinaciones en prácticamente todas las escuelas orientadas al análisis de las ciencias según el enfoque gnoseológico ya expuesto.

Así pues, es precisamente desde la negación de la existencia de una ciencia unívoca que ofrezca igualmente un solo tipo de verdades desde la cual las ideas de materia y forma en el enfoque gnoseológico pueden ser distinguidas. Ahora bien, esta negación no implica que sí exista una unidad de índole distributiva, aunque con analogía de proporción, entre las distintas ciencias.

Suponemos que cada ciencia, en la medida en que genera verdades características, tiene su «forma» propia. O de otro modo: que la supuesta «forma común unívoca», en realidad, se modula *idiorrítmicamente*, si se nos permite usar una palabra característica del lenguaje de los monjes del monte Athos (llamaban «idiorrítmicos» a aquellos monjes que, lejos de someterse a una norma unívoca común, cantaban y procedían cada uno «a su aire»). Supuesta la unidad formal de las ciencias como unidad analógica de proporcionalidad (que la hacemos consistir en el concepto mismo de la concatenación cerrada, por la identidad sintética, de sus partes), se comprende que, si nos atuviéramos a la consideración de una ciencia en sí misma, la intrincación diamérica entre sus partes [...] sería tal que no percibiríamos distinción alguna y, por tanto, el análisis gnoseológico no tendría lugar. [...] En cuanto comparamos unas ciencias con otras, parecerá 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 sus determinaciones positivas hipostasiadas. [...] Estas determinaciones no son sino el resultado de aplicar,

proyectar o contrastar unas esferas científicas con las otras, a la manera como del cotejo de las semejanzas y diferencias entre las efigies de monedas acuñadas, surge la diferenciación entre el metal de cada moneda y su configuración individual, según el cuño. (pp. 60-61)

Sólo así, afirma Bueno, es posible el análisis de cada ciencia sin perjuicio de que la conjugación entre materia y forma ofrezca posibilidades de «refundición» o reabsorción de las formas en la materia de la que habían sido, por así decirlo, «segregadas».

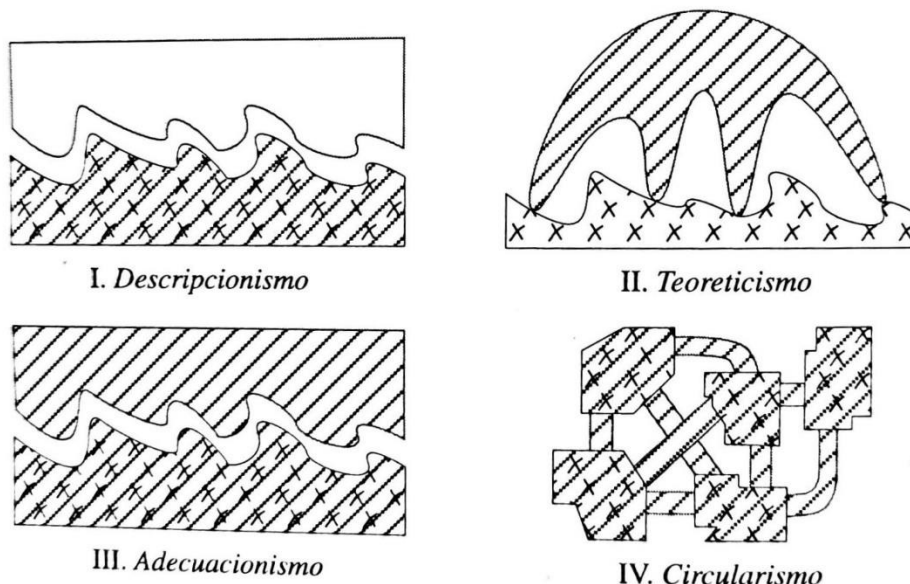
De este modo, Gustavo Bueno sistematiza, a partir de la distinción entre materia y forma, una tipología (gnoseológica y dialéctica) interna de teorías de la ciencia que lleven a cabo este análisis científico.

Gnoseológica: porque buscamos clasificar teorías de la ciencia (verdaderas teorías de la ciencia, internas, que no tienen por qué ser teorías verdaderas); dialéctica: porque no buscamos meramente hacer un censo de teorías de la ciencia efectivas o posibles, que puedan sobrevenir, o estar vigentes en un momento histórico dado [...] como si estuviésemos movidos por una curiosidad enciclopédica (por otro lado, totalmente legítima); buscamos determinar los tipos de teorías que estén vinculados entre sí constituyendo un *sistema polémico de alternativas* dentro del cual cada teoría (o, al menos, la «verdadera»), incluya en su configuración la negación (tras la discusión consiguiente) de las otras teorías o tipos de teorías alternativas al sistema. Sólo de este modo la cuestión de las tipologías de teorías de la ciencia alcanzará su verdadera medida gnoseológica interna. (p. 62)

Pues bien, esta tipología se representa en cuatro grandes tipos o «familias» de teorías gnoseológicas a partir de los siguientes modos de tratamiento (o disociación) de la materia y la forma, a saber, la distinción *metamérica*, basada, por una parte, en la reducción de la una a la otra, esto es, *gnoseologías descripcionistas* (reducción de la forma a la materia) y *gnoseologías teoreticistas* (reducción de la materia a la forma), y por otra parte, en la hipóstasis o disociación de las dos, es decir, *gnoseologías adecuacionistas*; y la distinción *diamérica*, que es aquella en la que se fundamenta el cuarto tipo de teorías, esto es, la reducción mutua o conjugación de forma y materia en los cuerpos científicos, y que define por otro lado la gnoseología de la teoría del cierre categorial (p. 65).

Véase acaso el siguiente diagrama que sitúa Gustavo Bueno con el objeto de representar simbólicamente los cuatro tipos de relaciones entre materia y forma en las ciencias: «las zonas marcadas con cruces representan la *materia* de las ciencias y las zonas rayadas representan la parte de

las ciencias (ya sea la materia, ya sea la forma) que se considera subordinante en el cuerpo global de cada ciencia» (p. 68).



**Figura 44.** Diagrama que representa los cuatro tipos de relaciones entre materia y forma de las ciencias (Fuente: Bueno, 1992, p. 68).

### I. Descripcionismo gnoseológico.

Teorías de la ciencia que ponen el lugar de la *verdad científica* en la *materia* constitutiva del campo de cada ciencia (hechos, fenómenos, observables, sensaciones...), interpretando aquellas cosas que puedan encontrarse asociadas al proceso científico (lenguaje, instituciones sociales, experimentos, manipulaciones con aparatos, libros, razonamientos...) como *formas* que, más que contribuir a la conformación de la verdad científica (que se supone ya dada), estuvieran destinados, a título de métodos, a facilitar el acceso a las verdades manifestadas por las descripciones de los hechos o de los fenómenos. [...] Las teorías *descripcionistas* reconocen presencia y función a las formas científicas, sólo que no las consideran constitutivas de la verdad científica, como si hubiera que considerarlas siempre subordinadas y refundidas en la materia misma. Ejemplos: la *fenomenología* de E. Husserl y el primer positivismo lógico del *Círculo de Viena* (M. Schlick y R. Carnap). (pp. 69-72)

En este tipo de tipologías científicas, los cuerpos científicos pueden considerarse constituidos por dos tipos de estratos: el estrato *material* y el estrato *formal*. En el primero, se sitúan las constataciones, los hechos, las

*descripciones* fenomenológicas...; y en el segundo, dichas constataciones y hechos son, por así decirlo, «manipulados» y transformados mediante reglas lógicas.

## II. Teoreticismo gnoseológico.

Toda teoría de la ciencia que ponga el lugar de la verdad científica en el proceso *formal* de construcción de conceptos, o de enunciados sistemáticos [...] Es obvio que esta definición abstracta del teoreticismo se nos da como la contrafigura del descriptonismo. [...] El teoreticismo se constituye cuando se deja de lado la doctrina de los axiomas “verdaderos por sí mismos”, cuando se procede a establecer la equivalencia de los *axiomas* con *postulados*, en torno a los cuales pueda comenzar a formarse un sistema coherente de proposiciones. Ejemplo: El *formalismo* de David Hilbert, llevado a cabo en el terreno de la Matemática. (p. 75-76)

Asimismo, en el cuarto volumen de la *Teoría del cierre categorial*, Bueno clasifica esta tipología a su vez 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 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 dado. (1993, vol. 4, pp. 152-153)

Desde el materialismo gnoseológico, la importancia del teoreticismo reside, pues, en su capacidad crítica respecto del descripcionismo positivista en tanto que trata de demoler la concepción que tiende a reducir la ciencia empírica a cuestiones de «hechos». No obstante, esta tipología científica no ofrece una satisfacción a la cuestión filosófica de la conexión entre la forma y la materia de las ciencias, ya que finalmente constituye una posición idealista basada en la interpretación formalista de la verdad científica.

### III. Adecuacionismo gnoseológico.

Teoría de la ciencia que se caracteriza por distinguir, en los cuerpos de las ciencias, una *forma* (lingüística, conceptual, teórica, etc.) y una *materia* (empírica, real, etc.), y, por definir la verdad científica como correspondencia (*adaequatio*) entre las construcciones formales de las ciencias y la materia empírica o real constitutiva de sus campos. La esencia del adecuacionismo la ponemos en ese postulado de “correspondencia”, “acoplamiento”, “ajuste”, “acuerdo”, “concordancia”, “armonía”, etc., entre esos dos órdenes de componentes relativamente independientes previamente establecidos en las ciencias (en virtud de una hipostatización). (1993, vol. 5, p. 158)

Las teorías adecuacionistas son, sin duda alguna, las teorías que constituyen el «fondo permanente» de toda concepción gnoseológica de la ciencia, siendo el foco de crítica principal del descripcionismo y teoreticismo en tanto y cuanto se conforma como una conjunción de la hipóstasis de la *forma* (como la que practica el teoreticismo) y de la hipóstasis de la *materia* (como la que practica el descripcionismo).

### IV. Circularismo gnoseológico.

*Circularismo*, en su sentido gnoseológico o fuerte [...] es el nombre que utilizaremos para designar a toda teoría de la ciencia que termine, no ya ignorando, sino negando la distinción hipostasiada entre la forma y la materia de las ciencias. Negando la distinción, cuando ésta se entiende como una distinción entre dos órdenes que hubieran de ir yuxtapuestos, a fin de constituir el lugar de la verdad (según el adecuacionismo); pero no negándole por reducción o reabsorción de la forma en la materia (al modo del descripcionismo), ni tampoco por reducción de la materia a la forma (al modo del teoreticismo), sino por una suerte de reducción o absorción mutua, circular, «diamétrica», en virtud de la cual, la *forma constitutiva de la ciencia* pueda ser presentada como el nexo mismo de concatenación (según la identidad sintética) de las *partes*

*extra partes* constitutivas de la *materia de las ciencias*, y como el contenido mismo de la verdad científica. (1992, p. 91)

Es, en consecuencia, el circularismo gnoseológico, a partir de borrar en cierto modo la distinción dicotómica entre materia y forma en las ciencias, desde donde se constituye el materialismo gnoseológico, esto es, el método de análisis de los cuerpos científicos en los que puedan distinguirse tal diversidad de materiales (coordinados en contextos determinantes) y codeterminaciones mutuas que la identidad sintética que pueda resultar de la conexión entre ellos constituya el contenido mismo de las verdades científicas de cada campo. (Bueno, 1995a, p. 37)

### 3.1.2. La identidad sintética como verdad científica

Desde la teoría del cierre categorial se entiende a la idea de Verdad «como un “predicado” esencial de la ciencia (sin que con ello se sostenga que es un predicado universal a todas sus partes)» (1992, p. 145) cuya esencia reside en la Identidad.

La *verdad* de una construcción científica podría entenderse como la misma identidad de la construcción, no ya globalmente considerada (en cuyo caso, la verdad podría estimarse como un predicado redundante y prescindible), sino según el nexo de al menos algunas de las partes constitutivas de su entramado y «responsables» del mismo. Si pudiéramos redefinir la verdad científica en estos términos de identidad entre partes (entre algunas partes-clave determinadas) de la construcción total, estaríamos al menos muy cerca de poder afirmar que la verdad no se sobreañade a la ciencia como una relación *ad extrinseco* y que, al propio tiempo, se mantiene en el ámbito de la misma ciencia, pero no en su mera formalidad, sino en su materialidad más genuina. (op., cit. pp. 146-147)

Así, esta idea es analizada rigurosamente desde la teoría gnoseológica de la ciencia a través de un recorrido en el que primeramente se distinguen la «identidad esencial» y la «identidad sustancial» (identidades analíticas por su reflexividad), de suerte que la oposición entre ambas «viene a ser la que media en griego entre los términos *isos* y *autos* (*ego autos* se traduce por “yo mismo”, en sentido sustancial; *iso pleuros* se traduce por “equilátero”, en sentido esencial)» (pp. 149-150). O dicho de otro modo: «la identidad esencial es un modo extremo de la unidad isológica, así como la identidad sustancial lo es de la unidad sinalógica» (p. 152). Por consiguiente, mientras la identidad esencial es mucho más próxima a la igualdad, al modo como la usan los matemáticos (aunque también en matemáticas se usa la identidad sustancial, el

*autos*), la identidad sustancial se mueve en torno a la teoría lógica de las descripciones definidas, esto es: «“el autor del *Quijote* es el mismo (*autos*) Cervantes... o es el mismo autor que el de *Rinconete y Cortadillo*; o bien “la estrella de la mañana es la misma (estrella) que la estrella de la tarde”» (García Sierra, 2021 julio, [213], párr. 3).

No obstante, la verdad científica sólo encuentra acaso su definición desde la denominada «identidad sintética» (*síntesis*, según Teón de Alejandría, es «el método que parte de algo, admitido, y saca consecuencias para llegar a algo que es verdadero»). Una identidad –desligada de la identidad analítica– que envuelve, de algún modo, a la identidad sustancial y no constituye tanto la relación entre dos sustancias (identidad esencial) cuanto la relación entre las partes de esa misma sustancia, o entre las partes y la sustancia que las envuelve. O dicho de otro modo: la identidad sintética incluye la identidad sustancial y no excluye la identidad esencial.

En este sentido, habría que decir que la idea de identidad sintética (a diferencia de la igualdad), envuelve siempre, de algún modo, a la identidad sustancial (*autos*). La identidad sintética, por tanto, no se nos da como desligada de la identidad analítica, puesto que es su límite revertido, a través de la sustancialidad. [...] La identidad sintética contiene siempre una identidad sustancial; sustancial, pero no simple o inmediata, sino establecida a través de predicados que acaso ni siquiera tienen identidad esencial. [...] La identidad esencial, por sí sola, nos remite a la igualdad (no decimos que el triángulo equilátero tiene tres lados idénticos, sino iguales). La igualdad es propiedad de relaciones; por tanto, la igualdad es originariamente algo extrínseco al sujeto término de la relación, a quien se supone dado. [...] Pero la identidad sintética no es propiamente relación entre dos sustancias, sino entre las partes de la misma sustancia, o entre las partes y la sustancia que las envuelve. [...] En este sentido la identidad no es relación primaria o extrínseca al sujeto, sino que puede considerarse constituida, como relación trascendental (que no es una relación originaria; sólo es relación en sentido dialéctico). La identidad, por tanto, incluye la identidad sustancial, y no excluye la identidad esencial. Cuando se dice que la forma de un cráneo es idéntica –no sólo igual– a la de otro, es porque estamos sugiriendo una identidad sustancial, a través de un antecesor común –sustancialmente– a ambos: *eadem quorum sustantia; aequalis quorum quantitatis*, etc. (Santo Tomás, *Metafísica*, libr. v, lect. 11, inicio). (1992, pp. 158-160)

Así pues, y partiendo del presupuesto de que la idea de verdad envuelve a la idea de identidad sintética, no se da en cambio el caso recíproco, es decir, no toda identidad sintética constituye una verdad científica en sentido gnoseológico. Es por ello que Gustavo Bueno distingue como partes de esta identidad dos tipos genéricos que, en cualquier caso, implican operaciones que

tienen lugar entre diversos términos compuestos sintéticamente, a saber, las denominadas «identidades sintéticas esquemáticas» (o esquemas de identidad) y las «identidades sintéticas sistemáticas».

Las identidades sintéticas sistemáticas se forman a partir de las relaciones de identidad esencial (igualdad interna) y sustancial por cuanto presuponen la construcción previa de *contextos determinantes* (véase 3.1.3.); mientras que las identidades sintéticas esquemáticas son resultados de las operaciones que se apoyan en un núcleo sustancial:

[Este núcleo sustancial] 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 el lugar de resolución sustancial de otros contenidos heterogéneos. [...] Puede ponerse, como ejemplo de identidad sintética configuracional [identidad sintética esquemática], la protoidentificación (o identificación precientífica) entre la “estrella de la mañana” y la “estrella de la tarde” de los astrónomos antiguos; al menos, toda demostración ulterior científica de esa identificación se apoya en la protoidentificación de referencia. (pp. 161-162)

[En cambio] Las identidades sintéticas sistemáticas presuponen la construcción previa de *contextos determinantes*. Éstos están constituidos por el entrelazamiento de varios esquemas de identidad (en un *minimum* de dos); este entrelazamiento hace posible la neutralización de las operaciones por medio de las cuales el sistema llegó a constituirse. La verdad aparecerá, en el ámbito del contexto determinante, como una sinexión entre algunas de sus partes, cuando esta sinexión –o conexión necesaria de lo diverso– tenga lugar precisamente por la mediación de la relación de identidad, así como recíprocamente.

Las identidades sintéticas sistemáticas, por ser sintéticas, se establecen a partir de términos diversos (la diversidad se configura en el plano fenoménico); estos términos, en cuanto diversos, quedarán, a través de la identidad, vinculados por sinexión. [...] Advertimos aquí cómo la identidad sintética se establece en una relación que brota «transversalmente» de cursos operatorios confluyentes. [...] A partir de la concepción de la verdad científica por la identidad sintética (en tanto sólo por ella entendemos la posibilidad de un nexo diamérico), las ciencias se nos presentan como concatenaciones construidas y cerradas (no clausuradas), que van organizándose en torno a núcleos de cristalización (los *teoremas*), pero que son susceptibles de entrelazarse unos con otros (pero no siempre con terceros), constituyendo «esferas categoriales» cuya unidad global, sin embargo, no borra la diferenciación de las «construcciones arracimadas» que las componen. (pp. 162-163, 166 y 92)



Téngase en cuenta, finalmente, el ejemplo de identidad sintética sistemática en la geometría que Gustavo Bueno expone en el primer volumen de la *Teoría del cierre categorial* en la cual se establece una relación que brota «transversalmente» de cursos operatorios confluyentes:

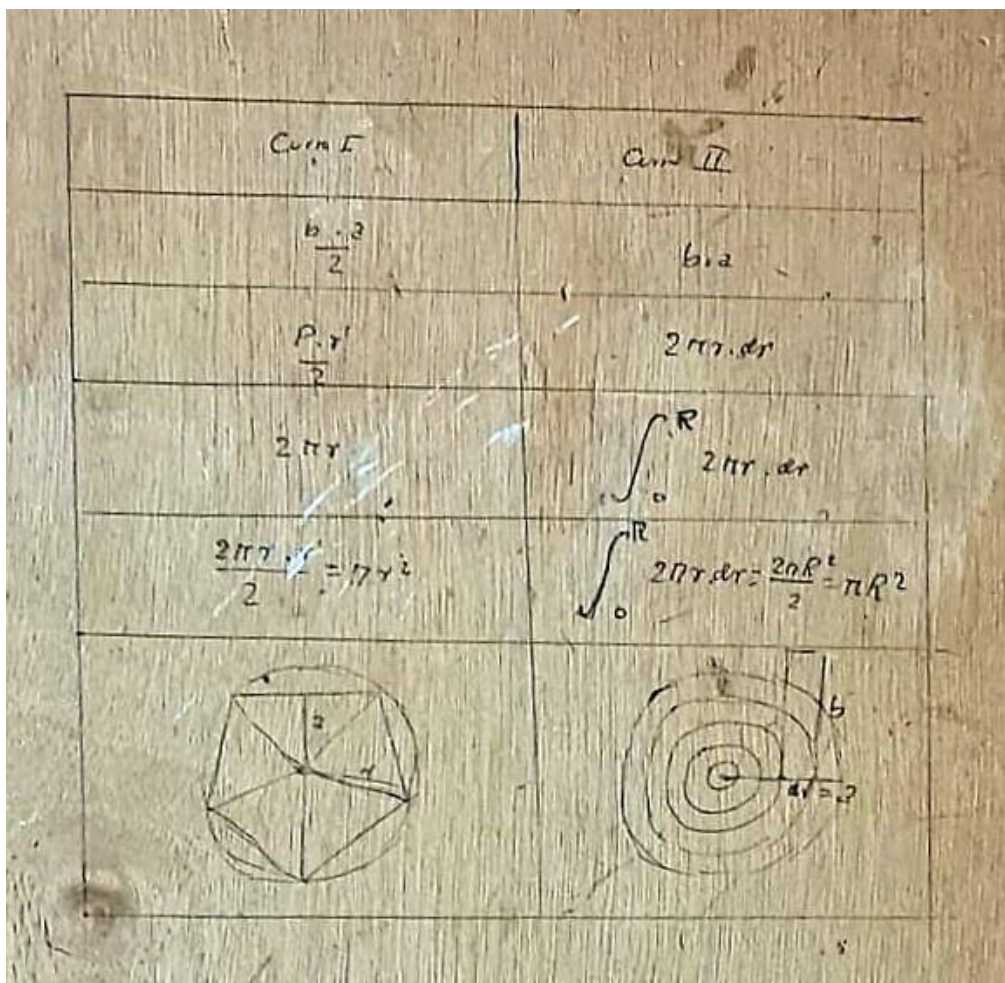
Los cursos operatorios que conducen al teorema  $S = \pi r^2$  son muy diversos. Consideraremos los dos siguientes [...] Ambos cursos se basan en una descomposición-recomposición *homeomérica* u *holomérica* del círculo, cuyo análisis (central para la teoría del cierre categorial) lo diferimos para el Tomo 8, en el que nos ocuparemos de la *identidad sintética* y de las virtualidades de los sistemas holoméricos para el desarrollo [sic.] de identidades sintéticas.

*Curso I:* Parte de la descomposición (*homeomérica*) de  $S$  en triángulos isósceles inscritos (de área  $axb/2$ ), que tienden a convertirse en radios de la circunferencia, al disminuir su base; el perímetro suma de esos polígonos tenderá a la circunferencia  $2\pi r$ , al mismo tiempo que las apotemas  $a$  tienden al radio  $r$ . La construcción es genuinamente dialéctica: comienza agregando desde fuera al círculo un conjunto de polígonos, que, al final, habrán de ser eliminados. Pero la construcción nos llevará a un resultado, al producto  $\pi r^2$ , que procede de esas transformaciones de los polígonos inscritos:  $(axb/2)n = (an/2)r = (2\pi/2)r = \pi r^2$ , al alcanzar sus límites.

*Curso II:* Partimos ahora de la descomposición (*holomérica*) del círculo  $S$  (de cualquier círculo, lo que plantea problemas especiales relativos a la identidad isológica esencial entre los diversos círculos) en bandas (coronas) desarrolladas en rectángulos de base  $2\pi r$  y altura  $dr$ . Estas bandas, en su límite, tienen la figura del rectángulo y el círculo se nos dará ahora como el límite de una figura compuesta de rectángulos. En efecto, el área de la fórmula  $2\pi r \cdot dr$ ; por lo que, a medida que estas «bandas» van creciendo hasta el radio máximo  $R$ , que atribuimos al círculo de partida, su área total será el límite de la suma o integral  $\int_0^R 2\pi r dr = 2\pi(r^2/2) = \pi r^2$ .

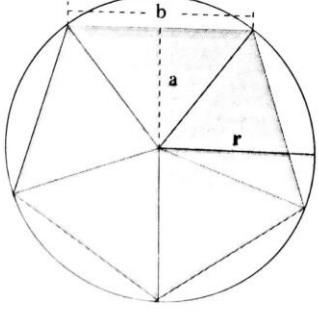
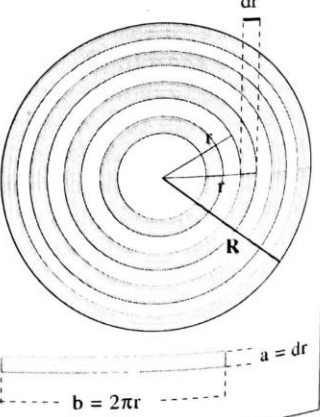
Los pasos principales de los *cursos I* y *II* quedan expresados en el cuadro de la página siguiente.

Cada uno de los *cursos*, conduce pues, en resolución, a la misma  $S = \pi r^2$ . Cada uno de los cursos establece ya una identidad sintética entre  $S$  y  $\pi r^2$ . Sintética, porque a partir del círculo  $S$  (que incluye necesariamente un contenido fenoménico) no se deriva analíticamente  $\pi r^2$  (es precisa una descomposición «extrínseca» en figuras auxiliares, con las cuales formaremos después triángulos o bandas). (pp. 168-169)



**Figura 45.** Borrador de Gustavo Bueno sobre la demostración de una identidad sintética que conduce al teorema geométrico  $S = \pi r^2$  (Fuente: Archivo Fundación Gustavo Bueno).

*Nota:* Fotografía realizada en la casa natal de Gustavo Bueno, en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

CURSO I <i>Construcción según el sistema de partes triangulares</i>	CURSO II <i>Construcción según el sistema de partes rectangulares</i>
Cada parte es un triángulo cuya área es: $\frac{b \cdot a}{2}$	Cada parte es un rectángulo cuya área es: $b \cdot a$
El conjunto de triángulos forma un polígono P, cuya área es: $\frac{P \cdot r'}{2}$	En nuestro caso, cada rectángulo se puede expresar por: $2\pi r \cdot dr$
P, en el límite es: $2\pi r$	En el límite: $\int_0^R 2\pi r \cdot dr$
Luego $\frac{2\pi r \cdot r'}{2} = \pi r^2$	Luego $\int_0^R 2\pi r \cdot dr = \frac{2\pi R^2}{2} = \pi R^2$
	

**Figura 46.** Demostración de una identidad sintética que conduce al teorema geométrico  $S = \pi r^2$  (Fuente: Bueno, 1992, p. 168).

### 3.1.3. Los tres ejes del espacio gnoseológico: eje sintáctico, eje semántico y eje pragmático

Entendemos, por lo tanto, que para el materialismo gnoseológico la escala de las partes formales mínimas de una ciencia son los teoremas, los cuales se descomponen, a su vez, en proposiciones, esto es, en términos, relaciones y operaciones (partes materiales). Así, el cuerpo de una ciencia se nos presentará como una totalidad atributiva de partes materiales y formales cuya heterogeneidad de contenidos pueden clasificarse en: *contenidos subjetuales*, esto es, los diversos sujetos operatorios, los científicos o las comunidades científicas; *contenidos objetuales*, múltiples en tanto que las ciencias no se componen de un objeto sino de un campo; y *contenidos significativos o simbólicos*.

En el complejo procesual, o totalidad atributiva procesual, en el que consiste una ciencia, tal como se muestra ante la perspectiva materialista, nos será dado distinguir también partes materiales y partes formales, en un sentido gnoseológico. Y esto nos obliga a abandonar la pretensión de entender una ciencia como resultado de una composición o acoplamiento de partes materiales previamente dadas. Como partes materiales [...] podríamos considerar, por ejemplo, a las *proposiciones* (en cuanto a su forma sintáctica, no ya siempre en cuanto a su contenido semántico), a los conceptos y también a los mismos aparatos protocientíficos (como podrían serlo, por referencia a la Geometría, la regla o el compás, cuando son utilizados independientemente por agrimensores o canteros). Consideraremos a los *teoremas* como las partes formales «mínimas» de las ciencias. (Bueno, 1992, p. 103)

[...]

Cuando consideramos a las ciencias desde una perspectiva materialista, como procesos de construcción de componentes que tienen lugar *in media res* [...] Será suficiente constatar que se dan (y pueden darse) diferentes niveles de construcción que, cuando cristalizan, podrán diferenciarse según sus partes formales propias. Partes formales que, sin embargo, estarán muchas veces entretejidas o intersectadas con otras partes formales dadas a otros niveles [...] De otro modo: Por medio de la distinción entre «partes formales» y «partes materiales» podemos dar cuenta de la concurrencia de Astronomía y de la Geometría en un mismo «objeto material»; bastaría suponer que las partes formales de los teoremas astronómicos [...] estén talladas a una escala distinta de las partes formales de los teoremas geométricos. (p. 106)

Estos contenidos, o partes formales y materiales que conforman el cuerpo de las ciencias se nos muestran inmersos en el espacio tridimensional que Gustavo Bueno denomina como «espacio gnoseológico».

Desde la doctrina del espacio gnoseológico se entiende que cada ciencia tiene un campo constituido por distintas clases de términos y relaciones dadas

a diferentes niveles semánticos. Ahora bien, el concepto de «campo» de una ciencia no puede darse en modo alguno de forma *a priori*. Este campo precisa de una serie de configuraciones morfológicas o *contextos determinados* que lo conforman (p. ej., en la geometría, las figuras del triángulo, círculo o cuadrado) y sobre los cuales tienen lugar las identidades sintéticas sistemáticas que constituyen los teoremas en el ámbito de los *contextos determinantes*.

La construcción categorial llevada a cabo por cada ciencia se mantiene en el ámbito de los términos, relaciones y operaciones genéricos o primarios de cada categoría [...] Pero a partir de estos «principios genéricos o primarios» no sería posible ninguna construcción: es preciso detenerse en algunos *principia media* objetuales (términos y relaciones), internos a la categoría, en configuraciones o morfologías (como puedan serlo, en Geometría, «circunferencia» o «cuadrado») que, sin perjuicio de poder resolverse *ad integrum* en los términos primarios del campo categorial [...] no pueden, sin embargo, constituirse a partir de esos términos, relaciones, etc. [...] Estas configuraciones morfológicas, en cuanto *principia media*, son los *contextos determinados* (dentro de una categoría) en cuyo ámbito podrán establecerse las relaciones de identidad sintética. Por ello estas configuraciones no sólo estarán constituidas con los términos y relaciones primarias del campo categorial en el cual se organizan, sino que habrán de estarlo según ciertos *esquemas materiales de identidad* [...] para que estos *contextos determinados* puedan desarrollarse de suerte que, en su ámbito y entre sus partes [...] han sido establecidas relaciones necesarias de identidad. En estos casos, esos contextos determinados podrán ser llamados *contextos determinantes* (un contexto sólo es determinante *a posteriori*, por sus resultados y no por alguna «potencialidad» o «virtualidad» que pudiera serle atribuida *a priori*. (Bueno, 1993, vol. 5, p. 179)

Sólo a partir de la conformación de estos contextos determinantes es que podemos establecer la constitución de una ciencia concreta y, por tanto, delimitar su campo.

Podría decirse, por tanto, que una ciencia comienza no tanto a partir de su campo, sino a partir de los contextos o armaduras objetuales que se configuran en ese campo [...] Un campo categorial podría redefinirse, por tanto, como un entretejimiento de contextos o armaduras; contextos o armaduras que son dispositivos artificiosos de significado equivalente al que en música podría tener un teclado; porque es a través del «teclado» de esas armaduras, como los teoremas se desarrollan. (1992, p. 107)

Pues bien, dicho esto, Gustavo Bueno organiza la multiplicidad de componentes que intervienen en el campo de las ciencias positivas a partir de tres ejes compuestos, a su vez, por nueve figuras abstractas o simples (tres por cada eje). Estos ejes, no obstante, correspondientes a un espacio dado, son

inmanentes a dicho espacio y han de estar constituidos por los mismos «puntos» que constituyen el espacio.

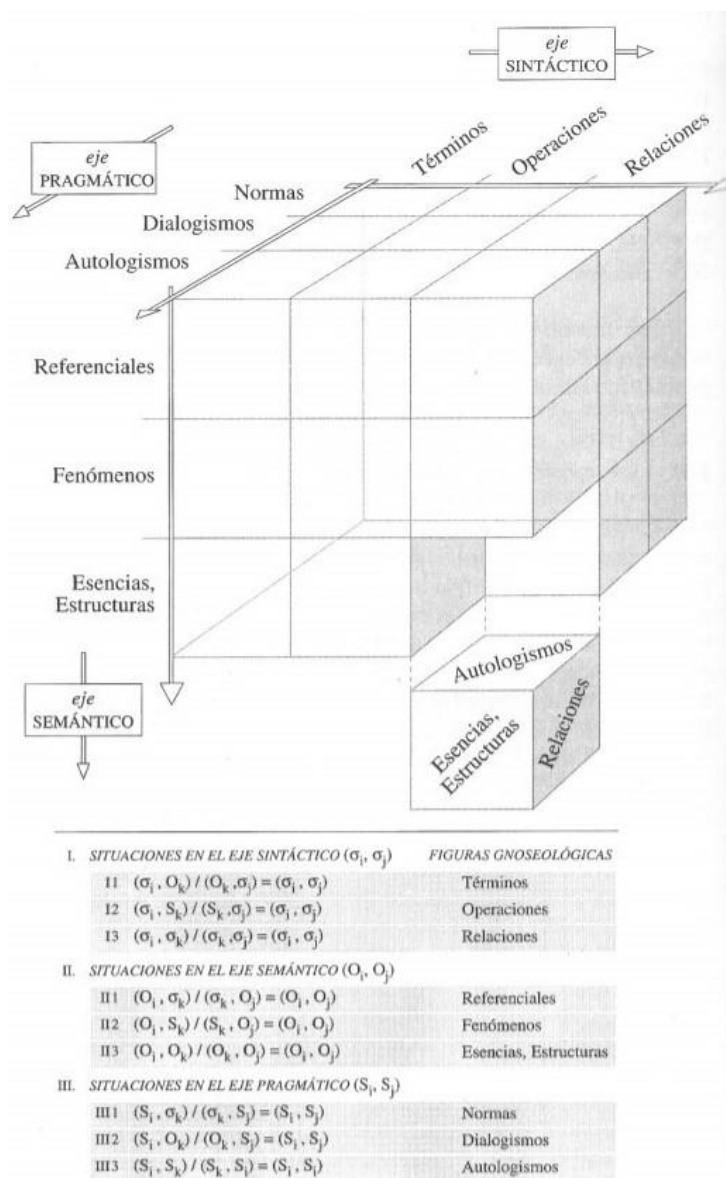


Figura 47. Diagrama geométrico del espacio gnoseológico. (Fuente: Bueno, 1992, p. 115).

### 3.1.3.1. Eje sintáctico: términos, relaciones y operaciones

Entenderemos los *términos* de una ciencia como las partes formales constitutivas de su campo (los números naturales de la aritmética, los elementos químicos de la química clásica...) de suerte que han de ser considerados siempre como términos dados junto a otros términos (si el campo de una ciencia sólo contara con un término no cabría hablar de procesos operatorios, ni siquiera del propio término «campo»). Un campo gnoseológico contiene, en este sentido, múltiples términos –necesarios a su vez de un referente corpóreo o fiscalista ( $M_1$ ) y representados por medio de símbolos (sólo así pueden ser identificados)– que se nos presentan en formas *simples* (los elementos del hidrógeno o carbono, por seguir con el ejemplo de la química) o *complejas* (el metano:  $CH_4$ ) y que se codeterminan a través de operaciones y relaciones.

Los *términos* de una ciencia, constitutivos de su campo como partes formales suyas [...] han de considerarse siempre como términos dados junto a otros términos, es decir, en la perspectiva del eje sintáctico. Ninguna ciencia, según esto, puede considerarse constituida en torno a un solo término [...] y no ya por razón de su contenido semántico, sino por razón de su unicidad; pues con un solo término no cabría hablar de procesos operatorios. [...] De aquí podríamos también obtener, como tesis general [...] que una ciencia no puede considerarse como referida a un objeto [...] sino que debe ir referida a múltiples objetos. La Biología, por ejemplo, no irá referida a «la Vida», sino a los tejidos, células o ácidos nucleicos; la Geometría no irá referida al «Espacio», sino a puntos y rectas. Diremos que una ciencia tiene un *campo* (no un objeto); un campo en el que habrá, como hemos dicho, partes formales y materiales. Un campo gnoseológico contiene múltiples términos (simples o complejos) que se codeterminan a través de operaciones y relaciones; y estos términos deben, a su vez, pertenecer a diversas clases, que habrán de figurar como tales en el campo, precisamente porque si sólo hubiese una única clase de términos, aunque tuviese múltiples elementos, las operaciones y relaciones con ella se reducirían de forma tal que no cabría hablar ni siquiera de un «sistema de operaciones». [...] Ahora bien: los términos de un campo, en tanto han de figurar siempre como delimitados frente a otros, han de estar definidos, y, por tanto, deben tener un nombre, o darse a través de un nombre o símbolo [...] Y han de darse a través de símbolos porque sólo entonces cabe reproducirlos, identificarlos. (1992, pp. 116-118)

Ahora bien, cuando los términos de un campo se relacionan entre sí a través de referenciales físicos (no mentales) es cuando tienen lugar las *operaciones* (originariamente manuales, quirúrgicas), las cuales pueden clasificarse en dos grupos: las operaciones analíticas, que separan cuerpos, y las operaciones sintéticas, que los aproximan. Así pues, las operaciones son entendidas desde la teoría del cierre categorial como las transformaciones que

los sujetos operatorios realizan sobre uno o varios objetos con el fin de configurar otros términos (construcciones objetuales), y no ya como la resultancia de la acción de unos objetos con otros, es decir, que las operaciones nos remiten al segundo género de materialidad ( $M_2$ ).

Una operación, en efecto, la entendemos como la transformación que un objeto o varios objetos experimentan en cuanto son determinados por el sujeto operatorio (**Si**), es decir, no como consecuencia de la acción de otros objetos; lo que equivale a decir que la operación nos remite a un género de materialidad segundogenérica. La transformación tiene como objetivo la configuración de otros términos, más simples o más complejos, pero del mismo «nivel» de los términos que constituyen el campo. [...] Un microscopio, o un telescopio, no son, desde el punto de vista del análisis gnoseológico, «prolongaciones del ojo humano»; son operadores, que transforman conjuntos de fenómenos dados en otros conjuntos de fenómenos. (p. 119)

En cuanto a las *relaciones*, éstas son las que se establecen entre los términos del campo científico por la mediación de otros términos (construcciones proposicionales), es por ello que se consideran a las relaciones gnoseológicas como formando parte del género de materialidad terciogenérica ( $M_3$ ), a saber, «la relación pitagórica entre los catetos y la hipotenusa del triángulo rectángulo es una relación terciogenérica, que desborda los términos concretos (empíricos, factuales), sobre los que se establece» (p. 120). Así, los soportes de estas relaciones son tanto los símbolos (relatores simbólicos) como los relatores físicos (balanzas, termómetros...). Sin embargo, ¿en qué se distingan las relaciones de las operaciones?

Si hay una posibilidad de distinguir relaciones y operaciones –sin perjuicio de su semejanza, en cuanto «generadoras» de contenidos nuevos del campo, a partir de otros dados–, acaso es porque podemos utilizar el criterio siguiente (y solamente este): las operaciones determinan términos del mismo nivel lógico que los términos originantes; las relaciones determinan estructuras que desbordan el nivel de los *términos* (y que, por ello, habrán de ir asociadas a *proposiciones*). (p. 119)

En este punto, Gustavo Bueno sitúa como ejemplo de relación gnoseológica lo siguiente: si partimos de la proposición ' $7 + 5 = 12$ ' (ya tratado por Kant en su *Crítica de la Razón Pura*), interpretaremos '**5**', '**7**' y '**12**' como términos; '+' como operación; y '=' como relación-predicado. Así, la proposición ' $7 + 5 = 12$ ' constituirá, por un lado, una construcción objetual en tanto que los términos '**5**' y '**7**' determinan un nuevo término '**12**'; y, por otro lado, una construcción proposicional a través de la relación de igualdad (relación sintética) entre ' $7 + 5$  y **12**' (pp. 127-128).



### 3.1.3.2. Eje semántico: referenciales, fenómenos y esencias o estructuras

Estos términos, relaciones y operaciones de una ciencia, como ya hemos anunciado anteriormente, deben sostenerse sobre referenciales fisicalistas, en tanto que si el campo de una ciencia no contase con dichos objetos las operaciones serían imposibles: «La exigencia de *referenciales*, según esto, viene determinada no tanto por motivos ontológicos –“sólo lo que es corpóreo es real”–, o por motivos epistemológicos –“sólo lo que es corpóreo es cognoscible”–, sino por motivos gnoseológicos: «sólo lo que es corpóreo es operable» (p. 120).

En efecto, Gustavo Bueno afirma que una ciencia sin referenciales fisicalistas sería tanto como una música sin sonidos «y una música silenciosa es como un círculo cuadrado (si la obra de John Cage *34'46.776" para un pianista*, se considera como una obra musical, se debe a que está enmarcada en un contexto de figuras corpóreas relacionadas con la música)» (1995a, p. 50). Todo ello sin perjuicio de que los términos, relaciones y operaciones de las ciencias deban ser únicamente fisicalistas, a saber, el análisis de los contenidos corpóreos arroja, a su vez, en el campo científico contenidos in-corpóreos (igualmente materiales), a saber: «las relaciones de distancia entre dos cuerpos no son un cuerpo» (p. 50).

Sin embargo, estos objetos o referenciales del campo se presentan ante los sujetos operatorios como *fenómenos*, como objetos apotéticos sobre los que llevar a cabo las operaciones (analíticas y sintéticas).

Los fenómenos definen la morfología y textura de los objetos en tanto se dan en función de los sujetos operatorios, y por tanto, se reproducen ante sujetos que ocupen la misma posición relativa; pero pueden alcanzar perspectivas diferentes ante sujetos que ocupen también posiciones diferentes (la Luna, vista desde el observatorio **S1** es un fenómeno distinto –respecto de las estrellas fijas, por ejemplo–, que cuando es vista desde el observatorio **S2**). (1992, p. 121)

Estos contenidos apotéticos, dotados de una morfología «organoléptica» característica, constituyen el mundo entorno de los animales y el hombre, así como los marcos por medio de los cuales se nos ofrecen los referenciales.

Pero los fenómenos no son entendidos aquí tanto en el contexto ontológico en el que los entendió Kant (al oponer *fenómenos* a *noúmenos*) sino desde un contexto gnoseológico, más acorde con la tradición platónica, desde la cual los fenómenos se oponen a las *esencias* o *estructuras esenciales*. (1995a, p. 51)

Pues bien, la última figura del eje semántico se opone tanto a los referenciales (fisicalistas) como a los fenómenos, aunque sólo puede constituirse

a partir de ellos. Las *esencias* o *estructuras* resultan, así, de la eliminación por *neutralización* de los sujetos operatorios en la medida en que ello sea posible. Dicho de otro modo: una ciencia (positiva) sólo adquiere tal característica cuando rebasa los fenómenos por medio de la neutralización de las operaciones que los sujetos operatorios realizaron sobre ellos y logra determinar estructuras esenciales, lo cual abre paso, a su vez, a operaciones de orden más complejo (p. 52).

Sin embargo, a pesar de que toda esencia es una estructura, no se sigue la recíproca: no toda estructura es esencial: «Las estructuras métricas obtenidas de las rayas del espectro por Balmer, Paschen, &c., son fenoménicas; cuando estas estructuras *fenoménicas* sean reexpuestas desde la teoría atómica, podrán comenzar a llamarse *esenciales*» (1992, p. 121).

### 3.1.3.3. Eje pragmático: autologismos, dialogismos y normas

Finalmente, Gustavo Bueno constituye un eje gnoseológico que atiende necesariamente a las actividades de los múltiples sujetos personales (los científicos), en tanto que esta actividad ha de suponerse ordenada para la construcción de los objetos definidos.

De esta manera, reconoce la presencia de unas *normas* en el campo científico que las propias construcciones científicas imponen a los sujetos operatorios como artífices y constructores de las mismas.

Las normas gnoseológicas de las que hablamos son normas impuestas por los mismos procesos de construcción objetiva científica; pero tales normas no tendrían por qué actuar únicamente a través de los objetos individuales, puesto que su presión puede también ejercerse a través de grupos o comunidades científicas. Las normas que gobiernan (sin necesidad de ser explícitamente promulgadas) a las comunidades científicas son por otra parte muy heterogéneas; muchas de ellas son cambiantes y proceden de mecanismos “morales” (sectarismos, nacionalismos, &c.). (1995a, p. 54)

Estos sujetos determinan las figuras del tipo *dialogismo* de suerte que se relacionan entre sí a través de los mismos objetos sobre los que operan. En efecto, todo lo relacionado con el debate, la explicación, la comunicación (o la falta de ella) ... entre los diferentes grupos de la denominada «comunidad científica», así como todo lo involucrado en la transmisión de la ciencia por medio de la enseñanza (entendiendo la enseñanza como el proceso mismo de desarrollo científico y no en cuanto la exposición de una ciencia ya hecha), forma parte de la figura del dialogismo (1992, p. 122).

En cambio, la figura de los *autologismos* se refiere al proceso de relación de los sujetos operatorios «consigo mismos» en un momento lógico y no

meramente psicológico, es decir, a las experiencias autobiográficas de los científicos que dan lugar a alguna intervención que ocupa un puesto necesario en la construcción de un campo.

Con todo, podremos afirmar que sólo los términos y relaciones (eje sintáctico), así como las esencias y los referenciales (eje semántico) aspiran a una pretensión de objetividad material en la que queda imbricado el proceso de segregación del sujeto operatorio. El resto de figuras, en cambio, se presentan como indisociables de la perspectiva subjetual (1995a).

Sea como fuere, desde la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno que estamos exponiendo –con más o menos claridad– se establecen los procesos de «construcción cerrada» como única posibilidad abierta para lograr la constitución objetiva. El proceso de construcción cerrada es un suceso en el que unos objetos que mantienen relaciones entre sí, y están compuestos o divididos con otros de clases distintas, pueden llegar a determinar terceros objetos capaces de mantener relaciones del mismo género respecto a dichos objetos a partir de los cuales se originaron.

La construcción se llama “cerrada”, por tanto, en sentido similar al que un álgebra o una aritmética dan a sus operaciones cerradas (la operación aritmética “ $5+7$ ” es cerrada en el campo de los números naturales porque su resultado es un término de ese mismo campo, a saber, el “12”; un término recombinable, además, en este caso, con los anteriores, según operaciones también cerradas en  $\mathbb{N}$ : “ $12+5$ ”, “ $12+7$ ”). Ahora bien, una operación cerrada (respecto de una única clase dada, tal como la clase  $\mathbb{N}$  de los números naturales) aunque pueda dar lugar a “cierres tecnológicos”, no por ello tiene que abrir el paso, por sí misma, a un cierre categorial, ni, por tanto, desencadenar la construcción de un teorema. (pp. 56-57)

En consecuencia, una construcción cerrada podrá considerarse «categorial» en la medida en que una multiplicidad de términos materiales se concatene de forma tal que fueran conformando un campo correspondiente, distinto de otro campo (por ejemplo, un campo aritmético distinto de un campo biológico).

Hay que suponer, por tanto, que las categorías no están dadas previamente a los procesos de construcción cerrada, sino que son precisamente los procesos de cierre aquellos que, entretejiendo los diversos contextos determinantes, pueden comenzar a delimitar una categoría material, de la que se irán segregando otras. Escribo en la pizarra el teorema de Pitágoras, siguiendo la proposición 47 del libro I de Euclides; me valgo de un lápiz cargado con tinta grasienta, y, con él, dibujo figuras, líneas auxiliares, letras, hasta “cerrar” la construcción. Por muy refinado que sea el análisis químico al que pueda someter la tinta de mi lapicero,

no por ello podré pensar que he avanzado ni un milímetro en la demostración geométrica: las relaciones geométricas demostradas en el teorema de Pitágoras forman parte de una categoría distinta e irreductible a la categoría en la que se establecen las relaciones químicas. (p. 58)

### 3.1.4. Clasificación de las ciencias: plano $\alpha$ y plano $\beta$

A partir de todo lo expuesto, Gustavo Bueno desarrolla en la teoría del cierre categorial diversos criterios que darán paso a clasificaciones internas de las ciencias. El primero de ellos se atiene a la doctrina de los *modi sciendi*, en la que cabría la posibilidad de una clasificación interna de las ciencias según los diversos modos que desempeñan un papel principal en cada ciencia dada: las ciencias *definicionales*, las ciencias *clasificadoras*, las ciencias *demostrativas* y las ciencias *modulantes* (García Sierra, 2021 julio, [222]). Y el segundo criterio tendría que ver, más bien, con los *estados* (o grados) de las ciencias según su misma científicidad, establecida en función del proceso de la neutralización de las operaciones. Así, tendríamos por un lado a las ciencias humanas y etológicas y por otro lado a las ciencias no humanas y no etológicas.

Pues bien, tomando lo anterior de referencia, Bueno realiza una distinción entre dos situaciones definidas dentro de los campos semánticos característicos de cada ciencia: *Situación primera* ( $\alpha$ ) y *Situación segunda* ( $\beta$ ).

*Situaciones  $\alpha$ .* Situación de aquellas ciencias en cuyos campos no aparezca, entre sus términos el sujeto gnoseológico (SG); o un análogo suyo riguroso: un animal dotado de la capacidad operatoria (*Sultán*, de Köhler, “resolviendo problemas” mediante composiciones y separaciones de cañas de bambú). Esta situación corresponde a la de las ciencias físicas, a la Química, a la Biología Molecular.

*Situaciones  $\beta$ .* Situación de aquellas ciencias en cuyos campos aparezcan (entre sus términos) los sujetos gnoseológicos o análogos suyos rigurosos. Esta situación corresponde a la de las ciencias humanas. La demostración de que la distinción entre “ciencias naturales” y “ciencias humanas”, a partir del criterio propuesto, tiene significado gnoseológico, puede llevarse a cabo del modo más inmediato: mostrando que la situación  $\beta$  afecta a un conjunto de ciencias que se relacionan con ella, por razón misma de su científicidad. ([228], párr. 1-2)

A partir del criterio de distinción entre situaciones  $\alpha$  y  $\beta$ , observamos cómo la científicidad de las ciencias asociadas a las situaciones  $\beta$  ha quedado comprometida en tanto que, mientras en las «ciencias naturales» ( $\alpha$ ) las operaciones son exteriores tanto a la verdad objetiva como al propio campo, en las «ciencias humanas» las operaciones ya no aparecen como externas a su

propio campo, a saber, las operaciones son fenómenos de los campos etológicos y humanos por lo que es preciso partir de ellos y volver a ellos.

Esto nos permite introducir, en la estructura interna gnoseológica de las ciencias humanas, así definidas, dos tendencias opuestas, por aplicación del principio gnoseológico general (*regressus* de los fenómenos a las esencias y *progressus* de las esencias a los fenómenos) al caso particular en el que los fenómenos son operaciones: *metodologías*  $\alpha$  y  $\beta$  de las ciencias humanas (inicialmente) y, en una segunda fase, *metodologías*- $\alpha$  de las ciencias en general. (párr. 3)

Los conceptos de *metodología*  $\alpha$  y *metodología*  $\beta$  no deben confundirse, según Bueno, con la distinción entre las situaciones  $\alpha$  y  $\beta$ . Las *metodologías*  $\beta$ -operatorias hacen referencia a los procedimientos de las ciencias humanas que consideran como presente a los sujetos operatorios en sus campos; mientras que las *metodologías*  $\alpha$ -operatorias son aquellas que hacen referencia igualmente a los procedimientos que atribuimos a las ciencias humanas, pero sólo en tanto y cuanto resultan eliminadas o neutralizadas las operaciones iniciales de los sujetos operatorios. Así explica Gustavo Bueno la dialéctica propia de estas metodologías:

Las ciencias humanas, en tanto parten de campos de *fenómenos* humanos (y, en general, etológicos), comenzarán necesariamente por medio de construcciones  $\beta$ -operatorias; pero en estas fases suyas, no podrán alcanzar el estado de plenitud científica. Este requiere la neutralización de las operaciones y la elevación de los fenómenos al orden *esencial*. Pero este proceder, según una característica genérica a toda ciencia, culmina, en su límite, en el desprendimiento de los fenómenos (operatorios, según lo dicho) por los cuales se especifican como «humanas». En consecuencia, *al incluirse en la situación general que llamamos  $\alpha$ , alcanzarán su plenitud genérica de ciencias, a la vez que perderán su condición específica de humanas*. Por último, en virtud del mecanismo gnoseológico general del *progressus* (en el sentido de la «vuelta a los fenómenos»), al que han de acogerse estas construcciones científicas, en situación  $\alpha$ , al volver a los fenómenos, recuperarán su condición (protocientífica y, en la hipótesis, postcientífica) de metodologías  $\beta$ -operatorias. (1992, pp. 201-202)

A partir del segundo criterio que citamos anteriormente, Gustavo Bueno conforma una serie de *estados* involucrados en el curso (*progressus-regressus*) de transformación de unas metodologías a otras, a saber: en las metodologías  $\alpha$ -operatorias tendríamos un estado límite  $\alpha_1$ , y unos estados intermedios  $\alpha_2$ , compuestos de los modos I- $\alpha_2$  y II- $\alpha_2$ ; y en las metodologías  $\beta$ -operatorias, un estado límite  $\beta_2$  y unos estados intermedios  $\beta_1$  compuestos del modo genérico I- $\beta_1$  y del modo específico II- $\beta_1$ . Valgan los siguientes

extractos escogidos del primer volumen de la *Teoría del cierre categorial* como explicación general de la sistematización de los distintos estados que conforman la clasificación de las ciencias:

Entre los límites extremos de las metodologías  $\alpha$  y  $\beta$ -operatorias, y sin perjuicio de la permanente tendencia a la movilidad de sus situaciones [...] cabrá establecer el concepto de los «estados intermedios de equilibrio» de los resultados que vayan arrojando estas metodologías siempre que sea posible conceptualizar modos diversos de *neutralización* (no segregativa, en términos absolutos) *de las operaciones y, por consiguiente, de incorporación de fenómenos.*

Estos estados de equilibrio habrán de establecerse por medio de la reaplicación de los mismos conceptos genéricos gnoseológicos consabidos (en particular, los de *regressus* y *progressus*). Combinando estos conceptos, obtenemos la siguiente teoría general de los estados internos de equilibrio que buscamos:

(I) En las metodologías  $\alpha$ -operatorias. El estado límite, aquel en el cual una ciencia humana deja de serlo propiamente y se convierte plenamente en una ciencia natural [...] se alcanzará en aquellos casos en los cuales el *regressus* conduzca a una eliminación total de las operaciones y de los fenómenos humanos (“de escala humana”), que quedarán relegados a la historia de la ciencia de referencia, a la manera como “pertenecen a la historia de la ciencia” los “motores inteligentes” de los planetas de la Astronomía medieval. Ese estado límite, lo designamos por medio de un subíndice:  $\alpha_1$ . [...] También podemos concebir un camino de *progressus* que, partiendo de las operaciones y sin regresar a sus factores naturales anteriores, considera los eventuales resultados objetivos (no operatorios) a los cuales esas operaciones pueden dar lugar (puesto que no está dicho que todo curso operatorio tenga que dar resultados operatorios), y en los cuales pueda poner el pie una construcción que ya no sea operatoria. Las metodologías que proceden de esta manera se designarán como metodologías  $\alpha_2$ .

Hay dos modos, inmediatos y propios, de abrirse caminos las metodologías  $\alpha_2$ . El primero tiene lugar cuando aquellos resultados, estructuras o procesos a los cuales llegamos por las operaciones  $\beta$ , son del tipo  $\alpha$ , pero, además, comunes (*genéricos*) a las estructuras o procesos dados en las ciencias naturales; hablaremos de metodologías I- $\alpha_2$ . El segundo modo (II- $\alpha_2$ ) tendrá lugar cuando las estructuras o procesos puedan considerarse específicas de las ciencias humanas o etológicas. [...] En el caso II- $\alpha_2$  el criterio de neutralización no es otro sino el de la efectividad de ciertas estructuras o procesos objetivos que, aun siendo propios de los campos antropológicos (sólo tienen posibilidad de realizarse por la mediación de la actividad humana), sin embargo, contraen conexiones a una escala tal en la que las operaciones  $\beta$  no intervienen, y quedan, por así decir, desprendidas. [...]

En el estado I- $\alpha_2$ , las ciencias humanas se aproximan, hasta confundirse con ellas, con las ciencias naturales (o incluso, con las formales), aunque por un camino diametralmente diferente al que vimos a propósito de los métodos  $\alpha_1$ . [...]

(II) Consideramos las metodologías  $\beta$ -operatorias: El estado-límite nos aparece en la dirección opuesta en que se nos aparecía en  $\alpha$  ( $\alpha_1$ ): es un estado que designaremos por  $\beta_2$ . Es el estado correspondiente a las llamadas tradicionalmente “ciencias humanas prácticas”, en las cuales las operaciones, lejos de ser eliminadas en los resultados, son requeridas de nuevo por estos, a título de decisiones, estrategias, planes, &c. Las disciplinas *práctico-prácticas* (como se denominaban en la tradición escolástica) no tienen un campo dissociable de la actividad operatoria, puesto que su campo son las mismas operaciones, en tanto están sometidas a imperativos de orden económico, moral, político, jurídico, &c. [...]

También cabe trazar la figura de una situación  $\beta$  tal en la cual pueda decirse que nos desprendemos del curso práctico-práctico de tales operaciones en virtud de la acción envolvente, no ya ahora de contextos objetivos dados a través de ellas, sino de otros conjuntos de operaciones que puedan análogicamente asimilarse a tales contextos envolventes. En esta situación, que designamos por  $\beta_1$ , nos mantenemos, desde luego, en la atmósfera de las operaciones, pero de forma tal que ahora las operaciones estarán figurando, no como determinantes de términos del campo que sólo tienen realidad a través de ellas, sino como determinadas ellas mismas por otras estructuras o por otras operaciones. Y análogamente a lo que ocurría en la situación  $\alpha_2$ , también en la situación  $\beta_1$  cabe distinguir dos modos de tener lugar esta determinación de las operaciones:

Un modo *genérico* (I- $\beta_1$ ), es decir, un modo de determinación de las operaciones que, siendo él mismo operatorio, reproduce la forma según la cual se determinan las operaciones  $\beta$ , a saber, a través de los contextos objetivos (objetuales). [...] La situación I- $\beta_1$  recoge muy de cerca el camino de las disciplinas científicas que se regulan por el criterio del *verum est factum*, es decir, por el conocimiento del objeto que consiste en regresar a los planos operatorios de su construcción. [...]

Por último, el concepto de una situación que denominamos II- $\beta_1$ , es decir, el concepto de una situación en la cual las operaciones aparecen determinadas por otras operaciones (procedentes de otros sujetos gnoseológicos), según el modo específico de las metodologías  $\beta$  (es decir, sin el intermedio de los objetos o, para expresarlo en otras coordenadas, en una situación tal en la que la *energeia* operatoria es determinada por otra *energeia*, y no por el *ergon*) no es un concepto vacío, la clase vacía, como podría acaso parecer. Por el contrario, toda esa nueva ciencia que se conoce con el nombre de *Teoría de Juegos* podría considerarse como una ciencia desarrollada en el ámbito de las metodologías II- $\beta_1$ . (Bueno, 1992, pp. 203-212)

PLANOS	ESTADOS	CARACTERÍSTICAS	SITUACIONES	POSICIONES	EJEMPLOS
$\alpha$	$\alpha_1$	REGRESSUS <i>a factores no operatorios</i>	<i>Cientificidad natural</i>	$\alpha_1$	Reflexología
	$\alpha_2$	PROGRESSUS <i>a partir de operaciones a contextos envolventes</i>	Genérico	I - $\alpha_2$	Métodos estadísticos
			Específico	II - $\alpha_2$	Estructuralismo
	$\beta$	$\beta_1$	REGRESSUS <i>a contextos esenciales</i>	Genérico	I - $\beta_1$
Específico				II - $\beta_1$	Teoría de Juegos
$\beta_2$		PROGRESSUS <i>a contextos causales</i>	<i>Praxis, tecnología</i>	$\beta_2$	Ingeniería Jurisprudencia
ESTADOS INTERNOS DE LAS CC. HUMANAS					ESTADOS LIMITE

Figura 48. Tabla representativa de los «estados de equilibrio» por medio de los cuales pueden ser caracterizadas las «ciencias humanas y etológicas» (Fuente: Bueno, 1992, p. 211).

### 3.2. LAS METODOLOGÍAS CIENTÍFICAS QUE ENVUELVEN EL CAMPO MUSICAL

Mucho se ha escrito sobre el epígrafe «ciencias musicales», produciéndose históricamente una confusión basada en la mezcla de las cuatro acepciones de la idea de ciencia que se explican en la Teoría del cierre categorial. A esto debemos sumarle la falta de distinción entre la idea de música y las disciplinas musicales que en sí no pueden reducir el pluralismo discontinuista de esta idea basada en «lo relativo a las musas» que, desde una reinterpretación materialista, serían las instituciones artísticas.



La «unión» (utilizamos la palabra unión análogamente a como se utiliza para explicar la función del Ego trascendental, es decir, la unión de los tres géneros de materialidad) atributiva de estas instituciones artísticas (artes temporales, principalmente, aunque en el cuerpo musical nos encontramos con analogías atributivas entre el dibujo y los planos arquitectónicos con la composición de partituras, por poner un ejemplo), que son en sí distributivas y basadas en categorías y «leyes» diversas (Platón), correría a cargo del *melos* como especificidad más importante de la música.

Así pues, la música, de manera oblicua desde diversas disciplinas, se inserta, por una parte, en el espacio gnoseológico desde el plano  $\beta$  por medio de los glomérulos y a través de la Historia y, por otra parte, desde el plano  $\alpha$  por medio de estructuras específicas y a través de articulaciones y reducciones (poéticas) relacionadas con estructuras genéricas de las ciencias  $\alpha_1$  (física y matemáticas, principalmente).

Desde estos dos planos pueden abordarse diversas situaciones que se obtendrían de las disciplinas musicales: En el estado  $\beta_2$  tendríamos las disciplinas no científicas como la praxis de las técnicas de los instrumentos y del canto en las cuales cabría distinguir si se mantienen principalmente en un estado de arte adjetivo o de arte sustantivo (si bien no existe un corte dicotómico entre ambas ya que su interconexión se mueve entre la propia esfera de la prosa de la vida). Podríamos entender, en cambio, a las teorías solfísticas desde la situación II- $\beta_1$ , cuyos antecedentes residen desde los neumas («el soplo del espíritu») bizantinos o gregorianos hasta las claves, las armaduras y las distintas mensuraciones y alturas que permiten codeterminar las diversas operaciones de los músicos en la música de cámara y en la música sinfónica: «El concepto de una situación que denominamos II- $\beta_1$ , es decir, el concepto de una situación en la cual las operaciones aparecen determinadas por otras operaciones (procedentes de otros sujetos gnoseológicos)» (Bueno, 1992, p. 210). El solfeo, por tanto, se presenta como un conjunto de teorías (Teoría de juegos) que permiten codeterminar operaciones de distintos instrumentos. Ahora bien, ante los que pudieran objetar que unos músicos de flamenco o de jazz –por poner un ejemplo– codeterminan operaciones sin necesidad de «manuales solfísticos», argumentaremos que el entrelazamiento de la tesitura de un *cantaor* con los acordes de la guitarra tiene como referencia el palo flamenco con el que se mueven ambos en «variaciones de juego» las cuales se conjugan con las modulaciones melismáticas del cantante; mientras que en el jazz, los cifrados sobre los que se mueven las improvisaciones (los juegos) también permiten estas codeterminaciones. Sin embargo, en la situación I- $\beta_1$ , «los objetos nos siguen remitiendo a las operaciones, y la capacidad

determinativa de estas deriva de que partimos de objetos, pero en tanto ellos ya están dados (en función de otras operaciones, a las que intentamos “regresar”» (p. 209). Las disciplinas musicales que responden a esta situación son las concernientes a la historia fenoménica de las partituras musicales, es decir, el análisis de las múltiples técnicas de composición de la historia, tal y como son utilizadas por los compositores en diversas unidades morfológicas (glóbulos de las partituras).

Ahora bien, una vez ascendemos al plano  $\alpha$  en la tabla de las ciencias, debemos remitirnos en las disciplinas musicales única y exclusivamente al estado  $\alpha_2$  en sus dos situaciones: En II- $\alpha_2$ , «no puede decirse que las ciencias humanas se aproximen a las ciencias naturales o formales, puesto que los procesos y estructuras que alcanzan son específicos de la cultura humana» (p. 207). Así, los intervalos de primer, segundo y tercer grado en *progressus* y *regressus*, ascendentes y descendentes, los ritmos, las figuras geométricas, así como las escalas y modos que conforman los géneros de tonalidades «son estructuras o procesos objetivos que, aun siendo propios de los campos antropológicos (sólo tienen posibilidad de realización por mediación de la actividad humana), sin embargo, contraen conexiones a una escala tal en la que las operaciones  $\beta$  no intervienen» (p. 206).

Por último, en la situación I- $\alpha_2$  «partimos de operaciones  $\alpha$  que, siguiendo su propio curso, determinan la *refluencia* de estructuras genéricas (comunes a las ciencias naturales) que confieren una objetividad similar a la de las ciencias no humanas». Es el caso de las estructuras estadísticas, así como de las estructuras topológicas (p. 207). En este sentido, la topología de la tensión musical de una obra (perspectiva psicofísica) que construye Sergiu Celibidache, en cuanto a expansiones tensivas graduadas vectorialmente, respondería a este tipo de metodologías, ya que estos vectores musicales tendrían un *sentido* (la orientación del origen al extremo de las tónicas en las que está construida la música), una *dirección* (las modulaciones progresivas y regresivas en cuanto al ángulo de vector, respecto a la tonalidad principal que establecerían el «punto culminante» de la pieza) y un *módulo* (las longitudes de los segmentos que irían confeccionando diferentes velocidades expansivas y compresivas) que irían organizándose respecto a estructuras genéricas de la física y la matemática.

PLANOS	ESTADOS	CARACTERÍSTICAS	SITUACIONES	POSICIONES	EJEMPLOS	
$\alpha$	$\alpha_1$	REGRESSUS <i>A factores no operatorios</i>	<i>Cientificidad natural</i>	$\alpha_1$	Acústica y Matemáticas	
	$\alpha_2$	PROGRESSUS <i>a partir de operaciones a contextos envolventes</i>	Genérico	I – $\alpha_2$		Estadística de expansiones tensivas graduadas
			Específico	II – $\alpha_2$		
	$\beta$	$\beta_1$	REGRESSUS <i>a contextos esenciales</i>	Genérico	I – $\beta_1$	Historia de las partituras (contrapunto)
Específico				II – $\beta_1$	Teoría del Solfeo	
	$\beta_2$	PROGRESSUS <i>a contextos causales</i>	Praxis, tecnología	$\beta_2$	Técnicas instrumentales, vocales	

Tabla 5. Las metodologías científicas del campo musical (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Bueno, 1992, p. 211).

El principal «peligro» que advertimos en este punto sería que esta tabla fuese interpretada desde un fundamentalismo gnoseológico que redujera el espacio melológico a dichas metodologías gnoseológicas, ya que la poética o sustantividad musical en sus construcciones morfológicas desborda todas estas metodologías, que no son más que disciplinas fundadas en el despliegue gnoseológico de las figuras del espacio melológico que constituiremos en la presente parte de la Tesis.

En el cuadro anterior podemos observar lo siguiente, las metodologías  $\alpha$  del campo musical vinculadas a la psicofísica (psicología vinculada a la acústica) y a las matemáticas son lisológicas a la obra musical sustantiva, ya que estas disciplinas constituyen componentes sonoros y psíquicos del sonido específico del *melos* en sus partes más que totalizaciones poéticas que sustantivan las obras. Estas totalizaciones, en cambio, sí encuentran una representación gráfica en el campo de las partituras (plano  $\beta$ ) las cuales nos remiten a la escritura musical. Y aquí es donde reside la oblicuidad en la inserción de

la música en el espacio gnoseológico a la que se refiere Gustavo Bueno (abril-mayo; noviembre-diciembre 2007):

Artículo 5. Estructura sintáctica de la categoría musical.

§1. La música se inserta oblicuamente en el espacio gnoseológico.

§2. La categoría música se inserta en el espacio gnoseológico a través de los glomérulos.

§3. Términos de la música.

§4. Relaciones de la música.

§5. Operaciones de la música.

Así pues, procederemos a aplicar la Teoría de la esencia genérica de Gustavo Bueno a la escritura musical, tal y como realizamos con las instituciones musicales que tienen su núcleo en el espacio melológico. Con ello, encontramos el *núcleo*, precisamente, en la representación gráfica de los contornos melódicos vinculados a centros tonales (géneros de marcas tonales); el *cuerpo*, en la sintaxis de los diversos estromas de la composición; y el *curso*, en la subdivisión de las siguientes fases: 1) los neumas y puntos como planos proposicionales del plano objetual conformado por diversos contornos melódicos (neumas bizantinos, neumas gregorianos y la solmisación de Guido d'Arezzo); 2) la mensuración de los puntos y las «leyes» contrapuntísticas (desde las teorías de Franco de Colonia hasta la multitud de tratados de contrapunto estricto); y 3) el desarrollo de acordes como totalidades distributivas y como totalidades atributivas (que se vinculan a los términos schenkerianos de «acorde gramatical» y «acorde significante»), así como las leyes de transposición, alteraciones, armaduras y todos aquellos conglomerados que forman unidades complejas.

En este sentido, podemos reinterpretar los tratados de armonía y contrapunto como una mezcla de postulados filosóficos –no olvidemos las querellas entre tratadistas que desarrollaron sus tratados desde presupuestos filosóficos opuestos como por ejemplo Schenker *versus* Schönberg (remitimos al artículo «Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation» de Gianmario Borio, 2001)– y análisis de los fundamentos de la escritura musical que se desarrollan, o bien en sentido vertical (simultaneidades sonoras vectoriales), que se entiende como «armonía» (la armonía de la escritura musical está vinculada al eje armónico del *melos*, pero ambas perspectivas armónicas ni se reducen ni se yuxtaponen en tanto y cuanto la armonía de la escritura musical envuelve componentes de los otros ejes, salvo en abstracciones límite), o bien en sentido horizontal en lo que denominamos «contrapunto».

Las relaciones horizontales y verticales de la escritura de partituras forman unidades a diversa escala (conglomerados, es decir, «conjunto de glomérulos») que sistematizaremos desde los siguientes términos de la escritura musical: términos métricos, interválicos y melódicos (en sentido de escritura), contrapuntísticos, acórdicos y cromatofónicos.

### **3.3. INSERCIÓN OBLICUA DE LA MÚSICA EN EL ESPACIO GNOSEOLÓGICO A TRAVÉS DE LA IDEA DE «GLOMÉRULO»**

La idea de Glomérulo musical ya fue introducida por Gustavo Bueno en su Curso de Filosofía de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo (Bueno, abril-mayo; noviembre-diciembre 2007) en tanto que «unidad morfológica de la música sustantiva» a partir de la cual se inserta oblicuamente la música en el espacio gnoseológico por medio de la historia, de suerte que a partir de metodologías  $I\beta_1$  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» (Bueno, mayo 2007, p. 2). Lo «concreto» y «liso» requiere de la abstracción de muchas conexiones por lo que 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 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 partitura» (p. 2).

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 interpretación.<sup>54</sup>

Retomando el término Glomérulo, éste tiene sus orígenes en el latín moderno *glomerulus* / *glomeruli* y está formado por los elementos léxicos latinos *glomus*, *glomeris*. Por lo mismo, 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), etc.

Así pues, este término apareció por primera vez en el habla inglesa (*glomerule*) en el ámbito botánico de 1793 para designar la agregación compacta de flores; y en el campo de la anatomía de 1856 para nombrar a las estructuras de filtración renal (en francés, *glomérule rénal* aparece en 1850). Después, tuvo más acepciones, pero su significado general es el de «agrupamiento compacto» (Chuliá, 2018, pp. 153-154)

Desde estas coordenadas, una composición es un glomérulo; un «ovillo» donde están aglutinados una serie de fenómenos sonoros conceptuados históricamente mediante términos operatorios, y «pegados» mediante la composición y ejecución musical formando un «todo» compacto. El análisis de estas unidades morfológicas se establece a distinta escala a partir de las fases analíticas anteriormente explicadas constituyendo los fundamentos de la Interpretación musical.

Interpretación deriva del latín y proviene del sustantivo *interpres*, *interpretis* 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 comentaristas y

---

<sup>54</sup> 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.

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 dar a entender algo».

Ahora bien, desde nuestras coordenadas, este «dar a entender» no se encuentra inmerso en los componentes segundogenéricos en el sentido de «sentir» y «expresar» la obra y/o el «alma» del compositor, sino que se circunscribe a un plano objetivo en cuanto a las operaciones de la partitura y de los entrelazamientos sonoros (la *poiesis* musical). En este sentido debemos remitirnos a la idea de Circularismo gnoseológico si bien, al no darse un cierre esencial en el campo musical sino cierres fenoménicos, debemos replantear esta idea empleando el neologismo de «circularismo noetológico» ya tratado, en el cual no existen reduccionismos en música (ni a la partitura, ni al núcleo sonoro, etc.) sino formas involucradas en materias y materias involucradas en formas musicales de manera circular.

Así pues, la idea de interpretación musical parte, principalmente, de la negación de que la música sea una ciencia (entendiendo la idea de ciencia desde la tercera acepción que explica Bueno en la *Teoría del cierre categorial*). No obstante, las técnicas musicales de la composición deben estudiarse gnoseológicamente en el plano  $\beta$ -operatorio a través de las reliquias (partituras) que constituyen el curso histórico de la institución musical. Es decir, la interpretación parte de las instituciones (fuga, sonata, modulaciones por transformación, sinfonía, contrapunto de cuarta especie...), y el estudio de sus ámbitos lógico-operatorios (materiales) está cimentado a partir de analogías de atribución basadas en la solidez de las esferas científicas en su estado  $\alpha$  (segregación del sujeto operatorio). En cambio, el cierre fenoménico de una obra musical, constituido *in situ* en la ejecución, no permite una segregación total del sujeto operatorio, por lo que la lógica de las operaciones que han dado como resultado este cierre debe estudiarse desde la noetología, donde la perspectiva subjetiva quedará cimentada sobre la solidez de una interpretación basada en los ámbitos lógicos conformados a partir de la objetividad que nos ofrece el estudio de los glomérulos. Este estudio forma parte, por tanto, de lo que tradicionalmente se ha denominado «análisis musical».

Reinterpretando el rótulo anterior por «análisis de las partituras», ¿qué lugar ocuparía éste en el ejercicio operatorio de un músico?

A lo largo de la historia se han constituido distintas técnicas analíticas de las partituras. Por lo pronto, y tomando como ejemplo el campo de la dirección de orquesta, mencionaremos la escuela de Hans Swarowsky, quien consideraba dicho análisis de las partituras como el todo del conocimiento de

un director de orquesta, es decir que el hacer del director debía estar basado en el conocimiento profundo analítico de las partituras que dirige. Ahora bien, esta escuela de dirección en concreto, así como otras derivadas han estado fundamentadas sobre los distintos sistemas analíticos conformados a lo largo de los siglos XIX y XX; de ellos cabe destacar el sistema de análisis schenkeriano (muy en boga hoy en día), procedente de la tradición de Hugo Riemann, donde se busca el núcleo indivisible de la obra –o la suma de estos– a partir de unas características de división que tienen como finalidad (emic) el encuentro de una línea primigenia o principal, esto es, la idea unitaria por la cual, a través de la tonalidad, se entretajan las partes.

Por nuestra parte, tomaremos partido (y con ello no afirmamos que seamos parcialistas o que no tengamos en cuenta otras vertientes a la hora de abordar un tema, sino todo lo contrario, procuramos incorporarlos en un procedimiento dialéctico) por lo siguiente: la esencia del arte musical está delimitada a partir de las ideas de «destrucción» y «descomposición»; es decir, entenderemos el análisis de las partituras como el proceso de descomposición (para poder ver las distintas partes que conforman la obra) y de trituración (el demoler esas partes para separarlas entre sí e incorporarlas en *progressus* a las propias instituciones musicales de la historia de la música).

Así pues, reiteraremos en este punto que la partitura no está en el núcleo de la música, es decir, no está en el volumen tridimensional del sonido musical. Ese volumen lo constituye la orquesta (por ejemplo) cuando está sonando en el concierto y va componiendo *in situ* la obra con sonidos. La partitura, por el contrario, ofrece la posibilidad de relacionar la unidad con la identidad, a saber: cuando la multiplicidad de identidades que forman la obra sustantiva de la partitura se da en acto con sonidos, se transforman y reconvierten conforme se totaliza el conjunto de sonidos que forman la significación sustantiva de la obra musical, es decir, desde lo mismo se obtendrá lo distinto y desde lo distinto lo mismo. En cambio, se mantendrá una unidad (como en el Barco de Teseo) respecto a esa concatenación de instituciones que estén en las partituras.

Esta doctrina de la descomposición la obtenemos de un escrito de Gustavo Bueno sobre la obra del pintor Jesús Mateo titulado «Jesús Mateo. La determinación» (1999a). En él, Bueno desarrolla una analogía entre el cierre categorial de las ciencias y el cierre fenoménico de la obra de arte sustantiva en cuanto a la segregación del sujeto operatorio (esta segregación en el arte no se da de la misma manera que en las ciencias), afirmando que para que esta segregación artística tenga lugar debe constituirse lo que él denomina la «voluntad artística».



¿No sería preferible hablar de la “voluntad artística”, de la “pasión artística de Jesús Mateo”? No necesariamente, y, por mi parte, prefiero hablar, en este caso, de “voluntad”. Porque, sin duda, hay artistas apasionados, creadores de grandes obras [...] Pero también es cierto que podemos encontrar a grandes artistas que no tienen por qué ser considerados como apasionados, al menos si entendemos el carácter de “apasionado” en su sentido más preciso, el que se alcanza en la “teoría de los caracteres” (tan entrelazada con la teoría antigua de los temperamentos) [...] además de los artistas apasionados, existen y han existido también grandes artistas flemáticos, o coléricos, o nerviosos, o sentimentales. Picasso fue seguramente, un apasionado, pero Leonardo fue, al parecer, un sentimental, y Van Gogh un nervioso. Según esto, lo importante en el artista, cualquiera que sea su carácter, es su voluntad artística, la que lo determinará inexorablemente, a través de su carácter, y mediante el gobierno del mismo, a mantenerse firme durante el largo proceso de la preparación y ejecución de su obra. La voluntad artística tendrá unas veces que enfriar, si es preciso, la pasión que pueda poner en peligro a la obra arrasando sus proporciones. [...] La voluntad artística tendrá que sujetar las fluctuaciones de un artista total de un temperamento nervioso, y deberá moderar la ira atrabiliaria del artista con un temperamento colérico. (1999a)

A continuación, Gustavo Bueno expone que la obra de arte no es una creación *ex nihilo*, sino que en ella hay una lógica racional de operaciones quirúrgicas por las que se da. Estos materiales han de serle dados al artista, el cual resulta de la confluencia de muy diversas corrientes, las que proceden de las fuentes de la subjetividad y las que proceden de las fuentes objetivas mismas. En este punto, la dicotomía entre subjetivo y objetivo se rompe completamente en el momento se afirma que la «subjetividad» del artista surge como confluencia de fuentes que le conforman en la organización totalizadora por la cual se desarrolla su arte; un arte que es relacionado por Bueno en su dimensión práctica con la *ciencia media* de Luis de Molina, reinterpretada en este contexto:

El artista, en calidad de demiurgo, no puede tener una ciencia perfecta de la obra que está creando, porque esta depende de sus propias operaciones. [...] Debe tener de ella una “ciencia media” en algún sentido. Por ello, podría decirse que en la obra de arte, como ocurre con las obras de la ciencia, solamente cuando los resultados hayan sido “justificados”, podemos hablar retrospectivamente de su “descubrimiento”: No puede hablarse del descubrimiento de una verdad hasta que esta verdad haya sido justificada, demostrada. La teología católica venía a enseñar algo similar. La fe del artista en su obra, antes de que ésta haya sido realizada, sólo a través de la “ciencia media” de su propia obra, puede constituirse como fe efectiva, y como Gracia eficaz. (1999a)

Estas obras de partida son las que nos llevan a la relación con el análisis.

Es, por tanto, la voluntad del artista, como voluntad práctica, técnica y lógica, la única palanca que puede hacer suyo ese impulso inicial [es decir, las operaciones]. Esto es lo que queremos decir al afirmar que la voluntad artística, en cuanto a voluntad práctica, constituye la sustancia misma de la personalidad del artista. Sólo la voluntad, como impulso práctico, técnico o racional, puede lograr que los materiales que le son dados al artista tomen la forma de la obra de arte. Aunque los materiales estén ya dispuestos antes de recibir la forma, nada tienen todavía que ver con la obra terminada, y es la voluntad el único motor que determinará que los materiales acumulados, preparados acaso de un modo sobreabundante, puedan transformarse en una obra efectiva, una obra realmente nueva. (1999a).

Extrapolándolo a la figura del músico, sólo su voluntad, como impulso práctico, técnico o racional, puede lograr los materiales que le son dados para hacer en el concierto la obra de arte. Aunque los materiales estén dispuestos antes de recibir la obra (esto es, el análisis de las partituras, y las partes de estas descompuestas en el ensayo), nada tienen todavía que ver con la obra terminada. Ahora bien, nosotros sólo podemos llegar a estas obras sustantivas por medio de las partituras y el aprendizaje de maestros de la ejecución musical.

El artista tendrá que comenzar por destruir para proporcionarse, con sus fragmentos o partes formales, los materiales a partir de los cuales podrá ir tomando forma la obra proyectada [...] Por eso, la voluntad del artista tendrá que vencer, ante todo, la resistencia que las obras maestras oponen a ser trituradas o analizadas en sus partes formales, enteramente nuevas, porque nadie, ninguna “ciencia divina”, pudo haberlas visto con anterioridad. Son partes formales imposibles de definir antes de que la obra haya sido despiezada. La silueta de una víscera y aún la propia víscera, es indeducible del embrión inicial del organismo del que forma parte. (1999a)

Es decir, la partitura se presenta como un todo compacto, resistible a ser triturado en partes *symploké*. Pero esto no debe ser un impedimento para demolerla en instituciones contradictorias entre sí.

En el siguiente párrafo, Bueno nos previene acerca de los intérpretes. Desde el campo musical pueden referirse a los intérpretes musicales, musicólogos y todos aquellos músicos que pretenden atrapar la música de manera absoluta.

A la resistencia del todo al ser descompuesto en partes formales indeducibles [a la resistencia de querer demoler una partitura] habría que añadir la resistencia que los intérpretes de las obras maestras opondrán a todo aquél que se atreva a triturarlas, y aún a modificarlas. [...] Sólo una firme voluntad, como la que Mateo nos demuestra, puede evitar el naufragio del artista en el caos

que él mismo habrá producido al “desrealizar” el mundo del que ha partido, al deformarlo a fin de extraer de él los materiales que habrán de servir para su propia obra. (1999a)

Con todo ello, el tipo de análisis que defenderemos desde la filosofía de la música del Materialismo Filosófico no es un análisis especulativo; no es un análisis doxográfico o un análisis teórico, sino que consiste en la demolición de partes constitutivas de una partitura con el objeto de ir conformando posteriormente distintas partes que se incorporen a la totalización de la propia obra que se compone en el concierto. Es por ello que el análisis debe servir como herramienta para separar y juntar constantemente –a partir de las unidades morfológicas a las que denominamos Glomérulos– las distintas partes que se descompondrán y reconstruirán:

La reconstrucción, a la vez, abre un largo camino, penoso o gozoso, que sólo la voluntad del artista puede remontar. La obra no está en el caos; y la obra permanecerá infecta incluso cuando el caos empiece a organizarse mediante un proceso que no tiene por qué ser lineal: senderos imprevistos, conexiones inesperadas, se le ofrecerán al artista y pondrán en peligro las partes mismas que ya hayan sido moldeadas. En esto residirá su libertad respecto de las formas que le han sido dadas, y de ahí brota el placer, y el goce creador del artista. Porque la libertad de su voluntad ha de mantenerse determinada o dirigida por la obra misma que está en proceso. [...] ¿Hasta cuándo habrá que seguir destruyendo, reconstruyendo? Todo dependerá del valor que a la obra se le atribuya en cada momento, y en relación con su culminación [al cierre fenoménico]. [...] El artista, en virtud de su libertad, se encuentra solo, por más que se sienta asistido por esa cadena de entusiastas que ha ido formando a alrededor. Porque es el artista quien asume la total responsabilidad de la obra. Desde el momento él sabe que puede alterar lo que ya está hecho en parte o en todo, según las existencias objetivas de la obra misma, no podrá alcanzar la evidencia de que la Gracia, que sólo puede proceder de la obra perfecta, le ha sido concedida para poder salvarse como artista. Deberá seguir trabajando, esforzándose, día tras día, mes tras mes, año tras año. [...] Ni la fe en sí mismo, ni el esfuerzo, ni el trabajo tenaz, ni el goce de la “creación”, justifican por sí mismos la obra. [...] La justificación sólo puede venir de la propia obra [...] De la perfección de una obra que haya alcanzado un punto de madurez tal que sea ya capaz de impedir al artista rectificar nada. [...] El artista, liberado de su libertad de elección, perderá su libertad para cambiar cualquier detalle de lo que ha hecho y se verá obligado a decir a cualquier crítico que le sugiera la conveniencia de alguna variación: “¿Y quién soy yo para modificar esa obra maestra?”. (1999a)

La libertad artística está en la anulación de la libertad de elección. La idea de libertad artística, pues, tiene que ver ni más ni menos con el momento

en el que el artista ya no puede alterar nada de la obra que ha compuesto. Hasta entonces, la propia voluntad artística reside en el trabajo, en las operaciones constantes que debe realizar para que la obra se conforme de manera lógica racional y práctica a partir de los materiales dados que, al combinarse en *symploké*, van conformando el sustancialismo actualista. A partir de esta explicación, podemos reinterpretar algunas ideas del director de orquesta Sergiu Celibidache.

Para Celibidache, la obra artística es una verdad revelada en el espíritu humano donde confluyen el principio y final de la obra musical. Para nosotros, en cambio, la obra sustantiva se da a partir de las operaciones que van constituyendo una totalidad joreomática de sonidos *en acto*, de tal modo que cuando la obra ha terminado, el final se presenta como la consecuencia lógica del fluir del melos derivado del principio. Ahora bien, las totalizaciones y los cierres fenoménicos que puedan darse y que sean posible complexionar, dejarán a la obra de arte sustantivada en el concierto *in situ* a un punto tal que el sujeto operatorio quedará segregado análogamente a como se segrega el geómetra del teorema.

Hasta que llegue este momento [el momento en que la obra no pueda ser corregida; la obra conformada en acto], si llega, sólo su voluntad de acero puede mantener al pintor [en este caso se refiere a Jesús Mateo] a flote en el oleaje agitado del nuevo mundo en embrión. El artista sabe que no basta el reconocimiento que él pueda haber obtenido, o seguir obteniendo, de las personas que confían en él, que tienen fe en él, y que lo juzgan favorablemente. Sabe que el reconocimiento sólo puede proceder de la obra misma que él ha creado, y de la cual habrá tenido que segregarse de un modo muy parecido (aunque desde luego no igual) a como el geómetra que, tras tortuosos caminos personales, ha logrado demostrar un teorema y mediante esa demostración él mismo queda segregado de su propio descubrimiento o invención. ¿Acaso el Teorema de Pitágoras necesita seguir recordando a Pitágoras una vez que fue definitivamente demostrado? Euclides ni siquiera lo presentará en sus elementos como “Teorema de Pitágoras”; simplemente, lo designará por un número de orden, en la serie de sus demostraciones, como “Teorema 47”. Y, sin embargo, a pesar de todo, Pitágoras, segregado de la Geometría, por su teorema, volverá a ser asociado a ella por lo demás hombres. (1999a)

En consecuencia, a lo largo de este capítulo desarrollaremos un sistema analítico (análisis como la trituración de un glomérulo que forma la partitura en múltiples glomérulos que pueden encadenarse a otros tantos institucionales y que tienen que ser recompuestos de manera infinita, siempre buscando sustancializar en acto la propia obra de arte) basado en la idea de Glomérulo y circunscribiremos la idea de Interpretación a un ámbito análogo al terreno de

las ciencias en tanto y cuanto proviene de conceptos e ideas internas (materia terciogenérica) que ecualizan los componentes primogenéricos y secundogenéricos a partir de las operaciones constituyendo, así, la música sustantiva. (Chuliá, 16 febrero 2020)

### 3.3.1. Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases)<sup>55</sup>

A partir de la idea platónica de la *symploké* presente en *El Sofista*, según la cual se parte de la negación de que todo está relacionado con todo y de que nada está relacionado con nada en tanto que unas partes pueden relacionarse o conectarse entre sí y otras no, Platón afirma que la técnica consiste en saber qué partes pueden conectarse y qué partes no llegando incluso a afirmar que el buen músico es aquél que sabe cuáles sonidos pueden entrelazarse y cuáles no. Ahora bien, ¿a partir de qué principal procedimiento el sujeto operatorio puede entrelazar los distintos glomérulos de una obra musical? A partir del compás (con- + *-passus* = «todo medido»).

Debido a la incipiente complejidad de estratos contrapuntísticos dados en la música alrededor del siglo XIII, se inicia un proceso de ordenación a partir de unos marcos donde el «todo musical» debe medirse colocarse inteligiblemente en el cuerpo de la partitura. Este proceso se inicia con los tratados *De Mensurabilis Musica* de Juan de Garlandia y *Ars Cantus Mensurabilis* de Franco de Colonia los cuales suponen un corte entre texto y música. En el primero, se 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 así lo explicaba en 1962: «Este sistema basado en los antiguos pies métricos de la gramática grecolatina, tenía como punto más débil, la notación de pasajes melismáticos» (Beltramino, jueves 2 octubre 2008).

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

---

<sup>55</sup> Para este punto hemos accedido al contenido que ya realizamos en su momento para el *Manual de filosofía de la música* (Chuliá, 2018, pp. 155-174).

de su publicación, apareció un nuevo tratado escrito por Franco de Colonia, *Ars Cantus Mensurabilis*. Éste sentó las bases del Ars Nova donde Philippe de Vitry y Johannes 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 *symploké* 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 combinaciones (Rubio, 1983):

- *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.



- *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 Johannes 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.

En este sentido, 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 articulario 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 geométricas<sup>56</sup>, a saber, cruz, triángulo y línea vertical<sup>57</sup>. Estas formas de marcado, esenciales para entender la

---

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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 compás de 2/8, corchea = 92, y una música escrita

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 (1983) 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... [sic] (Santa María, 2007)

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 deste presente tratado (pág. 495, cap. XIX). [sic] (Cerone, 2007, p. 750)

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 tercera. [sic] (Lorente, 2002, pp. 165, 171, 176, 188 y 120)

A raíz de estos documentos podemos observar que en el siglo XVI sólo se utilizaba la línea recta vertical. No obstante, llama la atención el concepto de «proporción desigual» al que se refieren en los compases ternarios ya que nos recuerda a las teorías de 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 esta concepción, él obtiene cinco proporciones existentes: las binarias recogidas en las proporciones 1/1 en *legatto* y 3/1 en *staccato* y las ternarias en las proporciones 2/1 en *legato* y 5/1 en *staccato* (García Asensio, 2017).

El concepto de proporción, tal como hemos explicado anteriormente, fue definido por Johannes de Muris como «la comparación entre dos números

---

en 2/4 negra = 92? A nuestro juicio, 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.



o dos términos» (Coussemaker, 1856, p. 60). 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 resolución»<sup>58</sup>.

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.

La línea horizontal fue una sorprendente innovación surgida en Francia en 1702. Michel de 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 (Fig. 49):



**Figura 49.** Marcado de compás en 1702 (Fuente: Vicente Chuliá).

Michel 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 conceptualizaron tal y como las conocemos hoy en día (Herzfeld, 1957, pp. 26-27):

---

<sup>58</sup> Definiciones recogidas en diferentes cursos de dirección de orquesta con alumnos directos de Celibidache (Enrique García Asensio, Mark Mast, etc.).

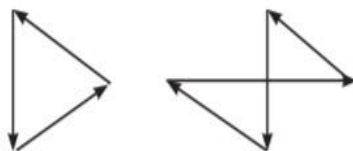


Figura 50. Marcado de compás en 1709 (Fuente: Vicente Chuliá).

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, reinterpreto 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 compás, por ejemplo, un 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).

### 3.3.1.1. 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 compás de 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.

En el siguiente ejemplo (Fig. 51, 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:

Mozart  
Eine Kleine Nachtmusik  
K. 525

**Allegro**

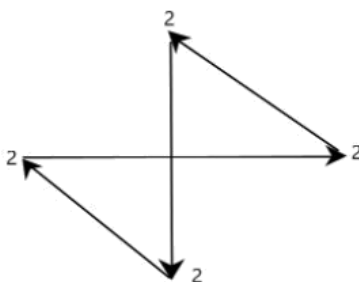
Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello und Kontrabaß

1

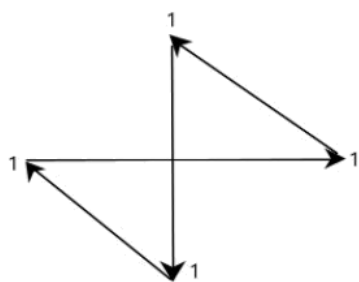
Figura 51. *Serenata Nocturna* en Sol mayor de W.A. Mozart (Fuente: Mozart, 1883).

En este género de glomérulos es importante distinguir el tiempo del compás del punto. El tiempo y el punto son inseparables dentro de la propia morfología del compás, pero dissociables. Los puntos son la unidad más pequeña que se haya dentro del compás y se disocia del tiempo en tanto que un tiempo puede estar subdividido en varios puntos (Fig. 52) o bien el tiempo

y el punto pueden coincidir (Fig. 53) en cuyo caso se denomina «compás de proporción»:



**Figura 52.** Ejemplo de marcado de compás con doble subdivisión de cada punto (Fuente: Vicente Chuliá).



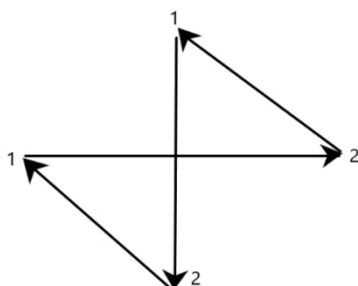
**Figura 53.** Ejemplo de marcado de compás con una subdivisión por cada punto (Fuente: Vicente Chuliá).

Tanto el tiempo como el punto de las figuras geométricas constituirán los dos criterios sobre los cuales clasificaremos las distintas especies de marcado, a saber:

- Si el tiempo en relación al punto tiene la misma longitud temporal en todas sus partes, constituirá un compás con paridad de segundo grado; y si el punto subdivide el mismo número de veces cada tiempo del compás, constituirá un compás con paridad de primer grado.
- Si el tiempo en relación al punto no tiene la misma longitud temporal en todas sus partes, constituirá un compás con disparidad de segundo grado; y si el punto no subdivide el mismo número de veces cada tiempo del compás, constituirá un compás con disparidad de primer grado.

Sobre esta premisa, entendemos que el tiempo del compás tiene que ver con la parte morfológica de cada figura geométrica que tiene una determinada «anatomía», a saber: el primer tiempo va con la gravedad, luego es el tiempo más fuerte; el segundo tiempo es «débil» por su inclinación gestual introvertida (escondiendo los brazos); el tercer tiempo semifuerte es extrovertido pero no tanto como el primero; y el cuarto tiempo es «débil» por ir contra la gravedad. En este sentido, y a partir de la constitución de las figuras geométricas, se desarrollarán 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 éstos (paridad de I y de II grado): son aquellas donde los puntos son equidistantes rítmicamente y se subdividen el mismo número de veces. (Fig. 50 y el marcado de la Fig. 52).
- Figuras geométricas con disparidad de I grado (subdivisión de los puntos) y paridad de II grado: son aquellas donde los puntos son equidistantes rítmicamente y no se subdividen el mismo número de veces.



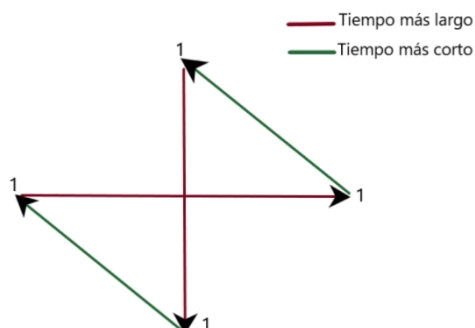
**Figura 54.** Ejemplo de marcado de compás con disparidad de I grado y paridad de II grado (Fuente: Vicente Chuliá).

En el siguiente ejemplo (Fig. 55), 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:

The image displays a page of a musical score for 'Spring Rounds' (Rondes Printanières) by Igor Stravinsky. The score is divided into two main sections. The first section, numbered 48, is titled 'Tranquillo' with a tempo marking of quarter note = 108. It features staves for Flute (Fl. gr. and Fl. alto), Piccolo Clarinet (Cl. picc. in Mib), and Bass Clarinet (Cl. bas. in Sib). The second section, numbered 49, is titled 'Sostenuto e pesante' with a tempo marking of quarter note = 80. This section includes staves for Oboe (Ob.), Piccolo Clarinet (Cl. picc. in Mib), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib), Bass Clarinet (Cl. bas. in Sib), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. Fag.), Cor Anglais (Cor. in Fa), and Gong/Cymbal (G. C.). The third section, also numbered 49, is titled 'Sostenuto e pesante' with a tempo marking of quarter note = 80. It features staves for Violin I (VI. I div. a4), Violin II (VI. II), Viola (Vla. div.), Violoncello (Vc. div.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, sf, sfz), articulation (acc., stacc.), and performance instructions like 'Solo' and 'rit.'.

Figura 55. I. Stravinski, *Consagración de la Primavera - Spring Rounds* (Fuente: Stravinski, 1989).

- Figuras geométricas con disparidad de II grado y paridad de I grado (longitud entre los puntos): son aquellas donde los puntos no son equidistantes rítmicamente y se subdividen el mismo número de veces.



**Figura 56.** Ejemplo de marcado de compás con disparidad de II grado y paridad de I grado (Fuente: Vicente Chuliá).

En el siguiente ejemplo de *La consagración de la primavera* de Stravinski, la figura geométrica que teje los fenómenos sonoros a partir del compás 4 es la línea vertical marcada *a 2* con disparidad de II grado. (Fig. 57).

Mientras que, en la Obertura de Beethoven, 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. (Fig. 58).



37

Fl. piccolo 2  
Fl. gr. 1 2  
Fl. alto  
Ob. 1 2 3  
C. ing. 1 2  
Cl. piccolo in Bb  
Cl. in Bb 1 2 3  
Cl. in Bb in Sib  
Fag. 1 2 3  
C. Fag. 1 2  
Sc. in Fa 1 2 3 4  
Tr. piccolo in Bb  
Tr. in D# 1 2 3 4  
Tuba. 1 2 3  
Tbn. 1 2  
Timp.  
G. C.  
VI. I div.  
VI. II div.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

46

48

(gavillons en l'air)

(gavillons en l'air)

Figura 57. Stravinsky, *Ritual of abduction*, Presto (Fuente: Stravinski, 1989).

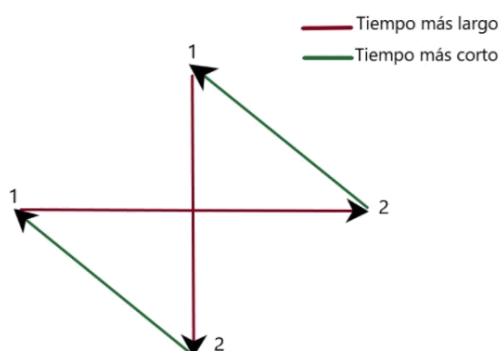
The image displays a page of a musical score for the Overture of Egmont by Ludwig van Beethoven. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flutes (Fl. I and II)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets in B-flat (Cl. (B))
- Fagot (Fg.)
- Cor Anglais (Co. (Fa))
- Violins (Vl. I and II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabajo (Cb.)
- Percussion (Perc.)

The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamic markings include *p dolce* (piano dolce) and *p cresc.* (piano crescendo). There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The page number '9' is visible in the top right corner. At the bottom of the page, the number 'H. 31135' is printed.

Figura 58. L.V. Beethoven, Obertura *Egmont* (Fuente: Beethoven, 1864).

- Figuras geométricas con disparidad de I grado y de 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. Así, en el siguiente ejemplo, la figura geométrica que teje los fenómenos sonoros es la cruz con disparidad de I y II grado. (Fig. 60).



**Figura 59.** Ejemplo de marcado de compás con disparidad de I y II grado (Fuente: Vicente Chuliá).

34

**II**  
Scène au bord du ruisseau.

Andante molto mosso (♩ = 50)

FLAUTI  
OBOI  
CLARINETTI in  $B_{\flat}$   
FAGOTTI  
CORNI in  $B_{\flat}$   
VIOLINO I  
VIOLINO II  
VIOLA  
DUE VIOLONCELLI  
soli con sordini  
TUTTI VIOLONCELLI  
e CONTRABASSO

Cl.  
Cor.  
Vl. I  
Vl. II  
Vla.  
Vlc. soli  
Vlc. e Ch.

cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.

B. 21412

Figura 60. Beethoven, Sinfonía n.º 6. II. *Andante molto mosso* (Fuente: Beethoven, 1989<sup>a</sup>).

A partir de estas cuatro combinaciones de marcado del compás, se establece un marco definido para objetivar las distintas mediciones que se hallan en la música por muy difíciles y enrevesadas que estas puedan parecer. Ahora bien, a partir del siguiente género que constituye las clases de compases,

se puede conformar y representar mediante el gesto el cromatofonismo musical, el eje Z, a saber; dependiendo de si la música se articula y entreteje de forma binaria o ternaria, así como si se establece a partir de unas proporciones u otras el sujeto operatorio deberá realizar unos gestos u otros que entrelacen los distintos puntos de las figuras geométricas.

### 3.3.1.2. *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 glómulo constitutivo está entretejido 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 Sinfonía de Johannes Brahms. (Fig. 61).
- Discontinuidad entre los puntos: está basada en una desconexión de las líneas que entretejen 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. (Fig. 62).

Allegro non troppo

2 Flöten

2 Oboen

Clarinetten in A

2 Fagotte

in D

1 Hörner in E

in D

1 Trompeten in D

2 Posaunen

3 Posaune u. Baßtuba

in D u. A

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

Allegro non troppo

Figura 61. Brahms, Sinfonía n.º 2. II. *Allegro non troppo* (Fuente: Brahms, 1974).

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

Allegro con brio (♩ = 60)

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti in Si<sup>b</sup>  
2 Fagotti  
3 Corni in Mi<sup>b</sup>  
2 Trombe in Mi<sup>b</sup>  
Timpani  
Violini I  
Violini II  
Violo  
Violoncelli e Contrabassi

Figura 62. Beethoven, Sinfonía n.º 3, *Heroica*. I. *Allegro con brio* (Fuente: Beethoven, 2002).

- Puntos proporcionales binarios y ternarios en *legato*: 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 *legato*, 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:

The image shows a musical score for 'La canción del olvido' by José Serrano. The score is written for piano (p), saxophone (Sax.), and percussion (Caja, B♭ solo). The tempo is marked 'Mod.' and the mood is 'Madera, Flis., Tacta.'. The score is divided into three systems. The first system includes the piano part with a 'proporcion falsa' annotation and the saxophone part. The second system continues the piano and saxophone parts. The third system includes the piano part with 'poco alretando' and 'poco rall.' annotations, and the saxophone part. The score is titled 'GUIÓN EN DO' and 'J. SERRANO.'.

Figura 63. Serrano, *La canción del olvido*



O en el *Danubio azul* de Johann Strauss:

Nr. 1 Walzer

The image displays a musical score for 'Nr. 1 Walzer' by Johann Strauss. The score is written for piano and orchestra. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'pp' (pianissimo). The score includes parts for Kl. Fl. (clarinet in F), Kl. Tr. (trumpet in C), and a string section. The piano part features a prominent bass line with a 'p' (piano) dynamic marking. The orchestra part includes a section marked 'In A D' (Adagio) and another section marked 'pp' (pianissimo). The score is divided into several systems, with repeat signs and first/second endings indicated. The overall structure is that of a waltz, with a 3/4 time signature.

Figura 64. J. Strauss, *El Danubio Azul* (Fuente: Strauss, 1989).

- 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 Stravinski (binario):

**HISTOIRE DU SOLDAT** 1  
**GESCHICHTE VOM SOLDATEN / THE SOLDIER'S TALE**  
 1<sup>ère</sup> 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

Clarinetto in La  
 Fagotto  
 Cornet à pistons in La  
 Trombone (Ten.-Bas.)  
 Batterie  
 Violino  
 Contrabasso

Tambour sans timbre  
 Grosse caisse

p sempre *glac. r. p*

C. à P.  
 Trb.  
 C. B.

Loecture (rhythmic)  
 Overleung (rhythmic)  
 Reading (rhythmic)

En - tre Denges et De - ne - sy,  
 Zwi - chen Chur und Nül - ten - stadt  
 Somewhere 'twixt Rock-hill and Lode,

Un sol - dat qui rentre chez lui.  
 Anmarscht man-dert ein Sol - dat.  
 A soldier on his home-ward road.

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

Droits d'exécution réservés  
 Aufführungsrecht vorbehalten  
 Performing rights strictly reserved

J.W.C. 44b

Figura 65. Stravinski, *La marcha del soldado* (Fuente: Stravinski, 1924).

O en el primer tiempo de la Sinfonía *Italiana* de Felix Mendelssohn (ternario):

**IV<sup>E</sup> SYMPHONIE**  
(ITALIENNE)

F. MENDELSSOHN op. 90  
1809-1847

I

Allegro vivace

FLAUTI  
OBOI  
CLARINETTI in  $\text{A}$   
FAGOTTI  
CORNI in  $\text{A}$   
TROMBE in  $\text{D}$   
TIMPANI in  $\text{E}$   
VIOLINO I  
VIOLINO II  
VIOLA  
VIOLONCELLO  
CONTRABASSO

Figura 66. F. Mendelssohn, Sinfonía *Italiana* (Fuente: Mendelssohn, 1877).

- 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 considerará un entretejimiento de puntos. Un ejemplo muy conocido

residiría en *La danza del sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* de Stravinski.

The image displays a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'La danza del sacrificio' (The Sacrificial Dance) from 'The Rite of Spring'. The page is numbered 125 in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system (measures 150-152) includes staves for Flute (Flg.), Clarinet in F (C. Flg.), Cor in F (Cor. in Fa), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system (measures 151-152) includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Flute (Flg.), Clarinet in F (C. Flg.), Cor in F (Cor. in Fa), Trombone in C (Tr. ploc. in C), Trombone in D (Tr. in Do), Trombone (Trba.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f marc.*, *sim.*, *div.*, and *perc.*. The number 150 is repeated in two boxes, and 151 and 152 are also boxed. At the bottom of the page, the number 'B. & H. 19445' is visible.

Figura 67. Stravinski, *La danza del sacrificio* (Fuente: Stravinski, 1989).

### 3.3.2. Glomérulos constituidos por periodicidades de compases<sup>59</sup>

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.

En el libro *Fraseo musical* de Hugo Riemann, el autor explica los conceptos tradicionales de «antecedente» y «consecuente» en música que tienen lugar a partir de la reagrupación de los motivos en un grupo de compases si bien Riemann los engloba bajo la idea musical de «Frase» recogida de Johann Schulz:

En la *Teoría de las Bellas Artes* (1772) de Sulzer, se encuentra con el título “Interpretación Musical”, 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: “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 antedicha”. (Riemann, 1958, p. 13)

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, 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.

---

<sup>59</sup> Para este punto hemos accedido al contenido que ya realizamos en su momento para el *Manual de filosofía de la música* (Chuliá, 2018, pp. 175-248).

En consecuencia, y para poder aportar lucidez a este embrollo terminológico que no hace más que deslizar el estudio analítico de las partituras hacia un formalismo musical, nos ceñiremos, en primer lugar, a recorrer la historia de las operaciones musicales objetivándolas a partir de dos géneros existentes en la escritura compositiva, a saber; el género melódico y el género contrapuntístico. Estos dos géneros no son disyuntos ni separables, sino que mantienen continuas intersecciones que 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).



Figura 68. Génesis del género melódico. Primera fase: *cantus firmus* (Fuente: Vicente Chuliá).

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* si bien 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, aunque transformado, seguimos viéndolo como melódico.



Figura 69. Génesis del género melódico. Segunda fase: *Organum* (Fuente: Vicente Chuliá).

En la tercera fase, en cambio (objetivada entre el Ars Antiqua, Ars Nova y la polifonía renacentista), ya tiene lugar una transformación sin precedentes, a saber, la gran contradicción entre las voces (movimientos contrarios, movimientos en espejo, movimientos en rotación y traslación), así como el aumento de cantidad de éstas, hace que 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 la nueva identidad resultante procedente de la propia fragmentación de elementos contrapuntísticos más pequeños que serán imitados, contrapunteados, extendidos, modulados, invertidos, etc. Aquí yace la esencia de los denominados «motivos». El motivo 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 género principal de la evolución musical que es estudiado en el «contrapunto severo» o «contrapunto de escuela».



Figura 70. Génesis del género melódico. Tercera fase: contrapunto florido (Fuente: Vicente Chuliá).

En la cuarta fase evolutiva de la música, contextualizada entre el Barroco y el Clasicismo (con la constitución de la ópera, el bajo continuo, el desarrollo musical del luteranismo en corales, el estilo galante, etc.), se lleva a cabo la 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 posibilidades de extensión modulante a la música, ¿qué sería de este género 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 «contra-melodía» (bajos continuos o contrapuntos que envuelven la melodía principal); el «contrapunto acórdico-rítmico», el cual acerca la música adjetiva a la sustantiva por medio de los ritmos típicos de las danzas; el «contrapunto cromatofónico» (que dio origen al arte de la orquestación); y las variaciones estatutarias como puedan ser el «contrapunto dodecafónico», el «contrapunto bitonal o politonal», y el «contrapunto serial».

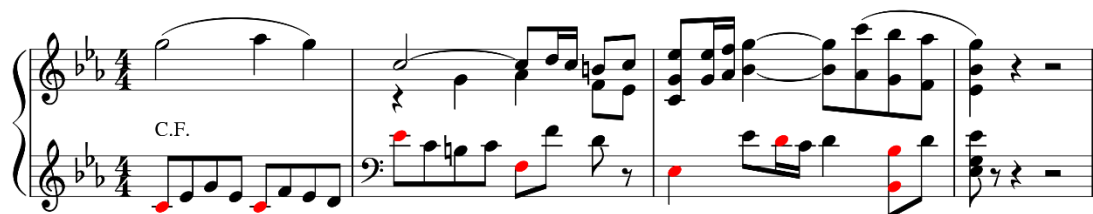


Figura 71. Génesis del género melológico. Cuarta fase: escritura clásica (Fuente: Vicente Chuliá).

En función del estudio del curso histórico de la música, definiremos al Motivo como el elemento a extender que puede concurrir de forma contrapuntística o melódica; el Sujeto será la extensión del motivo que se tratará dentro del género contrapuntístico; y el Tema el material que se extiende a partir del género melódico, pudiendo expandirse posteriormente con mezcla entre ambos géneros. El Periodo, pues, será el orden, organización y cohesión por el cual el Motivo, Sujeto o Tema se circunscriben operatoriamente a uno de los géneros identificados. La idea de Frase, en cambio, la situaremos 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, citaremos a Gustavo Bueno en su artículo «Poemas y Teoremas» (junio 2009) 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 a 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 [...] 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 *prótasis* (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 bímembre (*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.



Para estudiar las periodicidades musicales, este criterio sería insuficiente si no se completara con un riguroso estudio de los contextos determinados y de los esquemas materiales de identidad de las obras.

Las construcciones categoriales se mantienen en un ámbito de términos, relaciones y operaciones, esto es, los puntos y rectas en geometría, las distancias o la adición, pero a partir de estos términos no se podría construir ninguna ciencia si no fuese por las morfologías y construcciones que de ellas se derivan, es decir, circunferencia, cuadrado, triángulo... Estas configuraciones morfológicas en cuanto a *principia media* son los contextos determinados. Estos contextos son la primera fase por la cual pueden 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 determinantes.

En música, podemos hablar de contextos determinados, esto es, leyes contrapuntísticas, armónicas, de morfología en la instrumentación, de afinación, etc., pero estos parten de normas mutables a lo largo de la historia, a saber, prohibición de intervalos de cuarta en tiempos fuertes, quintas seguidas, duplicación de sensible... de modo que (y aquí yace la razón principal 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 Thomas 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 los elementos de la ciencia que derivan en identidades sintéticas sistemáticas (distinción entre contextos determinados y determinantes). En este sentido, los contextos determinados en música son tanto los sistemas por los cuales se produce la obra musical (modalidad, tonalidad, bitonalidad, politonalidad, dodecafonismo, serialismo...) como los modelos operatorios (fuga, minuetto, suite, sonata, cuarteto, sinfonía...) que sirven como ente racional de la enseñanza teórica y que funcionan como un *anamnesis-prolepsis*. Estos contextos determinados conforman en cada obra unos esquemas materiales de identidad a partir de los cuales se expande el compuesto musical en glomérulos a distinta escala:

El esquema material de identidad podría hacerse corresponder con la causa material aristotélica, siempre que ella quedase determinada según criterios positivos E, que expresamos por la fórmula E(H). El efecto se define entonces como una interrupción, ruptura, alteración o desviación del esquema material

procesual de identidad (ruptura que no afecta, en principio, al sistema que, por decirlo así, engloba al efecto). Se comprenderá, dada la relatividad del concepto de efecto, no ya inmediatamente a su causa, sino a un esquema material procesual de identidad (dado en un sistema complejo de referencia) que, si no es posible determinar en cada caso este esquema procesual de referencia, la noción de efecto se desvanece.

De aquí se sigue que la idea de *creación* o de efecto creado es absurda o vacía puesto que en la creación el único esquema de identidad que cabe ofrecer es la nada (*creatio ex nihilo subiecti*) –y no la causa eficiente divina inmutable– es decir, justamente lo que no puede ser un esquema de identidad. (García Sierra, 2021 julio, [136], párr. 1-2)

Los esquemas materiales de identidad en música están concatenados a los contextos determinados. Son sistemas complejos, materiales y procesuales configurados y formados por estos contextos determinados que se toman como modelo. Así pues, entendemos que los esquemas materiales de identidad son el punto de referencia o la razón –que no causa– de una obra musical. A partir de estos esquemas no podemos referirnos a la expresión «causa-efecto», ya que el efecto se define como alteración o desviación si bien la relatividad del concepto Efecto no es a su Causa, sino al esquema material de identidad. Es decir, que toda la concatenación y evolución procesual que toma unos cauces lógicos, sin los cuales no habría música sino una «algarabía sonora», están cimentados sobre un sistema causal que se acoge a la interpretación de tales esquemas materiales de identidad.

En consecuencia, para establecer un criterio analítico en música desde el Materialismo Filosófico, debemos aclarar que el género de escritura más complejo y complejo de la institución musical es el «género mixto» (la mezcla entre los géneros melódico y contrapuntístico ya expuestos). Por lo tanto, el proceso de elaboración de una obra musical debe ser analizado a partir de una analogía de atribución con las ciencias positivas que puede ser ciertamente muy útil para precisar los esquemas materiales de identidad y su expansión en el compuesto. Trataremos los distintos estromas que conformen las periodicidades musicales a partir de términos, relaciones y operaciones constituyendo, así, los siguientes términos que conformarán las especies de glomérulos que irán constituyendo las distintas generaciones basadas en las periodicidades de compases:

- Términos métricos
- Términos melódicos
- Términos contrapuntísticos

- Términos acórdicos
- Términos cromatofónicos

### 3.3.2.1. Glomérulos constituidos por periodicidades isomorfas

Para comprender lógicamente la estructura de una obra musical (como totalidad atributiva) se deben establecer unos principios que por su propia reiteración operatoria (*isos* = igual; *morphe* = forma) concurren discursivamente en una solidez (identidad) constructiva.

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.

[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). (Rosental & Ludin, 1965, p. 249)

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 original. (Frolov, 1987, p. 237)

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 vez. (Celibidache, 2001, pp. 29-31)

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.

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 composición. (Massotti Littel, 1984, pp. 28-29)

Así mismo, Dubois nos dice lo siguiente (1999, p. 73):

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 risponde, per esempio, ad una 3ª maggiore con una 3ª maggiore, ad una 2ª minore con una

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

Vi sono parecchie sorte d'imitazioni:

- 1º. L'imitazione per moto retto.
- 2º. L'imitazione per moto contrario.
- 3º. L'imitazione per moto retrogrado.
- 4º. L'imitazione per aggravamento.
- 5º. L'imitazione per diminuzione.
- 6º. L'imitazione a contratempo.
- 7º. L'imitazione interrotta.
- 8º. L'imitazione periodica.
- 9º. L'imitazione canonica.

Por último, citaremos una explicación completa y rigurosa sobre la imitación del *Tratado segundo de contrapunto y fuga* de Hilarión Eslava (1864, p. 63):

Llámesese imitación á la reproducción de una canturía 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: 1ª. De solo ritmo: 2ª. De ritmo y dirección de movimientos: 3ª. De ritmo, dirección é intervalos: 4ª. 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*. [sic]

La clasificación que realiza Eslava sobre la imitación queda finalmente subdividida de la siguiente manera (p. 64):

- 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.

– Imitación por aumentación.

Esta es la base sobre la que desarrollaremos las periodicidades si bien dissociando 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.

En resumidas cuentas, el género de periodicidades isomorfas se establecerá en función de las especies métricas, melódicas, contrapuntísticas, acórdicas y cromatofónicas, que conforman los términos musicales, y pueden concurrir a distinta escala menores o mayores a una periodicidad, esto es, desde el eje X obtenemos los isomorfismos métricos; desde el eje Y los isomorfismos melódicos que dan lugar, en caso de no haber un estrato prioritario, a isomorfismos contrapuntísticos y acórdicos; y desde el eje Z obtenemos los isomorfismos cromatofónicos.

Isomorfismos métricos.

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

que hacían los hombres de las cavernas, sino que se basa en el movimiento musical. 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 del compás: «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 continente». (Chuliá Hernández, 1981, s.p.)

Conforme lo explicado, concluimos que el ritmo y la métrica constituyen el movimiento musical; y en este sentido, 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:



**Figura 72.** Ejemplo de isomorfismo métrico de la Séptima Sinfonía de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

Ante este ejemplo de isomorfismo métrico intrínseco en el *Vivace*, se podría objetar que la primera figura de cada compás tiene duraciones distintas a nivel lisológico (negra con puntillo, negra y corchea); no obstante, 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.



14 Vivace (♩. = 104)

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

65

70

Figura 73. Beethoven, Sinfonía n.º 7, I. *Vivace* (Fuente: Beethoven, 1989<sup>a</sup>).

A continuación, desplegamos dos ejemplos más correspondientes a los isomorfismos métricos:



Figura 74. N. Paganini, Capricho n.º 24 (Fuente: Paganini, 1922).



Figura 75. Patrón métrico del *Bolero* de Ravel (Fuente: Vicente Chuliá).

### Isomorfismos melódicos.

Cuando la línea melódica, bien comprimida en motivos, sujetos o temas, es reiterada, nos encontramos con un isomorfismo melódico.

La melodía, tal como explica Ernst Toch (1997, p. 23), necesita de unos patrones métricos para ser estudiada como tal, pero esta inseparabilidad de metro y melodía no arrastra una imposibilidad de disociación. Así pues, el estudio de los isomorfismos melódicos puede establecerse a partir de distintas fisonomías de la melodía, a saber, líneas rectas ascendentes o descendentes, ondulaciones conformadas por líneas curvas, los movimientos angulares y las mixturas. Por ejemplo, los floreos, las bordaduras, las escapadas, los retardos, las apoyaturas, etc., permiten que se comprenda la propia constitución del desarrollo melódico.

Como se puede comprobar en el siguiente ejemplo, muchas veces el isomorfismo métrico y melódico concurren simultáneamente. Véase el siguiente ejemplo de la Novena Sinfonía de Beethoven donde tanto métrica como melódicamente se podría establecer un isomorfismo de este tipo:



Figura 76. Isomorfismo melódico de la Sinfonía n.º 9 de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

### Isomorfismos contrapuntísticos.

La acepción más general que corresponde en la escolástica compositiva al isomorfismo contrapuntístico es el 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 el 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 con una propia extensión periódica, se analizará desde otros géneros y especies, ya que su propia dialéctica nos conduce a conformaciones más *symploké* que no se enclaustran exclusivamente dentro de los isomorfismos contrapuntísticos, como por ejemplo en los divertimentos de las fugas.

Así pues, los contrapuntos invertibles a cuatro voces se constituyen a partir de los elementos A-B-C-D, los cuales prosiguen desde la inversión sin alterar las propias normas de las que parten.

Sobre el contrapunto invertible y el divertimento de la fuga, Massotti Littell 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 regulares. [sic] (Massotti Littell, 1984, pp. 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, contrapunti doppi, tripli, ecc. (Dubois, 1999, p. 144)

Debemos puntualizar la enorme importancia de la técnica del divertimiento 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 divertimiento.

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 divertimiento de la fuga y de todos los episodios que se explicarán posteriormente en los «glomérulos constituidos por periodicidades entrelazadas».

Véanse a continuación un par de ejemplos de isomorfismo contrapuntístico (contrapunto invertible y divertimiento<sup>60</sup>):

---

<sup>60</sup> Hemos incorporado el divertimiento 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, no obstante, el divertimiento también constituye una periodicidad de entrelazamiento contrapuntístico.



Figura 77. Ejemplo de contrapunto invertible (Fuente: Massotti Littel, 1984).

A handwritten musical score for a piano accompaniment and a woodwind solo. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The woodwind part is written in a single staff with a treble clef. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'pp', and performance instructions like 'oboe solo' and 'flute solo'. The notation is highly detailed, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 78. Ejemplo de divertimento en la Suite *Espíritu Levantino* de Salvador Chuliá (Fuente: manuscrito original).

### Isomorfismos acórdicos.

La vinculación del concepto de acorde (*accordare* = «ir hacia el corazón») con la idea de armonía (*armós* = «juntar una cosa con otra», «hombros»), se circunscribe directamente por su propia relación etimológica. «Acordar» y «juntar» son dos caracteres operatorios que en música parecen divergir 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* (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? ¿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 elementos terminológicos?

En muchos libros de análisis musical pueden apreciarse conceptos como «ritmo armónico», «ritmo melódico»... siendo que ritmo y armonía no responden a conceptos sino a ideas, a diferencia de contrapunto, acorde o instrumentación, que sí responden a conceptos debido a su encasillamiento a una sola categoría.

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 reitera 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 glomérulo 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— como elemento precedente al contrapunto. La constitución compositiva de este ejemplo nos lo muestra una vez más; y, en segundo lugar, deberemos establecer unas fases constructivas que nos lleven al acorde de sexta aumentada como resultado de una operación contrapuntística:



Figura 79. Ejemplo de la sexta aumentada «Tristán» (Fuente: Vicente Chuliá).

Primera fase: la identidad originaria de esta música surge de un periodo melódico.



Figura 80. Sexta aumentada «Tristán»: Primera fase (Fuente: Vicente Chuliá).

Si analizamos el a) como un glomérulo basado en un estroma melódico, podemos observar dos características conceptuadas, a saber; el intervalo de sexta menor y un cromatismo de Fa a Re (Fa-Mi-Re #Re). Este cromatismo si es analizado desde su naturaleza fenomenológica (desde una premisa estatutaria tonal clásica basada en lo diatónico de nuestra escala), hace que

prestemos especial atención sobre la nota Re #, y más cuando desde el centro tonal de La menor ésta sería la nota de alteración real.<sup>61</sup>

Segunda fase: si este elemento melódico a) lo desarrollásemos desde un isomorfismo melódico que partiese de la nota final, obtendríamos b) la esencia constructiva del primer glomérulo (identidad) del *Tristán*, a saber: sexta-cromatismo-alteración real; e isomorfismo melódico que parte del final de la serie glomerular primera.



Figura 81. Sexta aumentada «Tristán»: Segunda fase (Fuente: Vicente Chuliá).

Tercera fase: ¿Qué es lo que faltaría para obtener la identidad de la sexta aumentada bautizada por muchos teóricos como el acorde *Tristán*? El ingenio operatorio de la dialéctica basado en la rotación (movimiento retrógrado en cangrejo o espejo); el isomorfismo trabajado canónicamente; la contracción y dilatación; y la armonización y estipulación rítmica del movimiento.

La rotación consistirá en el movimiento retrógrado del cromatismo isomorfo:

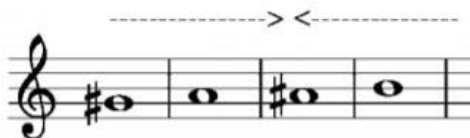
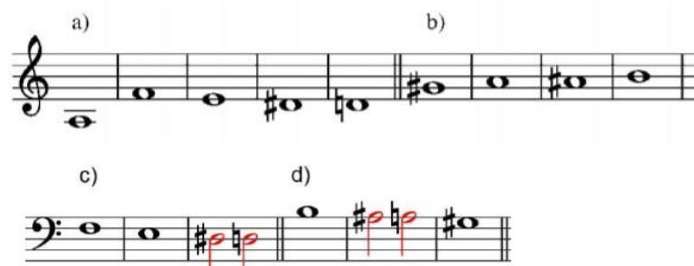


Figura 82. Sexta aumentada «Tristán»: Tercera fase (Fuente: Vicente Chuliá).

<sup>61</sup> Distinguir «alteración real» de «alteración relativa». Será relativa cuando el acorde alterado no deje de ser diatónico y real cuando el acorde deje de serlo.



El isomorfismo sería canónico y retrógrado:



**Figura 83.** Sexta aumentada «Tristán»: Isomorfismo canónico y retrógrado (Fuente: Vicente Chuliá).

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.



**Figura 84.** Sexta aumentada «Tristán»: Las tres fases unificadas (Fuente: Vicente Chuliá).

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 glomérulo 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.



Figura 85. Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 86. Cadencia Perfecta clásica con sexta menor en el bajo (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 87.** Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada y glomérulo melódico literal en la contralto (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 88.** Cadencia Perfecta clásica del glomérulo de *Tristán e Isolde* 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 (Fuente: Vicente Chuliá).

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; pero 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 rotación<sup>62</sup> del eje Y, la inversión acórdica podría objetivarse de acuerdo a este

<sup>62</sup> 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

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.

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 son 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, etc., 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 distributivo<sup>63</sup>, 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*:

---

diferente el caso del contrapunto en espejo o cangrejo que, aunque presenta unas relaciones inequívocas, se muestra contrapuntísticamente como una mutación absoluta.

<sup>63</sup> 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).

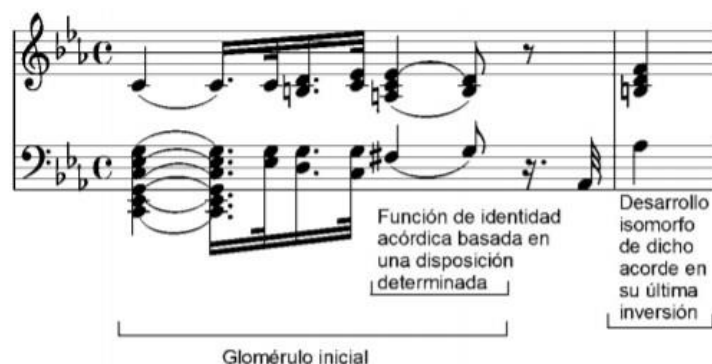


Figura 89. Ejemplo de isomorfismo acórdico en la Sonata *Patética* de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

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 cromatofónicos.

Las cuatro cualidades que conforman el eje Z, presión, intensidad, amplitud y densidad, precisan del referencial del instrumento, su tesitura, así como de sus posibilidades técnicas. Así pues, la distribución en la instrumentación de un fragmento musical ordenado periódicamente constituirá una *anamnesis* cromatofónica que, en caso de que su *prolepsis* concorra a partir de una repetición idéntica desde estas cualidades instrumentales, constituirá un isomorfismo cromatofónico sin perjuicio de todo tipo de discontinuidades que tengan lugar en las otras especies:

Esta clase de isomorfismos, pues, se referirá 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 de la

Obertura *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):

The image displays a musical score for the Overture to *Egmont* by Beethoven, specifically focusing on measures 110 to 131. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 110 to 120, and the second system covers measures 120 to 131. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. oCb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score shows a chromatic dialogue between the flute, oboe, and clarinet, with the flute and oboe playing a melodic line and the clarinet providing a harmonic accompaniment. The dialogue is characterized by chromatic movement and is repeated periodically. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *dolce*. The number 110 is written above the first measure of the first system, and 120 is written above the first measure of the second system. The number 31.31134 is written at the bottom of the second system.

Figura 90. Ejemplo de isomorfismo cromatofónico en la Obertura *Egmont* de Beethoven (Fuente: Beethoven, 1864).

The image displays two systems of a musical score for the Overture of Egmont by Beethoven. The first system covers measures 130 to 132, and the second system covers measures 140 to 142. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. o Cb.). The score features chromatic isomorphism, where the melodic lines of the woodwinds and strings are shifted by a chromatic interval (one semitone) between the two systems. Dynamic markings such as *dolce*, *f*, *fp*, and *p* are present throughout. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4.

Figura 91. Ejemplo de isomorfismo cromatofónico en la Obertura *Egmont* de Beethoven (2).

### 3.3.2.2. Glómerulos constituidos por periodicidades contraídas y dilatadas

«Contracción» viene del latín *contractio* y se refiere a la acción y efecto de contraer (estrechar, juntar, encoger); en cambio, «dilatarse» (del latín *dilatare*), se refiere a extender, alargar y «hacer mayor una cosa».

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).

Sobre la distinción entre «extensión» y «dilatación» debemos remitirnos al libro del musicólogo Ralph Kirkpatrick sobre Domenico Scarlatti. En este libro 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 modulatórios, 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 *acciatura*, al igual que las aspas de una hélice que se mueven a gran velocidad. (Kirkpatrick, 1985, p. 198)



Si analizamos rigurosamente esta cita, observamos que una contracción puede expandirse y extenderse, por lo que se debe discernir la extensión (expansión) –siempre necesaria en música y llevada a cabo por el ingenio dialéctico<sup>64</sup> del compositor– de la propia contracción o dilatación de los elementos materialmente desarrollados.

---

<sup>64</sup> 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». (Kirkpatrick, 1985, p. 206)

¿Cuál es el fundamento 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 capaces de mantener en suspenso con su seducción y encanto a todos los

### Contracción y 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:



**Figura 92.** Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico simple A (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 93.** Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico simple B (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 94.** Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico compuesto, conformado por los términos simples A y B, esquema material de identidad métrico (Fuente: Vicente Chuliá).

---

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.» (p. 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.



**Figura 95.** Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Dilatación del esquema material de identidad métrico (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 96.** Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Contracción del esquema material de identidad métrico (Fuente: Vicente Chuliá).

### *Contracción y 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 dissociable del métrico. Sobre esta cuestión queremos explicar como ejemplo material de este tipo de contracción y dilatación, el elemento operatorio más decisivo en la construcción del primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven.



**Figura 97.** Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Esquema material de identidad (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 98.** Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Identidad conformada por semitono (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 99.** Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Identidad conformada por un movimiento en zigzag de terceras (Fuente: Vicente Chuliá).

Observando las cuatro notas temáticas que inician el movimiento de la Sinfonía (Sol-Mi bemol-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-Mi bemol 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 calderón 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 Mi bemol-Re: un semitono.

Por lo tanto, tenemos: el esquema material de identidad formado por 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 primera 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.



**Figura 100.** Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Dilatación melódica conformada por la rotación de la 3ª en 6ª a través del semitono trasladado (Fuente: Vicente Chuliá).

A continuación (compás 15 con anacrusa) la música se desenvuelve a partir de una repetición isomorfa –con imitaciones regulares contraídas– que se dilata a una periodicidad de 7 compases.

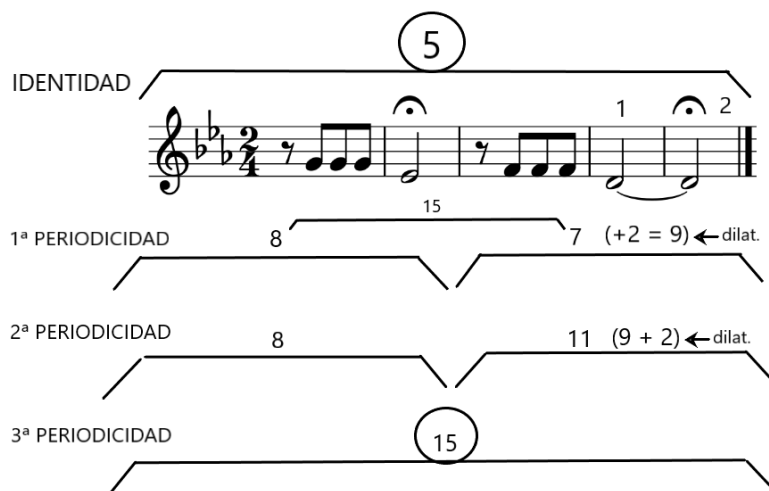
Tratemos el asunto con rigor: la primera gran periodicidad se compone de 2+3 compases, es decir, 5 compases (Fig. 97); la segunda se compone de 4+4 compases, o sea 8; y la tercera, de 7 compases hasta llegar a una quinta ascendente donde reside otro calderón. Total de compases: 15 (8+7). Así pues, si 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 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).

La segunda periodicidad está formada por 8 compases (4+4), simétricos a los 8 compases del principio de la primera periodicidad. Esta periodicidad continúa a partir del mismo procedimiento operatorio de dilatación melódica en el que se desarrollaba la segunda parte de la primera periodicidad, ahora bien, dilatando todavía más (a través de contracciones métricas) respecto a la primera periodicidad, a saber: segunda parte de la primera periodicidad 7+2=9; segunda parte de la segunda periodicidad 9+2=11.

La última gran periodicidad se inicia con un vector producido por el final de la segunda parte de la segunda periodicidad. Esta tercera periodicidad está conformada por 15 compases que son simétricos a los 5 compases que componen el esquema material de identidad de la obra, así como a las tres periodicidades dilatadas que conforman el Tema A y su desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía: 3×5=15.

Como conclusión ante este análisis podemos delimitar que una esencia dialéctica plagada de contraposiciones (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 (objetivo y determinado por la obra) y fuera de cualquier *a priori* operatorio (más que el propio oficio y técnica) del trabajo.



**Figura 101.** Esquema del análisis de las dilataciones concurridas en el principio del Primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

### Contracción y dilatación contrapuntística.

Reafirmandonos en que la esencia de la operación musical reside en el contrapunto, utilizaremos el criterio clasificatorio de las especies de J. Fux para poder objetivar la idea de contracción o dilatación contrapuntística. Al respecto debemos analizar el sentido operatorio de las especies desde el punto de vista de los glomérulos constituidos por periodicidades que conforman 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 disminuidos, etc.) 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:

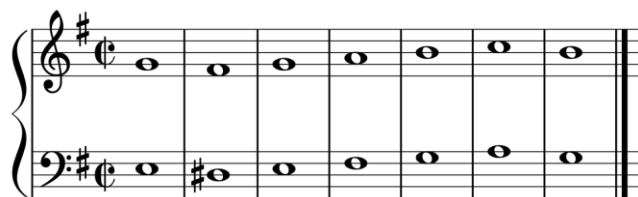


Figura 102. Ejemplo de contracción contrapuntística -primera especie (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 103. Ejemplo de dilatación contrapuntística -primera especie (Fuente: Massotti Littel, 1984).

– 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.



Figura 104. Ejemplo de dilatación contrapuntística -segunda especie (Fuente: Massotti Littel, 1984).

- 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 que ya se dejen oír antes por el contrapunto de manera contraída (también en la segunda especie puede darse, pero naturalmente al ser ésta de contraste métrico menor, se percibe más como dilatación que como contracción) desarrollándose y evolucionando melódicamente.



Figura 105. Ejemplo de dilatación contrapuntística -tercera especie (Fuente: Massotti Littel, 1984).

- Cuarta especie.

Este es el recurso de dilatación por antonomasia. La suspensión (retardo) de la nota del contrapunto respecto al «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.



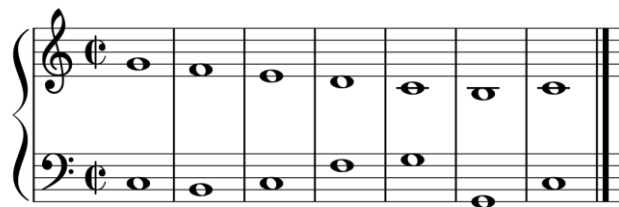


Figura 106. Ejemplo de contracción contrapuntística -primera especie (Fuente: Massotti Littel, 1984).

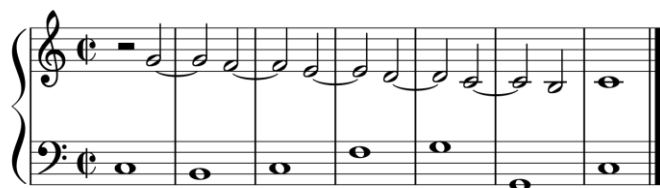


Figura 107. Ejemplo de dilatación contrapuntística -cuarta especie (Fuente: Massotti Littel, 1984).

- 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.

- 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 cuando es dilatada o contraída contrapuntísticamente. La imitación está institucionalizada en los estudios del contrapunto imitativo y fuga. Véase el siguiente ejemplo:



Figura 108. Ejemplo de contrapunto imitativo -Canon a la 5ª por contracción (Fuente: Massotti Littel, 1984).



Figura 109. Ejemplo de contrapunto imitativo -Canon al unísono por dilatación (Fuente: Massotti Littel, 1984).



Figura 110. Ejemplo de contrapunto imitativo -Canon a la 8ª por dilatación (Fuente: Massotti Littel, 1984).

El contrapunto imitativo plasmado en la fuga aparece desarrollado de forma contraída y dilatada en los procedimientos de estrechos (contracción) y de pedal de dominante (dilatación), los cuales ejercen la función de asimilar las contradicciones ejercitadas a lo largo de la fuga.

En las siguientes páginas damos un ejemplo de una fuga tonal a cuatro voces de M. Massotti Littel (*Apuntes de contrapunto y fuga*):

The image shows a handwritten musical score for a four-voice fugue. At the top, the title "FUGA TONAL a 4 voces" is written in a cursive hand. The score is arranged in five systems, each containing two staves. The first system includes a treble clef and a soprano line starting with a fermata and the letter "S". The second system features a bass clef and a line with a fermata and the letters "c.r.". The third system shows a treble clef and a line with a fermata. The fourth system has a treble clef and a line with a fermata. The fifth system includes a treble clef and a line with a fermata and the letter "S". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte).

Figura 111. Fuga tonal a cuatro voces - A (Fuente: Massotti Littel, 1984).

Figura 112. Fuga tonal a cuatro voces - B (Fuente: Massotti Littel, 1984).

C

The image shows a handwritten musical score for a four-voice tonal fugue in C major. The score is written on five systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and various ornaments. The second system includes the instruction 'Ritornello' and 'OR'. The third system includes 'Ritornello' and 'c-2'. The fourth system includes 'Salvo' and 'c-2'. The fifth system includes 'c-2'. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings.

Figura 113. Fuga tonal a cuatro voces - C (Fuente: Massotti Littell, 1984).

D

Salvi

Pedal con imitaciones del S.

Estrechos

Figura 114. Fuga tonal a cuatro voces - D (Fuente: Massotti Littel, 1984).

The image displays a handwritten musical score for a four-voice fugue in E major. The score is organized into five systems, each consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include the letter 'E' at the top right, the instruction '(2. Entrada)' in the second system, and the word 'imita' in the fourth system. The score shows the intricate interplay of four voices, with complex rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Figura 115. Fuga tonal a cuatro voces - E (Fuente: Massotti Littel, 1984).

Figura 116. Fuga tonal a cuatro voces - F (Fuente: Massotti Littel, 1984).



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 asimilación.<sup>65</sup>

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:

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:

---

<sup>65</sup> Bien es cierto que en las fugas y la forma sonata, los axiomas noetológicos no tienen por qué coincidir siempre con las tres partes estructurales de dichas formas.

COMPOSICIÓN IDÉNTICA Y CONTRAPOSICIÓN	ASIMILACIÓN (neutralización de las contraposiciones)
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 complejión).
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 6.** Propuesta, contraposición y resolución de la fuga de Massotti (Fuente: Vicente Chuliá, 2018, p. 219).

### *Contracción y 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.

Allegro con brio.  $\text{♩} = 60$ .

Flauti.  
Oboi.  
Clarineti in B.  
Fagotti.  
Corni in Es.  
Corno 3º in Es.  
Trombe in Es.  
Timpani in Es. B.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

**Figura 117.** Ejemplo de contracción y dilatación acórdica: esquema material de identidad acórdica en la Sinfonía n.º 3, *Heroica*, I. *Allegro con brio*, de Beethoven (Fuente Beethoven, 2002).

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:

The image displays a page of musical notation for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, 'Heroica'. The score is written for a full orchestra, with multiple staves for various instruments. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The notation shows a complex texture with many notes and rests. A specific feature highlighted in the text is a four-measure chordal expansion, where a single melodic idea is stretched over four measures instead of the original two. This is achieved through the use of longer note values and rests. The score includes dynamic markings such as 'sfz' (sforzando) and 'Vcl.' (ritardando). The overall style is characteristic of the early Romantic period, with a focus on dramatic contrast and rhythmic flexibility.

Figura 118. Ejemplo de dilatación acórdica (primer criterio) en la Sinfonía n.º 3, *Heroica*, I. *Allergo con brio*, de Beethoven.

(2) Cuando un conglomerado melódico o contrapuntístico en vez de derivar en una expansión armónica, quede «encerrado» en las coordenadas 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.



Figura 119. Ejemplo de dilatación acórdica (segundo criterio) en la Sinfonía n.º 6 de Beethoven (Fuente: Beethoven, 1989a).

(3) 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*:

Figura 120. Ejemplo de dilatación acórdica (tercer criterio) en la Sinfonía n.º 4, IV. *Allegro energico e passionato*, de Brahms (Fuente: Brahms, 1974).

### Contracción y dilatación cromatofónica.

A partir de las coordenadas del eje Z, en cuanto a densidad, presión, intensidad y amplitud que caracterizan a un sonido desde la naturaleza física 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 cromatofónica de los dos primeros acordes (compás 82) es confirmada 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.

The image displays a page of a musical score for the Overture of Egmont by Beethoven. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Trombone (The. (F)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes parts for Piano (Pi.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various dynamic markings such as *p dolce*, *ff*, and *p cresc.*, along with articulation marks and phrasing slurs. The number '90' is visible above the piano part, and 'H. 31436' is at the bottom.

Figura 121. Ejemplo de contracción y dilatación cromatofónica (criterio distributivo) en la Obertura *Egmont* de Beethoven (Fuente: Beethoven, 1864).

The image displays a page of a musical score for the Overture of Egmont by Beethoven. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (F)), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and a tempo marking of 100. A handwritten arrow points to a specific measure in the Flute part. The score is numbered 40 at the top left and 100 at the top right. The number H. 31434 is printed at the bottom center of the score.

Figura 122. Ejemplo de contracción y dilatación cromatofónica (criterio distributivo) en la Obertura *Egmont* de Beethoven (2).



– 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 timbres» (1974, p. 501) 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 (Fig. 123).

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).

The image displays two systems of a musical score for the 3rd Symphony by Beethoven. The first system, starting at measure 41, includes staves for 2 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), 2 Clarinets in Si (Cl. (Si)), 2 Bassoons (Fg.), 3 Cor Anglais (Coc. (M<sup>3</sup>)), 2 Trumpets (Tr. (M<sup>2</sup>)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The second system starts at measure 50. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fg.) feature several notes circled in red, with the instruction 'p dolce' written below them. A red arrow at the bottom of the page points to a specific measure in the lower system, and the number 'Z. 40005' is printed below the staves.

Figura 123. Ejemplo de dilatación cromatofónica (criterio discursivo) en la Sinfonía n.º 3, *Heroica*, de Beethoven (Fuente: Beethoven, 2002).

### 3.3.2.3. Glómerulos constituidos por periodicidades entrelazadas e interrumpidas

Entrelazamiento e interrupción son ideas que están íntimamente relacionadas con la idea de *symploké* (tal y como la entiende Gustavo Bueno desde su rigurosa interpretación de la Historia de la Filosofía) 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 conceptuar 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. En ella, los dos temas del primer movimiento poseen entre sí una discontinuidad métrica palpable en cuanto a relación de glómerulos 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*:



Figura 124. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Tema A (Fuente: Beethoven, 1975).



**Figura 125.** Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Término métrico simple A (Fuente: Vicente Chuliá).



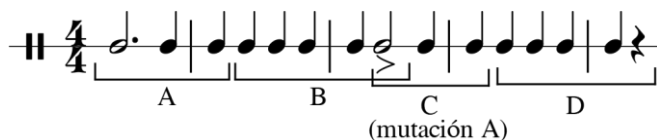
**Figura 126.** Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Término métrico simple B (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 127.** Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Término métrico simple C (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 128.** Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Término métrico simple D (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 129.** Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata *Patética* (I), de Beethoven: Término métrico compuesto, conformado por los términos simples A, B, C y D -esquema material de identidad métrico del Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 130.** Beethoven, Sonata *Patética* (I), Tema B (Fuente: Beethoven, 1975).

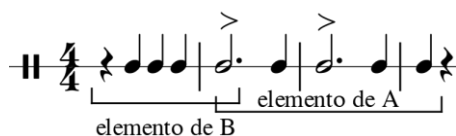


Figura 131. Beethoven, Sonata *Patética* (I): Términos métricos compuestos, conformados por los términos simples A y B -esquema material de identidad métrico del Tema B (Fuente: Vicente Chuliá).

Esta discontinuidad, como hemos dicho anteriormente, es entretejida debido a que Beethoven introduce los siguientes elementos en el propio desarrollo del Tema A y la transición:

- Desarrollo Tema A



Figura 132. Beethoven, Sonata *Patética* (I): desarrollo del Tema A, conformado por la dilatación del término métrico simple D (Fuente: Beethoven, 1975).



Figura 133. Beethoven, Sonata *Patética* (I): Término métrico simple D (Fuente: Vicente Chuliá).

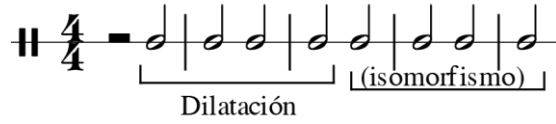


Figura 134. Beethoven, Sonata *Patética* (I): dilatación del término métrico simple D -esquema material de identidad métrico del desarrollo del Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).

- Transición (1)

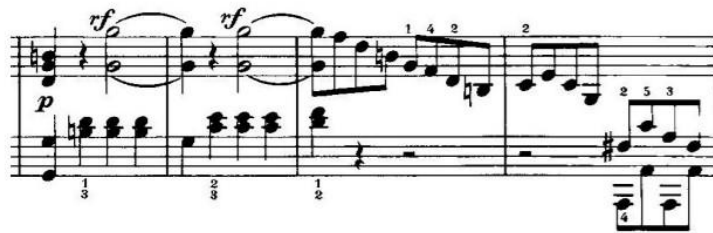


Figura 135. Beethoven, Sonata *Patética* (I): transición primera, conformada a partir de la contracción de los términos métricos simples B y C (Fuente: Beethoven, 1975).

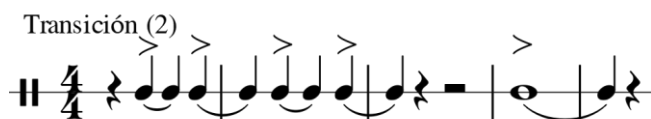


Figura 136. Beethoven, Sonata *Patética* (I): esquema material de identidad métrico de la transición primera (Fuente: Vicente Chuliá).

- Transición (2)



Figura 137. Beethoven, Sonata *Patética* (I): Transición segunda, conformada a partir de una combinación entre contracciones y dilataciones de los términos métricos simples B y C (Fuente: Beethoven, 1975).

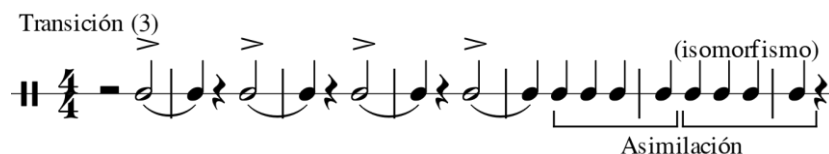


**Figura 138.** Beethoven, Sonata *Patética* (I): Esquema material de identidad métrico de la transición segunda (Fuente: Vicente Chuliá).

• Transición (3)



**Figura 139.** Beethoven, Sonata *Patética* (I): transición tercera, conformada a partir de una dilatación de los términos métricos simples B y C (Fuente: Beethoven, 1975).



**Figura 140.** Beethoven, Sonata *Patética* (I): Esquema material de identidad métrico de la transición tercera (Fuente: Vicente Chuliá).

Los tres primeros elementos métricos anteriores constituyen una metá-basis en relación morfológica al resto, es decir, son una herramienta métrica de contradicción que entretujan 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 (explicadas en el Capítulo 4) 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.º 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*).

1.



**Figura 141.** Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (Fuente: Vicente Chuliá).

2.



**Figura 142.** Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (2) (Fuente: Vicente Chuliá).

3.



**Figura 143.** Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (3) (Fuente: Vicente Chuliá).



En la Figura 141, observamos la identidad del Preludio en estado fundamental de Sol mayor la cual es mutada para constituir una *metábasis* en la modulación a Re mayor (Fig. 142). Ahora bien, ¿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*:



Figura 144. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (4) (Fuente: Vicente Chuliá).

Y dicha *catábasis* no le hubiese permitido dilatar la identidad para trasladarla a un *progressus* aún mayor: Sol-Re-La-Mi. De este modo, la propia mutación basada en la rotación del acorde invertido –sobre el que se construye la melodía– ocasiona una divergencia que, a través del elemento B (floreo), ofrece la posibilidad de expansión y desarrollo para entretrejer este vector (Re mayor) con el siguiente aún más lejano (Mi menor), donde aparecerá la identidad del Tema de nuevo en su estado fundamental (Fig. 143).

Otro ejemplo de entrelazamiento melódico lo hallamos en el segundo movimiento de la Sonata *Fácil* de Mozart, a saber:



Figura 145. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata *Fácil* de Mozart: Tema A (Fuente: Mozart, 2005).



Figura 146. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata *Fácil* de Mozart: Tema B.

¿Cómo se entrelazan ambos temas? A partir de la siguiente variación del Tema A:



Figura 147. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata *Fácil* de Mozart: Variación del Tema A

Esta variación está conformada por continuos movimientos melódicos angulares que, además, sin perder la identidad del Tema A, incorporan una mayor divergencia terminológica en cuanto a cromatismos, floreos y saltos interválicos; divergencias que darán pie al desarrollo melódico posterior del Tema B en la dominante (*metábasis*).

### 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 gran 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 encontramos en la Fuga en Do menor (Libro I) de J. S. Bach:



Figura 148. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Sujeto inicial (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 149. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Entretejimiento (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 150. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Primera entrada en Mi bemol (Fuente: Vicente Chuliá).

Este ejemplo de entrelazamiento regular por ciclo de quintas con contrapuntos imitativos, modula y entreteje el sujeto principal en Do menor con la primera entrada en Mi bemol mayor de la fuga la cual constituye un *progressus* general debido a los siguientes factores, a saber; en el divertimento, si bien se produce un *regressus* local producido por el ciclo de quintas en retroceso, se desarrolla el elemento del contrasujeto –que, a su vez, es un desarrollo de la identidad métrica del sujeto principal– a modo de periodicidad dilatada:



Figura 151. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Desarrollo del contrasujeto (Fuente: Vicente Chuliá).

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.

Véase otro ejemplo de un procedimiento de entretejido contrapuntístico en los siguientes ejercicios del libro inédito *Apuntes de Contrapunto y Fuga* de D. Manuel Massotti Littel:



Figura 152. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en Massotti (inéd.). Sujeto de Fuga (Fuente: Vicente Chuliá).

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, and 9). Various musical phrases are annotated with letters and numbers (e.g., A1, B1, C1, B4, B6, C3, B5, B7, B3, A5, A3, A4, B8, B9). The first system (measures 1-4) shows the Soprano and Alto parts with annotations A1, B1, B2, and C1. The second system (measures 5-8) continues with annotations B4, B6, C3, B5, B7, B3, A5, A3, and A4. The third system (measures 9-12) features annotations B8 and B9, and includes the instruction 'Sujeto al IVº' in the Bass part. The score illustrates contrapuntistic interweaving through overlapping melodic lines and shared harmonic structures across the different voices.

Figura 153. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico: Divertimento (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/2. The Soprano and Tenor parts are labeled 'Sujeto' and the Alto and Bass parts are labeled 'Respuesta'. The score consists of eight measures. In the first measure, the Soprano and Tenor have whole notes, while the Alto and Bass have rests. In the second measure, the Soprano and Tenor have half notes, while the Alto and Bass have quarter notes. In the third measure, the Soprano and Tenor have quarter notes, while the Alto and Bass have eighth notes. In the fourth measure, the Soprano and Tenor have eighth notes, while the Alto and Bass have sixteenth notes. In the fifth measure, the Soprano and Tenor have sixteenth notes, while the Alto and Bass have thirty-second notes. In the sixth measure, the Soprano and Tenor have thirty-second notes, while the Alto and Bass have sixty-fourth notes. In the seventh measure, the Soprano and Tenor have sixty-fourth notes, while the Alto and Bass have one-hundred-twenty-eighth notes. In the eighth measure, the Soprano and Tenor have one-hundred-twenty-eighth notes, while the Alto and Bass have two-hundred-forty-fourth notes.

Figura 154. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico: Estrecho.

#### 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. Así pues, el acorde es en sí una totalidad atributiva conformada por distintas notas (totalidades distributivas) que se entretajan a través de su constitución.

Véanse a continuación dos ejemplos de entrelazamiento acórdico. En este caso, el acorde de Do mayor es entrelazado por medio del acorde de su dominante (Sol):

The image shows a musical notation example of chord weaving. It consists of two staves, Treble and Bass, in common time (C). The Treble staff shows a C major chord (C-E-G) in the first measure, followed by a G major chord (G-B-D) in the second measure, and a C major chord (C-E-G) in the third measure. The Bass staff shows a C major chord (C-E-G) in the first measure, followed by a G major chord (G-B-D) in the second measure, and a C major chord (C-E-G) in the third measure. The notes of the C major chord in the Treble staff are connected to the notes of the G major chord in the Bass staff, and vice versa, illustrating the weaving of the two chords.

Figura 155. Ejemplo de entrelazamiento acórdico sobre el acorde de Do (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 156. Ejemplo de entrelazamiento acórdico sobre el acorde de Do (2) Fuente: Vicente Chuliá

### Entrelazamientos cromatofónicos.

Del mismo modo que el contrapunto y la armonía –desde unas coordenadas basadas en la armonía de Rameau y no desde los reduccionismos de adecuación organicista de los acordes– son disciplinas que tratan del entretijamiento 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. Así, el estudio cromatofónico de la música será el asunto esencial que deberemos tratar en esta especie.

El cromatofonismo se subdivide en las siguientes partes: intensidad, densidad, presión y amplitud. Estas partes son disociables pero inseparables.

Lisológicamente pongamos por caso el Do<sup>6</sup> de una flauta en comparación con el Do<sup>3</sup> de una tuba. En cuanto a tensión se refiere (*tensio*, estirado; define las alturas del sonido, eje Y), el Do<sup>6</sup> tendría mayor número de vibraciones por segundo que el Do<sup>3</sup> 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<sup>3</sup> es mayor, 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 en este caso de densidad (densidad: «compactado o condensado de sonidos que establezcan el grosor del volumen sonoro»), a no ser que la tuba y la flauta emitieran los sonidos de forma simultánea, teniendo que compactar en dicho caso 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, pero si la referencia estriba en el acorde en sí respecto a las múltiples distribuciones cromatofónicas por las cuales puede establecerse, en ese momento el acorde perfecto mayor será una totalidad distributiva. Así pues, dependiendo de las capas de «color» cromatofónico 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  $Do^2 - Do^3 - Sol^3 - Mi^4$ ) 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 una mayor o menor densidad cromatofónica (más o menos carga de instrumentos de viento metal, por ejemplo), y aquí hallamos otro ejemplo de *symploké* entre las partes del eje Z.

El equilibrio entre densidad, presión, intensidad y amplitud emergentes de los distintos cromatofonismos de los instrumentos será determinante y esencial en el mundo de la instrumentación donde el entrelazado de las distintas morfologías cromatofónicas 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.



Figura 157. Ejemplo de periodicidad sin interrumpir (Fuente: Vicente Chuliá).

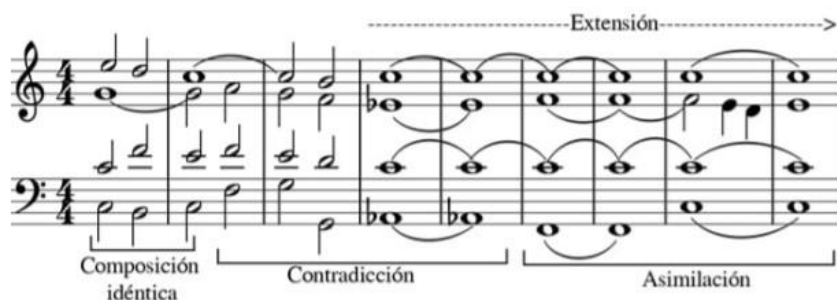


Figura 158. Ejemplo de periodicidad interrumpida (Fuente: Vicente Chuliá).

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 la consideraremos en sus especies métrica, melódica, contrapuntística, acórdica o cromatofónica –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, etc. 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 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.  $\text{♩} = 54.$

Flauti.  
Oboi.  
Clarineti in B.  
Fagotti.  
Corni in F.  
Trombe in F.  
Timpani in  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

Ob.  
Cor.

Figura 159. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8, IV. *Allegro vivace*, de Beethoven (Fuente: Beethoven, 1989b).

Del compás 11 al 18, por medio de repeticiones sobre la nota pedal de Do, se produce lisológicamente una *catábasis* si bien en el propio compás 18 se interrumpe el discurso debido a un Do# inesperado:

A musical score for the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 8, 'Allegro vivace'. The score is arranged in a grand staff with multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cur.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tp.), and Basses (Bassi). The music features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes. The word 'sempre' is written above several staves, indicating a continuous or 'always' performance of the pattern. A circled '20' is written above the first staff, likely referring to a specific measure or measure number. The score shows a complex texture with many overlapping parts.

Figura 160. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8, IV. *Allegro vivace*, de Beethoven (2)

¿Qué hubiera pasado si Beethoven no hubiera añadido ese Do#?

A short musical notation in a single staff, likely a piano part. It shows a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The final eighth note is part of a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above it. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Figura 161. Ejemplo de periodicidad sin interrumpir en la Sinfonía n.º 8, IV. *Allegro vivace*, de Beethoven (2) (Fuente: Vicente Chuliá).

La propia contradicción del Do# abre la longitud de la obra llegando a asimilar dicha contradicción en el compás 380, donde adquiere sentido como función de dominante de Fa# menor (con el La como nota común) por medio de una dilatación. De esta forma, el Do# forma parte de la contradicción más esencial del movimiento que, al asimilarse, conforma la identidad compleja.

The image displays a page of a musical score for the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 8, titled 'Allegro vivace'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), all marked 'sempre ff'. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass, also marked 'sempre ff'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings, characteristic of Beethoven's style.

Figura 162. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8 (IV. *Allegro vivace*) de Beethoven (3) (Fuente: Beethoven, 1989b).

#### 3.3.2.4. Periodicidades mutadas y transformadas (traslaciones, variaciones, movimientos contrarios, rotaciones y mixtura de especies)

La palabra Mutación proviene del latín *mutatio* y éste del verbo *mutare*; de hecho, 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»–. Así pues, toda contracción o dilatación responde a dicho «cambio» o mutación respecto a la identidad original, no obstante, 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, por tanto, 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:

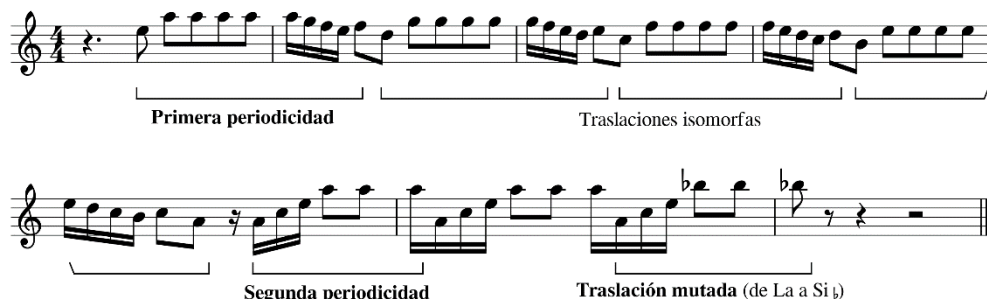
The image shows two systems of musical notation in 4/4 time. The first system is labeled 'Sujeto' (Subject) and 'Contrasujeto' (Counter-subject). The subject is written in the treble clef, and the counter-subject is in the bass clef. The second system shows a 'mutación de la respuesta en regressus' (mutation of the answer in regressus), where the subject is transposed to a lower register in the treble clef, and the counter-subject remains in the bass clef.

Figura 163. Ejemplo de periodicidad mutada en un sujeto de Massotti (Fuente: Massotti Littell, 1984).

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 de Vivaldi para violín:



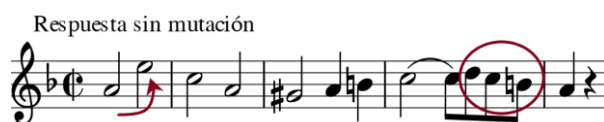
**Figura 164.** Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el Concierto nº. 6 de Vivaldi para violín (Fuente: Vicente Chuliá).

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.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en la fuga del *Arte de la fuga* de J. S. Bach:



**Figura 165.** Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el *Arte de la fuga* de Bach: Sujeto de Fuga (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 166.** Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el *Arte de la fuga* de Bach: Sujeto de Fuga sin mutación (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 167.** Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el *Arte de la fuga* de Bach: Sujeto de Fuga con mutación (Fuente: Vicente Chuliá).

### 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.



**Figura 168.** Ejemplo de periodicidad mutada por variación en el *Tema y Variaciones* en Do mayor de W. A. Mozart (Fuente: Vicente Chuliá).



**Figura 169.** Ejemplo de periodicidad mutada por variación en el *Tema y Variaciones* en Do mayor de W. A. Mozart: Primera variación (Fuente: Vicente Chuliá).

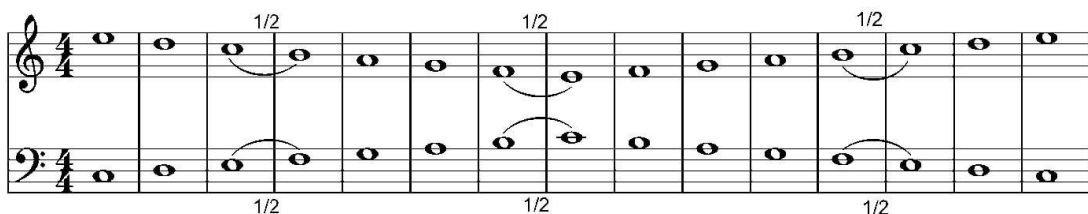
### Movimientos contrarios.

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:



**Figura 170.** Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: movimiento contrario regular desde Do mayor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

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:



**Figura 171.** Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: imitación contraria regular (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

Esta imitación contraria de dos escalas diatónicas es totalmente regular, aunque, 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:



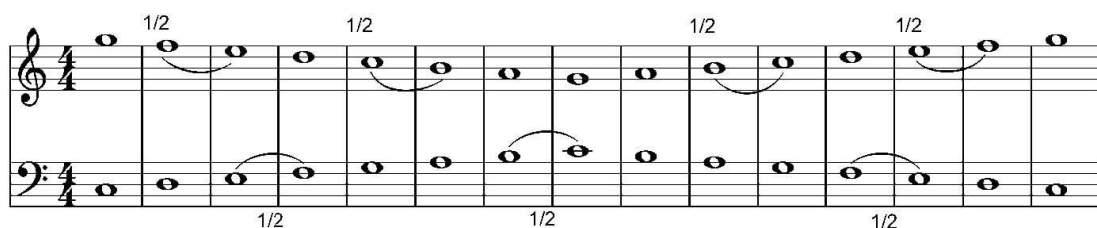


Figura 172. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: imitación contraria irregular por distancia de quinta desde Do mayor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

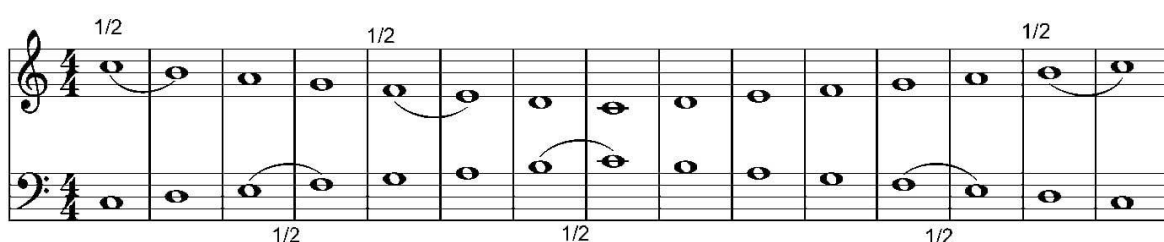


Figura 173. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: imitación contraria irregular por distancia de octava desde Do mayor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

Veamos un ejemplo de este tipo de imitación:



Figura 174. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: movimiento contrario irregular desde Do mayor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littel, 1984).

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, por ejemplo, observaremos que la única que nos conduce 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:

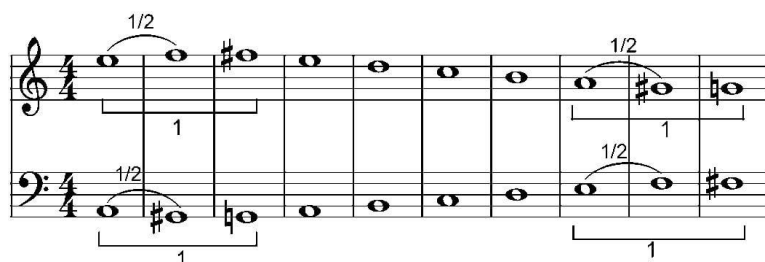


Figura 175. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: movimiento contrario irregular por distancia de quinta desde La menor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littell, 1984).

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:



Figura 176. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: Movimiento contrario regular desde La menor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littell, 1984).

De lo contrario, sería irregular:

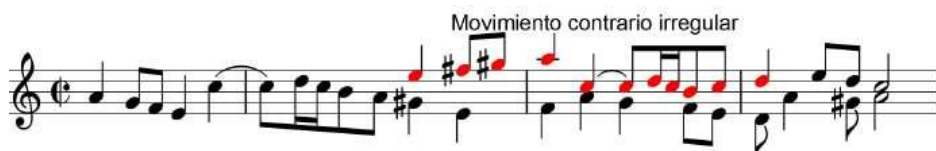


Figura 177. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario: movimiento contrario irregular desde La menor (Fuente: Vicente Chuliá, a partir de Massotti Littell, 1984).

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 a la *música ficta* en la que 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. De este modo, 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:

The figure displays a musical score for a 5-measure phrase in G minor, 3/4 time. The score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a right-pointing arrow above it, indicating the original direction of the phrase. The second system is marked with a '3' above the first measure. The third system is marked with a '1' above the first measure. The fourth system is marked with a '5' above the first measure and a left-pointing arrow above the final measure, indicating that the phrase is being played in reverse order. The notes in the fourth system are a mirror image of the notes in the first system, demonstrating a retrograde rotation.

Figura 178. Ejemplo de periodicidad mutada por rotación en la *Ofrenda musical* de Bach (Fuente: Vicente Chuliá).



### 3.3.3. Glomérulos constituidos por estromas sonoros<sup>66</sup>

La palabra Estroma la recogemos de Gustavo Bueno, quien, a su vez, la retomó en un principio de la tradición escolástica –concretamente, del libro *Stromata* de San Clemente de Alejandría (ca., siglo I-II)– en tanto que designaba a los tapices y/o cubiertas. Esta idea, desde el Materialismo Filosófico, pasó a denominar las distintas morfologías características o contenidos de los que está compuesto el mundo, de hecho, el propio sistema se define como «sistema estromático» formado por distintas capas o tapices que van trabándose, constituyendo las discontinuidades y el pluralismo característicos de la ontología materialista.

Estroma es una palabra griega que se traduce por «tejido» y se utiliza para describir el mundo visible, audible y tangible (*Mundus adspectabilis*), un mundo de múltiples contenidos discontinuos pero interrelacionados (*symploké*).

Los estromas constituyen en el Materialismo Filosófico  $M_i$  y por tanto tratan de huir del dualismo sujeto-objeto en el que se sustentan el Idealismo, Realismo, &c., ya que los contenidos del mundo *adspectabilis* poseen muchas capas no necesariamente duales pertenecientes a dicho  $M_i$ . Precisamente para definir y subrayar los contenidos (capas) del Mundo es para lo que recurrimos a la palabra Estroma. [...] 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 naturaleza. (Chuliá, 2018, pp. 248-249)

Así pues, esta idea en música hará referencia a la resultancia de operaciones del compositor de partituras vinculadas a los referenciales instrumentales, por ejemplo: en un quinteto clásico de viento los estromas sonoros estarán vinculados a los referenciales del oboe, flauta, fagot, trompa y clarinete, o en un cuarteto de cuerda a los dos violines (I y II), viola y violonchelo; es por ello que los estromas sonoros cambiarán de fisonomía dependiendo de qué compuesto musical se esté tocando (pensemos en los estromas resultantes de un *Kyrie* de Tomás Luis de Victoria y en los que resultan de la *Consagración de la primavera* de Ígor Stravinsky, por ejemplo).

Ahora bien, en este punto hay un aspecto importante que debemos tratar y que constituirá un ajuste de lo expuesto en el *Manual de filosofía de la música* (2018), a saber: tal y como explicamos en el *Manual*, la música se inserta oblicuamente en el espacio gnoseológico a partir de los glomérulos que se estudian a través de las partituras de suerte que es a partir de estos ovillos, constituidos por unidades morfológicas, por medio de los cuales podemos ir

---

<sup>66</sup> Para este punto hemos accedido al contenido que ya realizamos en su momento para el texto «2c. Glomérulos constituidos por estromas sonoros» (Chuliá, 29 de noviembre de 2019).

observando distintos contextos determinados y distintos esquemas materiales de identidad que forman parte de la historia de la música. No obstante, en las seis clases de glomérulos (conviene señalar que en el *Manual* sólo hay cinco, y que a partir de ahora estableceremos la sexta) que forman todos los géneros y especies tratados durante la Tesis, no todos ellos forman parte de una perspectiva gnoseológica, y esto conviene resaltarlo, estudiarlo y analizarlo. Bien es cierto que en la primera clase de glomérulos las figuras geométricas articulan y entretejen estos ovillos ordenándolos en unas periodicidades compuestas por estas figuras; y que la segunda clase de glomérulos son periodicidades de figuras geométricas que van estableciéndose a partir de lo que, tradicionalmente, se ha llamado frase o periodo a partir de los cuales podemos ver diversas instituciones y términos (por medio de esas periodicidades, podemos estudiar distintas partes aisladas en las partituras que pueden hacernos obtener unas unidades diaiológicas que pueden clasificar, distinguir y clarificar distintas instituciones normativas que a lo largo de la historia han ido sucediéndose por distintas generaciones de tonalidades); pero a partir de esta tercera clase de glomérulos –junto con la cuarta, quinta y sexta clase– es donde encontramos la problemática que solventaremos a partir de ahora.

En esta tercera clase de glomérulos se halla, por lo tanto, el límite entre el plano gnoseológico y el plano noetológico, y, por ende, la confusión histórica que se ha producido entre el núcleo musical y el cuerpo de la partitura. ¿Por qué razón?

En el momento nos referimos a «estromas sonoros», precisamos de operaciones en acto, *in situ*, operaciones sonoras, las cuales están sostenidas sobre instituciones que podemos estudiar a través de las partituras, aún y todo a través de una supuesta «improvisación» (desde el Materialismo Filosófico sustituimos esta idea por la de «composición en acto»), ya que ésta sería imposible de realizar sin haber estudiado previamente unas instituciones amalgamadas y enclaustradas dentro de las reliquias y relatos formadas por las partituras y los tratados. Así, estos distintos tapices o capas nos sitúan en un *progressus* y *regressus*, derivándonos tanto a los glomérulos posteriores, como a los glomérulos ya explicados (figuras geométricas y periodicidades, así como todas sus generaciones de periodicidades isomorfas, dilatadas, contraídas, interrumpidas, entrelazadas, mutadas, etc.).

Así pues, en esta clase de glomérulos podemos observar distintas capas conformadas por términos melódicos, métricos, contrapuntísticos, acórdicos y cromatofónicos que tendrían que ir operándose en acto, primeramente, por medio del solfeo (el solfeo es una de las operaciones más importantes a este respecto, porque identifica el *graphos* con el *phonos*), así como por medio de

las operaciones sonoras con instrumentos, por lo que, entraríamos en una perspectiva ontológica, y no gnoseológica: la des-composición (en *progressus*) de la partitura nos conduce a las instituciones musicales, con todo lo que ello conlleva (las normas, los autologismos, dialogismos, las características acústicas..., esto es, gnoseología en el plano  $\beta$ ), siendo el proceso contrario (en *regressus*) lo que nos llevaría a la propia composición que haríamos en acto y que, por tanto, nos derivaría a un plano concerniente a la racionalidad subjetivo-lógica, esto es, la racionalidad noetológica. Sin embargo, no podemos partir de esta perspectiva noetológica sin antes prestar atención a estas identidades o unidades musicales que requieren de un estudio ontológico, es decir, de un estudio que nos haga delimitar las instituciones de las partituras y los glomérulos que se estudian en ella y que forman parte del plano gnoseológico en las metodologías  $\beta$  (I- $\beta$ 1, II- $\beta$ 1 e incluso  $\beta$ 2).

Con todo ello, antes de abordar las características que puedan tener las distintas capas estromáticas representadas en la partitura institucionalmente, pero que tenemos que conformar compositivamente en el estudio a partir de la descomposición de instituciones (en el plano gnoseológico) y sobre todo en el proceso de formación y ensamblamiento del plano noetológico, debemos abordar el asunto desde una perspectiva filosófica, tomando partido – como no podía ser de otra manera – por la ontología materialista.

A nuestro juicio, el texto más acertado y elemental para abordar un estudio ontológico y posteriormente noetológico de estos glomérulos que delimite la perspectiva racional del compuesto musical es el texto «Identidad y Unidad» (enero 2012) de Gustavo Bueno, donde el filósofo precisa y desarrolla asuntos tratados años atrás en «Predicables de la identidad» (1999c).

En primer lugar, Bueno aclara en esta perspectiva ontológica, que la primera cuestión es diferenciar lo que el Materialismo Filosófico se refiere cuando habla de identidad y unidad respecto a la ontología tradicional, y por lo mismo se refiere a esta ontología tradicional como la tradición aristotélica y escolástica, así como lo que él denomina los «sistemas escolásticos modernos» (kantiano, hegeliano, husserliano, heideggeriano, etc.).

La primera diferencia fundamental es que el Materialismo Filosófico parte de un partidismo metodológico en el que no hay que confundir dicho partidismo con un parcialismo, es decir, no es que no se puedan corregir otros sistemas ni tenerlos en cuenta dialécticamente, definiéndose en contra de lo que se parte («pensar es pensar contra alguien»), pero sí que partimos de una toma inicial, como el ateísmo esencial. Así, en la tradición, la idea de identidad y unidad se entendían como modulaciones de otras ideas envolventes,

especialmente la idea del ser. En la metafísica presocrática, la idea eleática del ser se nos presenta como heredera de la unidad pitagórica, y de la idea de *arche* o *arjé*, que está utilizada por el atomismo de Demócrito, entendiendo que los átomos son indivisibles y eternos y están flotando en el vacío (interpretación del vacío como el «no ser»). Esta idea del ser, que proviene de los presocráticos como Parménides, Platón la toma y está presente en las cinco ideas primitivas del ser: «el ser, lo mismo, lo distinto, el cambio y el reposo». En Aristóteles, por el contrario, el ser se entiende como el acto puro, es la sustancia inmóvil. Posteriormente, en la teología natural, se trata el ser como el *primum cognitum*... En definitiva, Bueno hace un análisis histórico de toda la filosofía y parte de una perspectiva totalmente contraria a toda ella, planteando lo siguiente:

No es decir nada cuando nos referimos a una cosa o ente individual absoluto, que tiene “en el Ser” la estructura ontológica de una sustancia aristotélica, puesto que, en este caso, la relación de identidad del ente (cosa, objeto) consigo mismo es una relación de razón (que supondría el “desdoblamiento ideal” de la cosa en los dos objetos entre los que ponemos la identidad); y la relación de razón es una no-relación (real). Pero todo cambia si tomamos como *referencia*, no cualquier ente-sustancia que se nos ofrece “en el tercer grado de abstracción” (en el cual está implantado el propio Wittgenstein, cuando utiliza los términos *Dingen* o *things*), sino una cosa corpórea individual, como pueda serlo la molécula de alanina o el rectángulo del “grupo de transformaciones del rectángulo”. En este caso la transformación idéntica I, correspondiente a su rotación de 360°, que deja invariante al rectángulo (o bien, el producto de dos transformaciones sucesivas  $A \times A = I$ , de 180°), nos ponen delante de una identidad real, a saber, la identidad propia de las transformaciones idénticas que no van referidas a sustancias o cosas inmóviles (aunque fueran rectangulares), consideradas “en sí mismas”, sino a cosas rectangulares, en este caso, que se mueven por rotaciones o giros. Lo que ocurre es que, en estos casos, más que hablar de relaciones de identidad entre objetos (o entre un objeto inmóvil y él mismo) tendríamos que hablar de conexiones entre las partes de ese objeto (el rectángulo del ejemplo), es decir, de las conexiones entre sus vértices, lados, ángulos, semirectángulos, &c. Conexiones que mantienen invariante la estructura del rectángulo y que más que la *identidad* del mismo expresan su unidad, la unidad topológica de sus partes en el curso de las transformaciones idénticas del grupo (que no son por sí relaciones, sino operaciones). (Bueno, enero 2012, p. 2)

Bueno, por tanto, invierte toda la tradición iniciada por Aristóteles y otorga una primacía a las conexiones sobre las relaciones. Más adelante, esta perspectiva del referencial, siempre corpóreo y operatorio, será lo que caracterizará a la perspectiva noetológica que vamos a asumir desde los estromas



sonoros, así como para las siguientes modulaciones de la idea de glomérulo que ya salen del plano gnoseológico para entrar en el plano noetológico. Continúa Bueno:

Mientras que las metodologías propias de la metafísica general tradicional se apoyan necesariamente, aunque no exclusivamente, en un sistema de supuestos sustratos referenciales metafísicos (sustancias simples, formas separadas, personas divinas, vivencias subjetivas –aunque sean vivencias de lo absoluto–), la metodología materialista toma como referencias, en las que apoyar sus análisis, a sistemas de configuraciones fenoménicas compuestas (no simples), a sustratos que envuelven necesariamente referencias fisicalistas y, por tanto, intersubjetivas. La importancia de las referencias fisicalistas estriba gnoseológicamente, no tanto en su condición de tales, sino en su aptitud para recibir las acciones, manipulaciones o transformaciones procedentes de los diferentes sujetos operativos ( $S_1, S_2, S_3 \dots S_n$ ). Sólo las referencias corpóreas pueden considerarse intersubjetivas. (Bueno, febrero 2012, p. 2)

Esto último nos recuerda tanto a los que perciben la verdad musical en la propia fidelidad a la partitura, las anotaciones y cartas del autor, etc.; como los que la sitúan en la idea de sentimiento que produce el sonido en la «conciencia pura», en su sensación, su *epojé*. Cuando la verdad musical se revela dentro de dicha conciencia pura, se está refiriendo precisamente a las formas separadas, a personas divinas, vivencias subjetivas...

El análisis materialista de las ideas de Identidad y de Unidad comienza por delimitar el campo de los fenómenos referenciales afectados por la identidad, que se mantendrá siempre vacía, sin referencia a la unidad, bien sea definida a través de ella o recíprocamente. [...]

Sería esta metodología arreferencialista (metafísica) la que habría asumido Aristóteles al introducir la idea de identidad como una relación del primer género (junto a las relaciones de identidad y de semejanza). En efecto, Aristóteles (*Metafísica*, Δ-5, 1021<sup>a</sup>-10) define las *identidades* (τὰ ἴδια) como aquellas cuya sustancia (ἡ οὐσία) es una (μία), mientras que las cosas *semejantes* (ομοία) son aquellas cuya cualidad (ἡ ποιότης) es una, e *iguales* (ἴσα) aquellas cuya *cantidad* (τὸ ποσόν) es una (εν); y por ello el uno (εν) es principio y medida del número (todavía M. Heidegger, en su *Identität und Differenz*, 1957, distinguía la igualdad *cuantitativa* o *Gleichheit*, de la *mismidad* o *das-selben*). [...] La sustancia es el ser que subsiste en sí mismo (*inseidad*), y no en otros (como los accidentes). Es decir: la sustancia es definida sin referenciales, o con referenciales metafísicos (pseudo referenciales) como las que antes hemos citado (Acto puro, espíritus, astros considerados como sustancias corpóreas –por *analogía inaequalitatis*, según Cayetano– pero con su materia totalmente actualizada, por tanto, como entidades que no se confunden con los fenómenos a través de los cuales el astro es percibido, puesto que su sustancia

es invisible y “permanece debajo”). [...] El espiritualismo moderno, sobre todo el espiritualismo cartesiano, volvió a tomar como referencias las sustancias espirituales, las almas yuxtapuestas a los cuerpos autómatas. Malebranche, en pleno siglo XVII, subrayó el paganismo de Aristóteles cuando definía al hombre como animal racional, siendo así que la razón humana espiritual no puede mezclarse con la animalidad, que sólo podría ser un instrumento suyo. ¿Es posible “librarse del yugo aristotélico” en el momento de reexponer la idea de identidad, sin prescindir de su idea metafísica de sustancia, tomada como supuesto referencial ontológico o metafísico? [...] Desde el materialismo tendremos que comenzar introduciendo las referencias positivas corpóreas como único camino posible para redefinir las ideas de unidad y de identidad. Sin embargo, las metodologías materialistas no pueden limitarse a rechazar o ignorar a los referenciales metafísicos, como si las construcciones de la metafísica general no se hubieran producido como “obras de la razón”, o como si debiéramos interpretarlas como meros delirios teológicos inexplicables racionalmente desde los presupuestos materialistas. Pero las metodologías metafísicas no podrían interpretarse ellas mismas al margen de referencias materialistas; incluso habría que plantear la posibilidad de dar explicación de ellas a partir de referencias fisicalistas llevadas al límite. (p. 2)

En esta primera parte, Bueno realiza un análisis de toda la escolástica y explica un asunto muy importante que conduciremos al campo musical, a saber: las operaciones musicales deben estar basadas en el núcleo, el cual está vinculado con las operaciones sonoras, morfologías de ensamblajes y conexiones de los sonidos, a diferencia del cuerpo de la partitura en el que obtenemos un estudio institucional de unas partes aisladas que nos hacen distinguir, por ejemplo, una séptima de dominante de un acorde de quinta aumentada, o un contrapunto de cuarta especie de un contrapunto imitativo en espejo, una mutación variada de una contracción o una dilatación, etc. No obstante, la concatenación de estas partes son conexiones operatorias de sonidos, por lo que, en el momento las conexiones de los sonidos faltan, la oblicuidad que precisa una partitura nos deriva a la metafísica y a las metodologías arreferenciales, o basadas en pseudo-referencias, y en partes atómicas que constituyen especulaciones teóricas y, en muchas ocasiones, el propio embrollo que caracteriza la enseñanza de todo el análisis musical.

Por tanto, lo primero que tenemos que sostener es que la des-composición (en *progressus* a la normatividad de las instituciones) de una partitura, es lo que nos permite entender institucionalmente su constitución; es decir, el estudio de una partitura debe partir de su propia destrucción, la destrucción de segundo orden: la descomposición de una partitura en partes institucionales que podemos observar, en una analogía de atribución, en el plano gnoseológico (por ello, a través de las partituras, la música se inserta en el plano

gnoseológico en lo que concierne a los términos que nos hacen comprender las técnicas relacionadas, a su vez, con las operaciones sonoras). Ahora bien, cuando este análisis lisológico ya está realizado, el análisis morfológico nos tiene que derivar directamente al solfeo y a la operación con instrumentos. En definitiva, nos tiene que derivar a componer las partes descompuestas para empezar a realizar una composición que no está en la partitura, sino en esas propias operaciones (composición con sonidos). El tallo de inflorescencia que junta los glomérulos (el conjunto de ovillos, basado en la analogía con la Botánica) está basado en las operaciones sonoras del unir varias morfologías, estableciendo puntos de contacto que van desarrollando y expandiendo, a partir de la anámnesis-prólepsis, las partes que van desapareciendo para integrarlas en las siguientes partes que se van operando *in situ*.

Asimismo, hay una cuestión que debemos reivindicar: hasta ahora, en el estudio de los glomérulos que hemos realizado se han dissociado y descompuesto las distintas partes formales que forman parte de los tres ejes, pero a partir de los estromas sonoros, retomaremos la conciencia de su inseparabilidad; a saber, a diferencia de las tendencias alemanas y anglosajonas de buscar en las morfologías sonoras unos estamentos sistáticos (Bueno, 2010, p. 46), separando los ejes X e Y, plasmados en el análisis musical al cual le otorgan una suerte de verdad espiritual o esencial, y confundiendo la analogía con la homología científica; nosotros nos decantaremos por la vertiente materialista en tanto y cuanto las totalizaciones musicales (las vibraciones sonoras) no pueden ser sistáticas (sistáticos son los instrumentos, pues en ellos hay un todo –con principio y final– compacto, o la orquesta –el conjunto de instrumentos que conforman un todo–), sino joreomáticas. La música es, precisamente, el ejercicio sonoro de estas operaciones que se desarrollan en el fluir de las duraciones sonoras: por ejemplo, cuando suena el Tema B de una sinfonía, el Tema A está aniquilado, aunque existe en tanto y cuanto el receptor y el agente que lo están componiendo lo están integrando en la propia unidad del compuesto.

En consecuencia, el núcleo musical reside en esta inseparabilidad de los tres ejes que se mueve en magnitudes vectoriales, y no escalares (magnitud escalar sería el análisis lisológico del eje Y). Es decir, la sucesión temporal de las duraciones sonoras (eje X) constituye una multiplicidad de partes compuestas por líneas que son melódicas (ejes X, Y, Z) y que están entrecruzadas, resolviéndose y contraponiéndose unas a otras. Es por ello que en estos estromas –en estas capas melódicas– podemos encontrar la antigua acepción de *melopea* en su acción operatoria constituida por la polimelodía que irá

regulando la normatividad de las instituciones armónicas estudiadas en los glomérulos ya explicados.

Entendemos, por tanto, que dentro de un compuesto musical existen diversos estromas sonoros regulados por normas institucionales que en las partituras se dividen en lo que llamamos «guion sinfónico» en el cual no figura todavía la instrumentación, sino que está dividido por diversas capas que forman la obra. Este guion, tiene sus precedentes en las partituras para órgano (instrumentadas *in situ* siempre por el organista) o en partituras como *El arte de la fuga* de Bach, la cual carece de orquestación, siendo instrumentable para diversos referenciales instrumentales a partir del guion existente. A continuación, véase como ejemplo de guion sinfónico, la siguiente partitura *Mar menor* del compositor Ernesto Pastor:

Figura 183. Guion de la Sinfonía *Mar menor*, Ernesto Pastor Soler (Fuente: manuscrito original).

A partir de aquí se constituirán las siguientes clases de glomérulos que estarán formadas por totalizaciones las cuales combinarán unidades e

identidades que tendrán que seguir analizándose, específicamente, desde un plano noetológico y, sobre todo, ontológico.

#### **3.3.4. Glómérulos constituidos por unidades sinalógicas (criterio atributivo), diaiológicas (criterio discursivo) y la unidad compleja (criterio de complejidad)<sup>67</sup>**

Recapitulando lo dicho anteriormente, ya distinguimos el plano ontológico y noetológico –donde se clarifican las modulaciones de la idea de racionalidad; una idea no reducida exclusivamente a la parte gnoseológica, sino que abarca a un conjunto de instituciones no necesariamente científicas que mantienen un arco de racionalidad común, a saber, la noetología con sus tres axiomas básicos: propuesta, contraposición y resolución– del plano gnoseológico, observando, con ello, que dentro del campo musical hay una serie de totalizaciones que no son cierres esenciales genuinos, sino campos llenos de semejanzas y desigualdades que nos derivan a las inconmensurabilidades de la materia ontológico-general (M).

Es a partir de estos cimientos sobre los cuales consolidaremos las últimas clases de glómérulos que nos conducirán a esta ontología de la música en su parte noetológica donde los compuestos en acto que van organizándose en el arte sustantivo tienen lugar a distintas capas y distintos niveles: en primer lugar, previa descomposición en el estudio particular de cada músico en tanto que la música se constituye a partir de las instituciones que se hallan en las partituras; y en segundo lugar, a través de la descomposición de estas instituciones por medio de la cual se van estableciendo las junturas que posteriormente constituirán morfológicamente las conexiones sin las cuales no podría darse ninguna sustantividad. Todo ello nos dirige a los tres criterios que establece Gustavo Bueno en el artículo «Identidad y Unidad»; criterios que permiten la totalización siempre actualista de las sustantividades artísticas que requieren de las transformaciones y accidentes que se presentan tan importantes como las propias invariables de las normatividades e instituciones. A este respecto, Bueno afirma que la idea de Identidad, primeramente, tiene que ver tanto con las relaciones como con las conexiones:

---

<sup>67</sup> Para este punto hemos accedido al contenido que ya realizamos en su momento para el texto «2d. Glómérulos constituidos por unidades sinalógicas (criterio atributivo), diaiológicas (criterio distributivo) y la unidad compleja (criterio de complejidad)» (Chuliá, 16 de diciembre de 2019), así como para el *Manual de filosofía de la música* (Chuliá, 2018, pp. 118-130).

Suponemos (en línea también, como hemos dicho, con la tradición escolástica) que la identidad se funda en la unidad, pero no en la unidad considerada como atributo de una sustancia aristotélica absoluta, sino con una unidad compuesta de partes o unidades parciales o fraccionarias, conexionadas entre sí. Esta es la razón por la cual la idea de identidad se ofrece más bien como conexión entre unidades sinalógicas diferentes, o bien como relación entre unidades sinalógicas [...] No por ello negamos la posibilidad de toda relación reflexiva, porque no excluimos la reflexividad de los casos en los cuales las unidades término de la relación, abandonando su aislamiento absoluto, propio de las sustancias absolutas, hayan alcanzado de hecho unas diferencias compatibles con su unidad de conexión. Citamos de nuevo, como ejemplo, a las unidades joreomáticas susceptibles de transformación y composición con unidades de su dintorno tales que sean capaces de reproducir cíclicamente la composición tomada como original. (Bueno, marzo 2012, p. 2)

Y aquí es donde se halla una de las cuestiones fundamentales de la música: la composición de partituras se nos presenta como algo capaz de reproducirse en su dintorno a partir de estas conexiones, siendo, no obstante, las transformaciones siempre totales, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento: «La reflexión tendrá lugar entonces en el contexto de las transformaciones idénticas, en las cuales la unidad sustancial se va componiendo con una serie de unidades del entorno de suerte que sea posible el mantenimiento de la unidad originaria». (p. 2)

Esta serie de unidades del entorno se refieren en música a cambios de acústica, cambios de cromatofonismo, cambios de particularidades de los ensamblajes sonoros, etc., si bien el mantenimiento de una unidad originaria está relacionado con las instituciones encerradas en las partituras. Así, Bueno distingue tres criterios: el criterio distributivo, el criterio atributivo y el criterio complejo.

[Primer criterio] La *identidad sinalógica* se funda en la unidad, pero no en la unidad considerada en sí misma, sino en unidades compuestas, ensambladas o acopladas; [Segundo criterio] la *identidad diaiológica* se funda en la unidad, pero no afecta a cada unidad, sino a diversas unidades que mantienen entre sí la relación de igualdad. [...] [Tercer criterio] La *unidad compleja* (de  $\mathfrak{C}$  y T) como ensamblamiento o conexión de unidades en una totalidad T que las integra a todas ellas, pero cuando además las partes de esa totalidad mantienen entre sí relaciones de igualdad, constitutivas de una totalidad  $\mathfrak{C}$ . (p. 2)

Es decir, cada parte consta de relaciones que a su vez están basadas en conexiones de partes diferentes, heterológicas, donde la desigualdad y la desemejanza son esenciales. Así continúa Bueno: «(2) La identidad compleja (de  $\mathfrak{C}$  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  $\mathfrak{E}$ ». (p. 2)

En este punto, entendemos que toda la doctrina filosófico-musical desarrollada por Sergiu Celibidache reduce la música a la identidad compleja, aunque entendiendo a ésta como una identidad que tiene que ver con la conciencia, es decir, con el átomo (a-tomo, individuo) e ignorando que para poder obtener estas relaciones (diaiológicas) es necesario la conexión (sinalógica) previa de partes desiguales y desemejantes. Ya fray Juan Bermudo (1510-1560) afirmó en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555) que la desigualdad es la proporción importante de la música sin la cual ésta no puede darse; una concepción sobre la proporción musical repetida a lo largo de la historia por la mayoría de músicos escolásticos.

Por lo tanto, Gustavo Bueno establece los siguientes criterios holóticos de clasificación:

En los puntos precedentes hemos desarrollado la tesis de que la idea de unidad no es una (unívoca) sino múltiple (o analógica), y hemos dibujado las tres acepciones o modulaciones fundamentales de la unidad, a saber, (1) la *unidad sinalógica*, o primitiva, entendida como conexión (antes que como relación); (2) la *unidad diaiológica*, o derivada, entendida como relación; y (3) la *unidad compleja*, entendida como un sistema de conjugaciones de conexiones y relaciones. Asimismo, hemos desarrollado la tesis de que la idea de identidad no es idéntica sino diversa, y hemos dibujado las tres acepciones o modos básicos que corresponderían a esta idea, a saber, (1) la *identidad sinalógica*, (2) la *identidad diaiológica*, y (3) la *identidad compleja*. Resumimos el sistema de estas acepciones en la siguiente tabla de clasificación taxonómica: (Bueno, marzo 2012, p. 2)

Criterios holóticos de clasificación ↓	Ideas	
	Unidad U	Identidad I
Criterio atributivo T o criterio sinalógico	(1) Unidades sinalógicas de un sustrato referencial, entendidas como conexión o interacción de sus partes.	(1) Identidad sinalógica como conexión entre unidades.
Criterio distributivo ⊆ o criterio diaiológico	(2) Unidades diaiológicas de un sistema de relaciones entre sus partes	(2) Identidades diaiológicas como sistemas de relación entre unidades
Criterio complejo Π o criterio de complejidad	(3) Unidades complejas, de conexiones y de relaciones	(3) Identidades complejas, como sistemas de identidades sinalógicas y diaiológicas

**Tabla 7.** Clasificación taxonómica de las acepciones de las ideas de unidad e identidad (Fuente: Bueno, marzo 2002, p. 2).

A nuestro juicio, estas ideas se coordinan de manera total con la doctrina del sustancialismo actualista de Bueno a partir de la cual se reconstruye la idea de arte sustantivo. No obstante, la problemática que nos encontramos a este respecto en el campo musical en general es que la partitura no es música, sino parte del cuerpo musical donde reside la normatividad de las instituciones, por lo que la sustantividad que se puede dar en una partitura tiene lugar en la situación 2.d., «Conjugaciones estéticas sobre grafos», de la filosofía del arte que propusimos en el Capítulo 2, y no en las situaciones que se dan en el Bloque 1, como lo puedan estar las operaciones en acto del músico instrumentista. Es decir, así como un pianista cuando toca el instrumento sus operaciones son internas al propio compuesto que está engarzándose y desarrollándose *in situ*, en una partitura las operaciones que hace el compositor tienen que estar refrendadas por imágenes  $M_2$  que estén relacionadas, a su vez, con operaciones sonoras, ya que lo contrario nos conduciría a perspectivas idealistas y metafísicas.

Por todo lo dicho, y retomando lo que nos concierne en este punto, la *identidad sinalógica*, entendida como la identidad que se funda no en una unidad considerada a sí misma sino, más bien, en unidades compuestas, ensambladas o acopladas, alcanzaría una correspondencia en música en cuanto a la unión de los múltiples glomérulos insertos en un compuesto musical; la *identidad diaiológica*, fundada también en la unidad, aunque no afecta a cada una de éstas sino a diversas unidades que mantienen entre sí una relación de



igualdad, se correspondería en música a los isomorfismos de los glomérulos, así como a las identidades fenomenológicas basadas en unas tonalidades comunes (tonalidades convergentes); siendo la *identidad complexa* la identidad que conforma la esencia de la música sustantiva en tanto que se refiere al conjunto de relaciones que incluyen los distintos géneros y especies de glomérulos en un glomérulo supremo, es decir, en la propia unidad complexa de la obra.

Decimos «complexo» –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 complexa (de  $\mathfrak{G}$  y  $T$ ) es ante todo una relación diairológica (un conjunto de relaciones) de igualdad, semejanza o inclusión de unas especies o géneros en un género supremo  $\mathfrak{G}$  (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 árbol. (Bueno, marzo 2012, p. 2)

Consideramos el mayor grado de racionalidad de la música sustantiva precisamente en el 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 complexa), podemos otorgar a esta música otro estatus; al totalizar muchas partes, el universal noético desborda los ámbitos de los autologismos para constituir, con ello, un cierre fenoménico de la obra que se materializará a través de la unidad complexa. Como ejemplo de ello, podemos analizar el siguiente caso: si una misma obra cambia de referencial, es decir, se transcribe, su eje  $Z$  establecerá otras posibilidades de expansión y, por ende, otras posibilidades de contraposición, por lo que la identidad complexa, en este caso, 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 contraposiciones y resolución (a partir de *très sec et bien rythmé*)

The image displays a piano score for the final section of 'Alborada del gracioso' from Ravel's 'Miroirs'. It consists of two systems of staves. The first system features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music is marked 'sans ralentir' and 'très sec et bien rythmé'. The second system continues the piece, marked 'ppp'. The score shows complex contrapositions and a final resolution.

Figura 184. IV. *Alborada del gracioso (Miroirs)*, de M. Ravel -versión pianística (Fuente: Ravel, 1986).

The image displays a piano score for 'Alborada del gracioso' by Maurice Ravel. It consists of six systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system begins with a piano introduction, marked with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piano part. The third system features a 'glissando' in the piano part, marked with a fermata and a piano (*p*) dynamic. The fourth system also features a 'glissando' in the piano part, marked with a fermata and a piano (*p*) dynamic. The fifth system features a 'glissando' in the piano part, marked with a fermata and a fortissimo (*ff*) dynamic, with red 'X' marks on the staff. The sixth system features a 'glissando' in the piano part, marked with a fermata and a piano (*p*) dynamic.

Figura 185. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión pianística (2)

The image displays a page of a musical score for the orchestral version of 'Alborada del gracioso' by Maurice Ravel. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: '1era Voz' (First Voice), '2da Voz' (Second Voice), 'Alt.' (Alto), 'Violon' (Violin), 'Vclon' (Viola), and 'C. B.' (Cello/Double Bass). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various performance instructions such as 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'col legno' (col legno), and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall style is characteristic of early 20th-century French Impressionism.

Figura 186. IV. *Alborada del gracioso (Miroirs)*, de M. Ravel -versión orquestal (Fuente: Ravel, 1920).

The image displays a page of a musical score for Maurice Ravel's 'Alborada del gracioso (Miroirs)'. The score is arranged in two main systems. The upper system contains staves for various instruments: Guit. Fl., Hrb., Cl., Bona, C. Bona, Coro., Trp. (with 'Sourd. 2º'), Timb., Cast., Tam. Mill., and Cymb. The lower system contains staves for strings: 1ra Vn., 2da Vn., Ait., Violon., and C. B. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The score is presented in a traditional musical notation style with various clefs and time signatures.

Figura 187. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión orquestal (2).

Figura 188. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión orquestal (3).

The image displays a page of a musical score for the orchestral work "Alborada del gracioso" by Maurice Ravel, version 4. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsa.), Trumpet (Trp.), Trombone (T. de B.), Percussion (Tamb. Mil., Cymb., Or. C.), and Voice (1<sup>er</sup> and 2<sup>d</sup> H.). The score contains various musical notations, including dynamics like *mf* and *sf*, and performance instructions such as "trémolo dental" and "Frenes la grande Flûte". There are two red 'X' marks on the page, one above the first measure and one above the last measure. A box containing the number "25" is located in the upper left and lower left areas of the score. The vocal parts include lyrics in Spanish, such as "Mis Sol", "Sig Ut", "Mi Fuz Soli Lu", "Ut", and "Cis Re".

Figura 189. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión orquestal (4).

## BLOQUE 2

### Resolución

The image displays three systems of musical notation for the piano version of 'Alborada del gracioso' by Maurice Ravel. The first system is in bass clef, featuring a 'pp subito' dynamic marking. The second system is in treble clef, with a 'mf' dynamic marking and a red accent mark above the staff. The third system is in bass clef, showing a 'p' dynamic marking followed by a 'ff' dynamic marking. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

Figura 190. IV. *Alborada del gracioso (Miroirs)*, de M. Ravel -versión pianística (Fuente: Ravel, 1986).



The image displays a page of a musical score for the orchestral work "Alborada del gracioso" by Maurice Ravel. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Gong, Xylophone, Harp, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score covers measures 32 and 33, with measure numbers 32 and 33 clearly marked in boxes at the top of the respective staves. A large red 'X' is drawn over the top of the score, centered between measures 32 and 33. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *plac.*. There are also performance instructions like "arco" and "pizz." for the strings. The vocal line for the "Cant." (Singer) is present, with lyrics in Spanish: "sur la scène" and "Midi Pa! Sol!".

Figura 191. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión orquestal (5) (Fuente: Ravel, 1920).

The image shows a page of a musical score, page 40, for the orchestral version of 'Alborada del gracioso' by Maurice Ravel. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (C. A., Cl., B.), Trumpets (Trp.), Trombones (Trb.), Timpani (Timp.), Snare Drum (T. de B.), Cymbals (Cymb.), and Gong (Gr. C.). There are also parts for 1st and 2nd Violins (1<sup>er</sup> Vn., 2<sup>da</sup> Vn.), Viola (Vcllo), and Cello (C. B.). The vocal parts are labeled '1<sup>er</sup> Voz' and '2<sup>da</sup> Voz'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings. A red 'X' is drawn over the first few measures of the top staves. A box containing the number '34' is located in the upper right and middle right areas of the score.

Figura 192. IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel -versión orquestal (6).

En el primer bloque podemos observar que el piano, después de realizar unas periodicidades basadas en homomorfismos que cumplen una función de metábasis, alcanza un vector por medio de unos *glissandi* donde comenzará el proceso de resolución de la obra. Estos *glissandi* aparecen de forma diferente en la orquestación, ampliándose, mediante un giro cromático y canónico descendente, cuatro compases más. Ahora bien, ¿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 una mayor multiplicidad de identidades fenomenológicas encuadradas en el eje Z que el piano, por lo que el mismo vector debe resolverse de manera distinta para poder cerrarse (*complexus*; entrelazado, abrazo) en la propia totalidad atributiva de la obra.

El segundo bloque se corresponde con la coda de la obra. Una transición se dirige al último gran vector (un compás después del número 34 en la versión de orquesta). En este caso, la versión orquestal posee tres compases más respecto a la versión pianística 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 entretelado en el contexto cromatofónico de las posibilidades sinfónicas, en cambio, en el piano, si existiesen estos tres compases de más, dado que cromatofónicamente el referencial no da más de sí, se produciría un corte que no permitiría el entretelamiento 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 el propio entretelamiento sonoro de los glomérulos de una composición musical. El ejemplo lisológico del acorde como totalidad atributiva es citado por Bueno en el VII Curso de Filosofía de la Música en Santo Domingo de la Calzada (julio 2010); perspectiva que, a nuestro juicio y siempre reinterpretándolo filosóficamente, entra en convergencia con la siguiente aseveración de Sergiu 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!» <Dibuja> 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 está aquí y los demás están

aquí [totalidad distributiva], es decir, una dualidad. 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, etc. (Celibidache, 2001)

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 entretejimiento y cierre constituirán la esencia de la música sustantiva que, como totalidad atributiva, sólo podrá darse a través de la identidad compleja.

### **3.4. SYMPLOKÉ ENTRE LOS EJES Y FIGURAS DEL ESPACIO MELOLÓGICO CON LOS EJES Y FIGURAS DEL ESPACIO GNOSEOLÓGICO**

Una vez establecida la clasificación de glomérulos musicales como unidades morfológicas, que al constituirse gráficamente en el campo de las partituras, forman parte de la historia (metodologías I- $\beta_1$ ), desde dicha referencia, junto a los componentes matemáticos y físicos (metodologías  $\alpha$ ), así como a las codeterminaciones operatorias de los músicos (II- $\beta_1$ ) y la praxiología musical ( $\beta_2$ ), podemos estudiar las relaciones entre el espacio gnoseológico y el espacio melológico que estamos constituyendo en la presente Tesis. Con ello, pretendemos trazar tanto los desarrollos gnoseológicos que se pueden estudiar en el espacio melológico como las limitaciones que establecen las discontinuidades y rupturas entre una filosofía de la música y una filosofía de la ciencia desde el Materialismo Filosófico. No delimitar dichos cortes, nos situaría en las tesis positivistas que hemos criticado de las líneas de autores como David Alvargonzález, Pablo Huerga o Jesús González Maestro de las cuales nos hemos desvinculado precisamente por las razones que pretendemos esgrimir en este apartado.

A continuación, desplegaremos en cada uno de los ejes del espacio melológico, los tres ejes del espacio gnoseológico de tal modo que podamos estudiar tanto las relaciones como los cortes de la trabazón de dichos espacios (*symploké*):

### 3.4.1. Despliegue del eje armónico (Y) en los tres ejes del espacio gnoseológico

La armonía era la disciplina por la cual la música formaba parte del *Quadrivium* junto con la aritmética, geométrica y astronomía. La razón de ello, a nuestro juicio, reside en el tratamiento gnoseológico en el plano  $\alpha$  que posee el eje Y, a diferencia de los otros ejes. Desde esta premisa, interpretamos la importancia que se otorga a la música históricamente respecto a otras artes desde Platón, con su «arte divino» (no olvidemos que el rapsoda Ion realizaba su arte por medio del canto inspirado por las musas), hasta las doctrinas de Kant, Hegel o Schopenhauer, no porque defendamos sus argumentos sino por la reconstrucción de ellos que podamos tomar desde criterios materialistas. En este caso, la «divinidad» tendría como referencia material la segregación total del sujeto operatorio en el eje Y producida por medio de las identidades sintéticas sistemáticas.

Desde el eje sintáctico, los términos de los tonos se configuran a partir de las operaciones que realizó el monje Guido d'Arezzo en el himno a San Juan, donde estableció, desde la primera sílaba de cada estrofa, el famoso «hexacordo de Guido» (ut-re-mi-fa-sol-la) que posteriormente se amplió con la nota Si extraída del *Sanctus Ioannes*.



**Figura 193.** Himno a San Juan Bautista. Imagen reproducida de *The Liber Usualis* (Fuente: Liber Usualis Missae et Officii), Abadía de Solesmes, 1961).

Estos términos son básicamente históricos. Ahora bien, cuando los concatenamos a los términos de los intervalos y, sobre todo, de los grados principales (octavas, cuartas y quintas), obtenemos lo siguiente: los conceptos terminológicos de los intervalos provienen del eje pragmático, es decir, de operaciones autológicas, dialógicas y normativas institucionales, pero es desde el eje semántico desde donde podemos observar que estos términos son

dados a partir de unos referenciales (los instrumentos musicales: cuerdas, tubos, yunques, etc.) que producen unos fenómenos los cuales, a través de la confluencia de cursos operatorios, neutralizan dichas operaciones constituyendo esencias conformadas por identidades sintéticas.

Recorramos el camino: Pitágoras, a partir de operar con el monocordio, establece relaciones interválicas derivadas de las proporciones matemáticas de dicha cuerda, obteniendo en el 2/1 la octava; en el 3/2 la quinta; en el 4/3 la tercera mayor, y así sucesivamente.

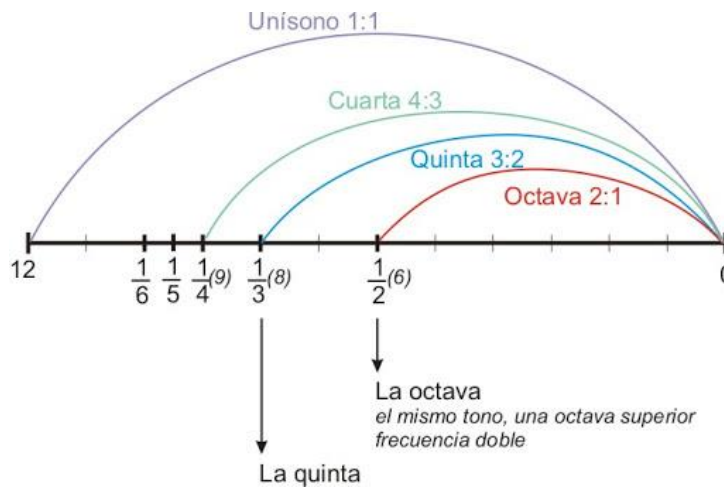
A diferencia del instrumento musical propiamente dicho –que sí puede verse como una extensión de la voz y de la propia sensibilidad artística o estética–, el monocordio se presentaba obstinadamente, desde su concepción, como un instrumento racional con un sentido experimental cuya función era recrear y hacer evidente –con una gran precisión– un fenómeno físico a través de una racionalización matemática. No se hacía música con los monocordios de la Antigüedad ni con el de Ramos de Pareja, Zarlino o Mersenne, sino que se investigaban los fundamentos racionales y sensibles de ésta. Allí donde Creese habla de los monocordios de Euclides o Ptolomeo como audible diagrama, los filósofos naturales insistieron en hablar de un número sonoro, y en esta investigación se insiste en llamar la atención sobre un tipo de operaciones matemáticas con sonidos o, también, operaciones sonoras con números. En este sentido, sumar, restar, multiplicar y dividir proporciones matemáticas, podía realizarse con exactitud a través de la experiencia sonora y un teorema pitagórico como: 4ta. + 5ta. = 8va., puede considerarse igual de célebre y fundamental que el ya conocido Teorema de Pitágoras  $a^2 + b^2 = c^2$ . (Calderón Urreiztieta, 2013, p. 25)

Lo importante reside en la identidad que resulta de estas operaciones con otro tipo de operaciones que se dan dentro del campo de la física siglos después. La física moderna, desde el siglo XVIII, ha descubierto que la vibración de la cuerda que produce el sonido contiene sub-vibraciones y, por tanto, sonidos secundarios (armónicos) cuyo orden estructural es el mismo que las proporciones aritméticas del monocordio de Pitágoras.

Alrededor de 1700, algunos teóricos de la música especialmente Wallis (1616-1703) en Inglaterra y Joseph Sauveur (1653-1716) en Francia, observaron experimentalmente que una cuerda tensada puede vibrar en partes con ciertos puntos, los cuales Sauveur los denominó nodos, en los que no había movimiento alguno, a pesar que entre ellos se produjera movimientos dando origen a los *vientres*. También fue muy pronto reconocido que tales vibraciones correspondían a frecuencias más altas que la asociada con la simple vibración de la cuerda total sin nodos, y más aún que las frecuencias eran múltiplos enteros de la frecuencia de la vibración simple. Los correspondientes sonidos emitidos

fueron denominados por Sauveur los *tonos armónicos*, mientras el sonido asociado con la vibración simple se denominó *fundamental*. La notación así introducida ha sobrevivido hasta hoy. Sauveur observó también el hecho importante de que una cuerda vibrante podía producir los sonidos correspondientes a sus armónicos al mismo tiempo. (González-Dávila, 2004, p. 3)

Véase a continuación los dos cursos operatorios que confluyen en la estructura interválica de los grados armónicos del sonido.



**Figura 194.** Proporciones matemáticas del monocordio de Pitágoras (Fuente: SocialMusik, 2016, marzo 12).



**Figura 195.** Armónicos físicos del sonido (Fuente: Rodríguez Alvira, s.f.).

Como podemos observar, las relaciones de los hercios de los diversos epifenómenos que conforman los armónicos naturales del fenómeno sonoro confluyen en los mismos intervalos que se sustraen de la partición aritmética de la cuerda, a saber: partiendo de la nota  $Do^1$ , su primer armónico (130Hz) es igual a la proporción del monocordio 2:1, confluyendo estas dos operaciones en el

intervalo de octava; el segundo armónico (195Hz) es igual a la proporción 3:2, confluyendo ambas con el intervalo de quinta justa, y así sucesivamente. Estas estructuras son estables, invariables y su orden y constitución objetivos, ya que responden a una identidad sintética proveniente de la aritmética y de la física.

Dicho esto, la cuestión reside en que, siendo estas referencias los límites y determinaciones del espacio melológico (y en esto existe una correspondencia con el espacio gnoseológico), la forma de concatenar, ordenar y recorrer estas estructuras ya queda bien lejos de estas identidades sintéticas por tres razones esenciales: (1) que la forma de contraer, dilatar, transformar, acentuar, mover, contraponer, resolver, interrumpir y, en suma, complexionar estas estructuras, depende de la racionalidad institucional (noetológica) que los sujetos conforman; (2) que estas formas conjugadas a estas identidades sintéticas (materia tonal) lo son, además, por su concatenación y configuración con los otros ejes del espacio melológico que, como observaremos, ya se definen por los cortes e inconmensurabilidades con el espacio gnoseológico; y, por último, (3) que a partir del séptimo armónico, las relaciones se basan en la desigualdad, así como en los choques de armónicos que, dependiendo de factores actualistas, se moldean operatoriamente de manera diferente en cada recorrido musical (totalidad joreomática).

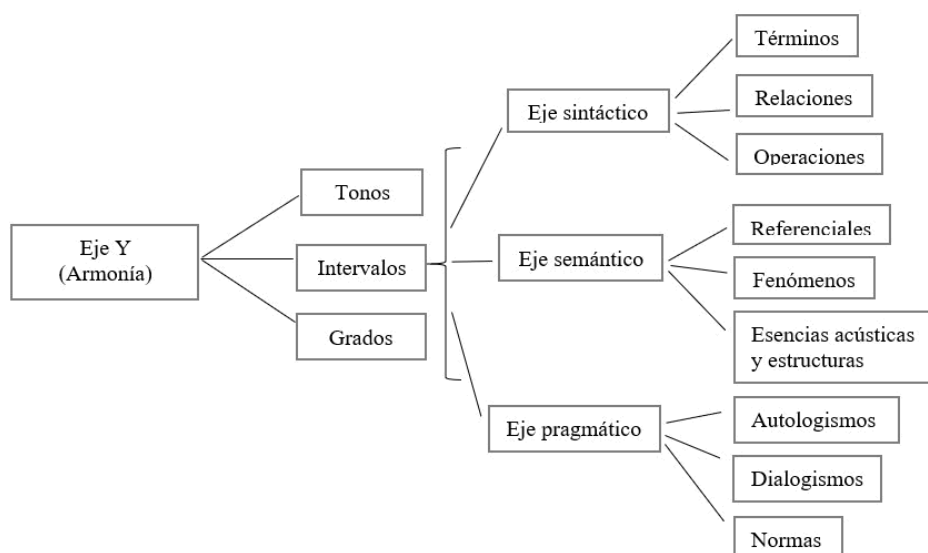


Figura 196. Esquema del despliegue gnoseológico del eje Y -armonía (Fuente: Vicente Chuliá).



### 3.4.2. Despliegue del eje rítmico (X) en los tres ejes del espacio gnoseológico

Tanto los metros, los compases como los tempos pueden ser estudiados por los diferentes ejes y figuras del espacio gnoseológico si bien con una diferencia importante respecto a los tonos, los grados y los intervalos del eje Y, a saber, siendo las magnitudes del eje Y escalares, corresponden, en su referencia básica, a identidades sintéticas de la aritmética y la física, mientras que las magnitudes del eje X son vectoriales y las estructuras, aun existiendo, no tienen una base  $\alpha_1$  sino  $\text{II-}\alpha_2$  y, sobre todo, un desarrollo  $\beta$ -operatorio.

Respecto al eje sintáctico, los términos, antiguamente, se basaban en los pies métricos griegos en tanto y cuanto la poesía y música se concebían unitariamente. No obstante, a partir de Franco de Colonia, y posteriormente con toda la importante evolución de la notación, los términos dejaron de tener referencias combinatorias de las sílabas (troqueo, yambo, tríbraco, etc.) para adquirir un valor mensural respecto a las notas. A este respecto, los grupos de notas en su concurrir rítmico no han perdido su significación métrica conformada por combinaciones, si bien éstas ya pertenecen a instituciones como puedan ser motivos rítmicos de los valsos, mazurcas, pasodobles, sonatas, etc.

Así pues, las relaciones son resultancias artísticas (sustantivas) de operaciones que no corresponden a ningún tipo de identidad sintética sistemática. Sin embargo, sí podemos encontrar esquemas materiales de identidad y contextos determinados conformados por grupos de valores métricos ordenados por medio de figuras geométricas (cruz, triángulo, línea vertical y curva, así como combinaciones de todo tipo) que representan los compases y que no son arbitrarios, pero tienen como criterio no a las identidades sintéticas de las ciencias, sino a identidades complejas basadas en la concatenación de los componentes melológicos en la figura del *tempo*.

Existen abundantes figuras terminológicas de movimientos temporizados: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*, *Vivo*..., pero en la práctica nunca se obtiene precisión en estos términos que sólo pueden cumplir una función orientativa que siempre se determinará en acto, es decir, mediante perspectivas que pueden ser estudiadas desde el eje pragmático donde los entrecruzamientos de autologismos, dialogismos y normas son constantes y ofrecen inagotables prismas analíticos.

En cuanto al estudio semántico de las figuras rítmicas, éste parte siempre de referenciales como puedan ser la medición de los sonidos en pasos, figuras y metros que se trazan a partir de los cuerpos que los miden con distancias distintas, así como con diferentes longitudes de duración sonora,

produciéndose, de este modo, multitud de fenómenos que se concatenan temporalmente a través de la conformación y totalización de la obra musical. Ahora bien, el eje rítmico en su figura esencial que es el *tempo*, al ser actualista y siempre conformado desde la transformación y las peculiaridades de cada ejecución, contiene estructuras contrastantes basadas en velocidades expansivas que, pese a ser objetivas y no interpretables (como observaremos en la última parte de la Tesis), se conforman en movimientos variables, desiguales, incommensurables y con perspectivas anímicas plurales y discontinuas en cada concierto. Por lo tanto, el eje rítmico no puede dar lugar a esencias en sentido científico.

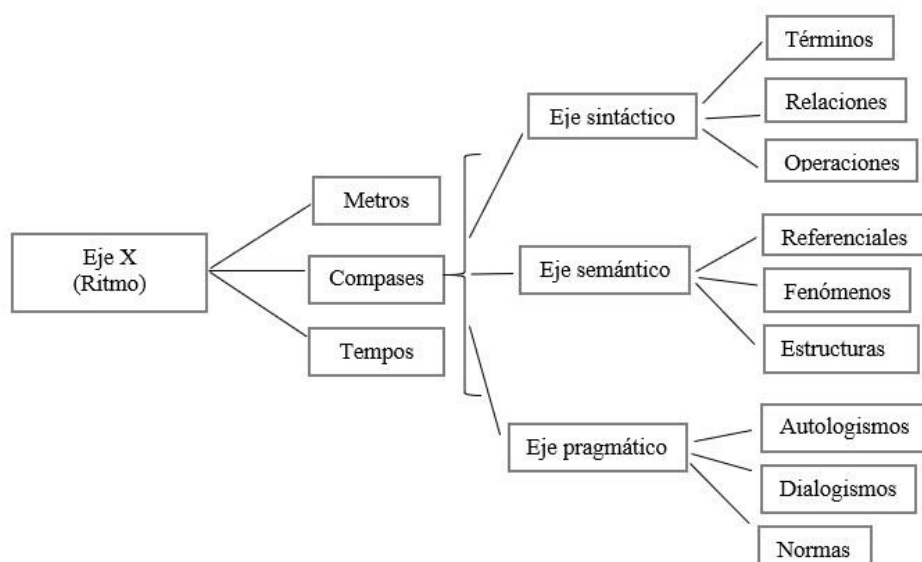


Figura 197. Esquema del despliegue gnoseológico del eje X -ritmo (Fuente: Vicente Chuliá).

### 3.4.3. Despliegue del eje cromatofónico (Z) en los tres ejes del espacio gnoseológico

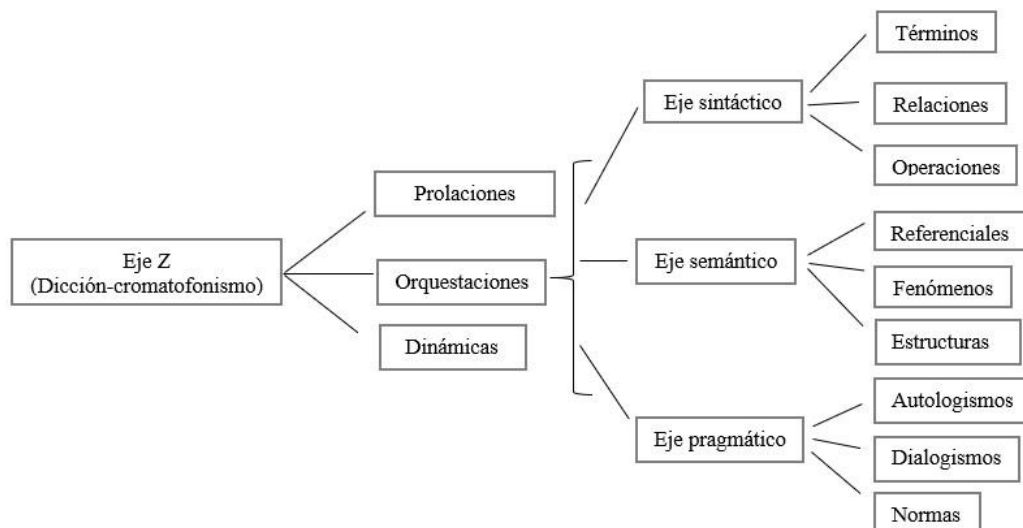
La delimitación del eje cromatofónico del espacio melológico, estudiado desde los ejes y figuras del espacio gnoseológico, nos muestra el corte, discontinuidad e incommensurabilidad entre la ciencia y el arte que, si en el eje Y sólo se dibujaba en las formas de estructuración interválica y no tanto en la base tonal y de constitución de grados de su propia esencia, en el eje Z ya muestra una separación de perspectiva desde la base, a saber: la medición de las intensidades (decibelios), las densidades de armónicos que dependen de

la conjugación de registros sonoros, las amplitudes de onda y las presiones en sentido físico que pudiesen realizarse en un ordenador, no determinan los «colores» del *melos* que sólo se configuran en el ejercicio artístico que concatena estas intensidades, densidades, amplitudes y presiones a las figuras de los restantes ejes melológicos, sobre todo, en la racionalidad institucional por la cual se despliega melódicamente la música en el tiempo.

Por exponerlo de otro modo: la descripción de la proporción de una cuerda describe internamente el intervalo que suena al punto de que el intervalo depende de tal proporción que siempre será básicamente la misma; en cambio, los decibelios, las formas de conjugar armónicos naturales de los armónicos de los instrumentos, las amplitudes de concatenación de ondas, etc., no determinan internamente (entre otras cosas porque varían en cada ejecución) las coordenadas cromatofónicas del *melos* de la poética musical, sino que, acaso, estas referencias son oblicuas y, sobre todo, discontinuas entre el físico que opera sobre las características de las ondas y sus mediciones y el músico que opera empíricamente, concatenando estos componentes desde otra categoría basada en la referencia de las velocidades expansivas de la música. En este sentido, podríamos afirmar que un músico sin conocimientos de física puede hacer confluir sus movimientos corpóreos y los movimientos de los cuerpos que producen los sonidos a las velocidades expansivas de la obra musical (*tempo*), mientras que un físico o matemático que pueda medir objetivamente estos componentes sonoros, no tiene idea de estas características cromatofónicas del espacio melológico.

Por lo tanto, el estudio gnoseológico del eje Z se despliega de la siguiente manera: los términos de las proclaciones son términos históricos de los grafos de las partituras, tales como «picado», «ataque largo»; «ligado», «ligado con puntos o con rayas», etc., los cuales constituyen distintas formas de pronunciar el sonido. Los términos de la orquestación son, distributivamente, las octavas de los diferentes registros, así como los términos instrumentales, y atributivamente, conglomerados melódicos y las familias instrumentales, siendo el criterio de complejidad la concatenación sinfónica. Por último, los términos dinámicos dependen del periodo artístico que en cada obra contiene peculiaridades distintas. Estos términos del eje sintáctico están vinculados a referenciales semánticos de los instrumentos y los músicos si bien, y aquí yace lo importante, las relaciones y operaciones del eje sintáctico, los fenómenos y estructuras del eje semántico y los autologismos, dialogismos y normas del eje pragmático, tanto en las proclaciones, las orquestaciones, como en las continuidades sinfónicas y dinámicas, dependen del contexto poético

actualista del acontecer melódico en cuanto a la totalización joreomática de la recepción musical.



**Figura 198.** Esquema del despliegue gnoseológico del eje Z -cromatofonismo (Fuente: Vicente Chuliá).

### **III.**

**Parte noetológica: la racionalidad musical de la totalización melopoiética**



*¿Qué entendemos por la racionalidad de la construcción de una obra musical?*

**4.1. DISTINCIÓN ENTRE GNOSEOLOGÍA Y NOETOLOGÍA**

Una de las características principales de la maestría de Gustavo Bueno, y en parte, uno de los zócalos de su extraordinario sistema filosófico, a nuestro juicio, es su técnica para acuñar una serie de neologismos que no suponen un vacío y pretencioso lenguaje ininteligible sino todo lo contrario, esto es, el impulso de términos de nuestra tradición grecorromana a través del filosófico idioma español que conforma unos significados y prismas constitutivos de las ideas del mapa filosófico. Ejemplos de estos neologismos los obtenemos a lo largo de su trayectoria desde los años cincuenta hasta su fallecimiento, como puedan ser: procesos picnológicos, identidad picnológica, noetología, unidades e identidades sinalógicas, diaiológicas y complejas, cierre categorial, o el despliegue de las figuras de la dialéctica en catábasis, anástasis y catástasis, entre otros.

Así pues, en el presente capítulo nos ocuparemos concretamente del neologismo Noetología, reivindicando la potencia y vigencia actual de esta idea filosófica dentro del sistema del Materialismo Filosófico (sistema que, por cierto, lleva por nombre otro neologismo acuñado por su autor).

En principio, debemos establecer las líneas generales de la noetología tal y como Bueno las expone en el año 2002, a saber: la noetología es la

disciplina que estudia las leyes universales del pensamiento, pero no en un sentido subjetivo-psicológico sino en un sentido subjetivo-lógico (lógico-material), y para ello, la combinatoria de las ideas *noesis-noema* ya tratadas en la filosofía de Edmund Husserl se reinterpretan desde un prisma materialista, a saber, por un lado, no se parte de la subjetividad para llegar a la trascendencia objetiva, sino que, por el contrario, se parte ya de esa «trascendencia noemática» como algo dado; y por otro lado, se estudia la subjetividad no como algo mentalista y psicológico que reside en el interior del sujeto (*ergo cogito sum*), sino como algo lógico material capaz de incorporar principalmente los procesos dialécticos operatorios.

Dicho de otro modo: desde la noetología se parte de las categorías noemáticas –con su normatividad institucional– para penetrar en la subjetividad en tanto conjunto de operaciones dialécticas que no pueden estar abstraídas de estos contenidos noemáticos apotéticos sobre los que se configuran sus operaciones. Esta ley noetológica envuelve tanto al pensamiento científico, como al pensamiento filosófico, político, artesanal, etc.

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* (que Husserl distinguía de los *noéticos* –Husserl había acuñado ambos términos *noético* y *noemático* partiendo del griego– [...] 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; lo que equivalía a presuponer que la subjetividad, lejos de constituir un recinto inmanente, sustantivo y originario, nos era ya dada desde contenidos objetivos. Expuse esta idea en una conferencia ofrecida en la *Sociedad Española de Filosofía* (pronunciada el 6 de mayo de 1955), en cooperación con el *Departamento de Filosofía e Historia de la Ciencia* del CSIC, publicada ese mismo año en la revista *Theoria*, con el título «Introducción del concepto de categoría noemática en la teoría de la ciencia psicológica» (*Theoria*, núm. 9, 1955, págs. 33-52).



El otro camino partía de la subjetividad atribuida a la lógica formal cuando se interpretaba como expresión de las leyes del pensamiento (todavía por Boole, o por Stuart Mill), es decir, aquello que en los términos de Husserl constituía el orden de las *noesis*. Pero las *noesis* husserlianas no podían separarse de los *noemas*, de los contenidos objetivos. Según esto me parecía posible remontar las leyes lógico-formales interpretadas como expresión de un «orden mental» (o intelectual-psicológico) a fin de establecer unas leyes de este orden noético que alcanzarían ya un sentido lógico-material y no meramente psicológico; un orden lógico-material capaz de incorporar principalmente los procesos dialécticos, que yo había intentado explorar en un artículo publicado en la *Revista de Filosofía* aquel mismo año (el artículo lleva como título «Las estructuras “metafinitas”», *Revista de Filosofía*, año XIV, núm. 53-54, 1955, págs. 223-291). Acuñé por todo esto, *ad usum privatum*, el término «noetología». La Noetología pretendía ser la disciplina orientada a investigar y a establecer las leyes universales dialécticas del «pensamiento», pero entendiendo el «pensamiento» no en términos subjetivo-psicológicos, sino más bien subjetivo-lógicos, es decir, noéticos (interpretando a Husserl con libertad).

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. (Bueno, marzo 2002, p. 3)

Así pues, queda claro que con la noetología Gustavo Bueno emprendió un camino de filtración y reinterpretación de las teorías de Husserl, liberándolas de un factor por el cual, a través de la metafísica de la *epojé*<sup>68</sup>, se incurrió en un nuevo idealismo.

Ahora bien, este camino conducido por la noetología quedó «interrumpido» (o –como el filósofo Alberto Hidalgo afirmó– «varado») a partir de la publicación de *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (libro que, a pesar de que fue publicado en 1970, ya había sido confeccionado en su totalidad hacia el año 1968) en tanto y cuanto Gustavo Bueno comenzó a desarrollar la gnoseología o racionalidad del cierre categorial que cristalizaría en la *Teoría del cierre categorial* a finales de los años sesenta. Así lo explica Bueno en su artículo «Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras)» (marzo 2002, p. 3):

---

<sup>68</sup> Recordemos que la *epojé* fenomenológica 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.

¿Cuándo, por qué y hasta qué punto el proyecto de Noetología fue abandonado o aplazado? Algo de esto se dice en el opúsculo *¿Qué es la filosofía?* (Pentalfa, Oviedo 1995, págs. 104-105): «En *El papel de la filosofía* se alude a una “Noetología”, en cuanto perspectiva que no podría confundirse ni con la perspectiva psicológica (por ejemplo, la que es propia de la Epistemología genética, en el sentido de Piaget), ni con la perspectiva gnoseológica –ni siquiera con la gnoseología del cierre categorial–. Tendría que ver, más bien, con la perspectiva de una “Lógica material dialéctica” [...] Probablemente Alberto Hidalgo tiene razón cuando dice que la formulación del proyecto noetológico en *El papel de la filosofía* “quedó varada en el preciso instante en que sus materiales básicos ingresaron en el círculo más potente de la Gnoseología”. [Énfasis añadido] (p. 3)

No obstante, ¿tiene razón Alberto Hidalgo cuando afirma que la formulación del proyecto de la noetología quedó varada por ingresar ésta en un círculo más potente que es la gnoseología? ¿Acaso esta tesis no es la misma que sostiene el doctor Jesús González Maestro al no incorporar la noetología al estudio de la Literatura (pese a la insistencia del profesor Tomás García López<sup>69</sup>), otorgándole una importancia menor o incluso entendiéndola como un error? A nuestro juicio, creemos que debemos tratar el análisis de este supuesto abandono de la noetología desde la propia explicación de Bueno sobre qué es la noetología, a saber: tal y como hemos afirmado anteriormente, el Materialismo Filosófico rechaza el «entendimiento agente» que debe ser buscado en nuestro interior donde es proyectada e identificada la realidad (y que, por otra parte, caracteriza al cartesianismo e idealismo alemán), en tanto y cuanto afirma que la razón es subjetiva y operatoria, partiendo de la idea del sujeto operatorio corpóreo. Ahora bien, este sujeto forma parte del *mundus adspectabilis* que le rodea y en el cual realiza sus operaciones, por lo que es desde este Mundo desde donde debemos partir.

---

<sup>69</sup> En una de las jornadas del XV Curso de Filosofía, «Literatura y materialismo filosófico», organizado por la Universidad de La Rioja y llevado a cabo en Santo Domingo de la Calzada, el profesor Tomás García indicó al doctor González Maestro lo siguiente: «Cabe perfectamente una Filosofía de la Literatura desde perspectivas completamente racionales, pero una racionalidad noetológica, no gnoseológica, sin necesidad de que la Literatura tenga por qué ser una ciencia. [...] Claro que hay racionalidad en los modos gnoseológicos y los modos noetológicos, pero no confundas. Esto lo aclara precisamente Don Gustavo en la Teoría de las Instituciones –que es la otra parte de la noetología–: [pero] no es lo mismo, naturalmente, una racionalidad abierta [noetología] que una racionalidad cerrada [gnoseología]». (Canal fgbuenotv, 8 de septiembre de 2018, min. 1:52:32-1:53:02); y (Canal fgbuenotv, 11 de septiembre de 2018, min. 1:37:40-1:37:55).

¿Cómo iba a continuar, por tanto, Gustavo Bueno con el estudio del pensamiento dialéctico lógico material que establece la noetología si no objetivaba este  $M_i$  o Mundo que conforma el *mundus adspectabilis* a partir de unas partes constitutivas de dicho *mapa mundi* (partes constitutivas del  $M_i$  que E simboliza desde la «trascendencia noemática» al modo en que se refiere Bueno) el cual viene dado por las ciencias y las técnicas?

Para poder operar sobre estas partes primero había que distinguirlas y aclararlas, no tanto desde ideas epistemológicas (dicotomía metamérica conformada por la dualidad sujeto-objeto) como desde postulados gnoseológicos (materia-forma). Es precisamente por esta razón por la que, a nuestro modo de entender, viene su dedicación absoluta al asunto del cierre categorial; un cierre que objetiva estas esferas del Mundo sobre las que opera el Ego trascendental en la constitución del *mapa mundi* de la filosofía, o en campos categoriales que no son cerrados.

Sin embargo, iniciado el nuevo siglo, me atrevería a afirmar que el proyecto de Noetología fue abandonado o aplazado principalmente cuando cristalizó la Teoría del Cierre Categorial a finales de los años sesenta [...] ¿Y por qué? La Gnoseología dejó marginada a la Noetología en el momento en que aquélla se orientaba hacia el análisis de la identidad asociada a los contextos determinantes, en torno a los cuales se consideraban constituidas las ciencias categoriales [...] Y ello obligaba a poner en otro plano un proyecto de tratamiento universal y global en el cual las «leyes del pensamiento científico» quedaban mezcladas con las leyes del pensamiento filosófico, mundano, &c. Se trataba de partir de las ciencias positivas y de renunciar por tanto, en principio, al proyecto de investigación de unas «leyes universales del pensamiento», desde las cuales las «leyes del pensamiento científico» pudieran pasar a ser un mero caso particular. [Énfasis añadido] (p. 3)

Así pues, a partir de esta idea de cierre (que no clausura) se podrá distinguir fundamentalmente la racionalidad gnoseológica de la racionalidad noetológica, en tanto y cuanto mientras que en una interviene la racionalidad cerrada (en su forma de racionalidad formal o parcial, y de racionalidad total), esto es, la racionalidad que tiene asegurado el control de todas las variables que intervienen en la categoría y, por tanto, puede deslindar plenamente el campo de sus variables, tal y como se puede apreciar en las matemáticas y la mecánica; en la otra interviene la racionalidad abierta (en su forma de racionalidad abstracta y de racionalidad ordinaria), esto es, la racionalidad que no tiene asignado el control de todas las líneas o variables que intervienen en la transformación, como es el caso de la racionalidad del jugador de ajedrez, o del estratega militar, o del jefe político, o de las ciencias en contexto de descubrimiento, o de la racionalidad del meteorólogo (Bueno, 2005c). De esta

manera, la racionalidad abierta es aquella que «envuelve» a diversas y heterogéneas categorías o campos materiales, a saber, tanto la racionalidad poética, como la racionalidad musical, la racionalidad de la propia institución de la religión, la racionalidad científica (racionalidad gnoseológica), la racionalidad política, la racionalidad filosófica..., es decir, constituye un ámbito común entre diversas categorías. Sin ir más lejos, Gustavo Bueno, en «Poemas y Teoremas» realiza una analogía de atribución entre el soneto CLXXXVIII de Lope de Vega y el teorema I, 1 de Euclides –la cual trataremos más adelante– donde demuestra la existencia de una racionalidad común tanto en el soneto como en el teorema a partir de los tres axiomas de la noetología.

Sin embargo, el proyecto de una Noetología sigue desbordando el proyecto gnoseológico (como proyecto de una teoría general de la ciencia), puesto que aquél buscaba englobar tanto a las formas de proceder de la razón científica como a las formas de proceder de la razón filosófica. El análisis de los procedimientos más generales de la razón dialéctica (de sus desarrollos constructivos, de sus contradicciones internas, de sus metábasis) es una tarea que, sin perjuicio de su ambigüedad, la consideramos todavía abierta a la filosofía». [Énfasis añadido] (2005c)

Por todo lo dicho, formularemos una plausible hipótesis de por qué Gustavo Bueno interrumpió el desarrollo de la *Teoría del cierre categorial* en el quinto volumen, a saber, Bueno entendió que en esos cinco volúmenes quedaban expuestos los principios y cimientos del materialismo gnoseológico, por lo que, una vez expuestos y perfectamente delimitados, emprendió lo que, a nuestro juicio, es la etapa más potente de la obra de Gustavo Bueno y que nos aventuraremos a definir como «una vuelta al proyecto de la noetología»; una noetología que también impregna toda la obra del cierre categorial si bien no se reduce a ésta.

#### **4.1.1. Los axiomas de la noetología en *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970)**

Continuando con el propósito de este capítulo, debemos realizar a continuación un recorrido en *regressus* hacia los orígenes doctrinales de la noetología plasmados en una de las obras nucleares de Gustavo Bueno, a saber, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970).

La noetología se concibió en principio como una disciplina crítica que, si bien no pretende dar cuenta de las peculiaridades materiales que se producen dentro de las diversas categorías (científicas, artesanales, técnicas, etc.), así como tampoco de su evolución histórica, ofrece, en cambio, un marco

general conformado por una estructura procesual interna que sí facilita la comprensión de la dinámica que interviene en la racionalidad de dichas categorías. De esta manera, la noetología tiene como objeto identificar las verdades constructivas internas a la materia categorial, distinguiéndolas de los errores sin, por ello, necesitar apelar a ideas metafísicas o psicológicas.

Lo que llamamos Noetología no pretende ofrecer, por ejemplo, una teoría de las formas de la deducción, dar cuenta de las diferentes peculiaridades de los métodos científicos de prueba, de su estructura sintáctica [...] ni menos aún dar cuenta del ritmo histórico del proceso científico o filosófico, sino únicamente ofrecer un marco absolutamente general para comprender la dinámica de la conciencia científico-filosófica y racional en general, en tanto que dotada de una estructura procesual interna, que, procediendo de ciertos saberes, plantea preguntas e intenta resolverlas. La Noetología, en consecuencia, no considera linealmente el proceso científico o filosófico, sino en la medida en que este proceso tiene lugar en el enfrentamiento con el error y la ignorancia, sin necesidad de apelar a motivaciones metafísicas o psicológicas. [...] La Noetología ve en las ciencias o en la Filosofía, ante todo, un movimiento histórico, psicológico, el “hacerse”, por tanto, de los mismos, en un diálogo interno con el error y la ignorancia; es decir, dialécticamente. [...] La Noetología pretende ofrecer un esquema general de la conexión entre la verdad y el error, en el proceso dialéctico del conocimiento. [...] La Noetología se nos aparece, en efecto, como una disciplina crítica. En efecto: la disociación que se opera noetológicamente en los cuerpos doctrinales va orientada no tanto a remedar el orden genético-histórico o psicológico, en el que efectivamente estos cuerpos doctrinales aparecieron, cuanto su orden noetológico. Como este orden contiene internamente la referencia a los errores, a las contradicciones, concluiremos que el análisis noetológico de un cuerpo de doctrina dogmáticamente dado –es decir, que presenta las verdades como apoyadas simplemente en otras verdades– equivale a una inmersión de la dogmática en un ámbito de las contradicciones, presupuestas virtualmente por toda verdad. (Bueno, 1970, pp. 166-168)

Así pues, y teniendo en cuenta las transformaciones acerca de la doctrina noetológica que tendrían lugar años posteriores (así lo afirmó Bueno en marzo de 2002: «No nos atreveríamos a seguir defendiendo hoy el proyecto de una Noetología en las condiciones expuestas [En *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*]; pero tampoco nos atreveríamos a impugnarlo de plano»), veremos a continuación de qué se compone la

estructura procesual interna de la noetología que antes mencionábamos, esto es, los axiomas<sup>70</sup> de la noetología:

#### 4.1.1.1. *Composición idéntica*

*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 estable. (Bueno, 1970, pp. 170-171)

Este axioma de identidad sólo cobra sentido cuando se aplica a determinados parámetros internos al campo o categoría, denominados «esquemas materiales de identidad», por ejemplo, «un punto de infinito es un esquema de identidad de *todo* el haz de rectas paralelas» (p. 172)

#### 4.1.1.2. *Contradicción*

*Axioma 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 circundante. (pp. 173-174)

En este caso, la contradicción constituye el centro mismo del proceso noetológico en tanto es el objeto de «estímulo» del proceso intelectual (desde el Materialismo Filosófico diríamos: «pensar es pensar *contra* alguien»),

---

<sup>70</sup> Estos axiomas pueden observarse en la propia constitución de las formas musicales de la historia, así como en múltiples teorías. Por ejemplo, en 1739, Johann Mattheson 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; *Propositio*, 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 (Ríos, diciembre 1998, p. 57). Así, la *Propositio* 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.

aunque también puede denominarse como mero «error» en casos como el siguiente: « $2 + 2 = 5$ ».

Asimismo, este axioma se presenta bajo dos modos: (1) lo mismo nos conduce a lo distinto, lo cual nos conduce a partes que desbordan el todo; y (2) lo distinto nos conduce a lo mismo, esto es, partiendo de partes diferentes, llegamos a una misma totalidad.

#### 4.1.1.3. Asimilación

El tercer axioma noetológico 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 quedan asimiladas. (pp. 190-191)

Es, por tanto, desde este axioma desde donde se resuelven o neutralizan todas las contradicciones ocasionadas hasta el punto de convergencia.

#### 4.1.2. Las figuras de la dialéctica en «Sobre la idea de Dialéctica y sus figuras» (1995, julio-diciembre)

Una vez explicada la estructura procesual interna que facilita la comprensión de la dinámica que interviene en la racionalidad de las categorías (artísticas, en nuestro caso) por medio de los axiomas de la noetología, no debemos pasar por alto las herramientas que analizan la constitución de dicha estructura racional.

Para ello, nos remitiremos a un artículo de Gustavo Bueno titulado «Sobre la idea de Dialéctica y sus figuras» (publicado, por cierto, dos años después de la publicación del quinto tomo de la *Teoría del cierre categorial*) en el que realiza un profundo estudio asentando los fundamentos acerca de una concepción filosófico-materialista de la idea de Dialéctica (necesariamente contrapuesta al materialismo dialéctico de Friedrich Engels o a la dialéctica de Georg Lukács o Lucien Goldmann); estudio en el que aparecen disueltos, asimismo, los axiomas de la noetología, concretamente, el axioma de la contradicción.

Lo que nos interesa en este punto, antes de proseguir, sería la parte en que Bueno distingue los dos modos generales que pueden observarse en el proceso de contradicción dialéctica, a saber, el *modo estructural* y el *modo procesual* que ya mencionó en 1970 con *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* y que ahora, gracias a su contraposición con el modo estructural, adquiere mayor significancia (sobre todo para nuestra posterior aplicación a la categoría musical):

El modo *procesual* se nos dibuja cuando los términos de la incompatibilidad dialéctica se nos presentan según su trayectoria de origen y, eminentemente como procediendo uno como desarrollos de los otros. La dialéctica procesual parece por ello como si estuviese «dotada de movimiento». [Énfasis agregado] (Bueno, 1995 julio-diciembre, p. 47)

De este modo, y en función del análisis gnoseológico de la partitura, por medio del lisado, conformado y compactado de los distintos géneros y especies de glomérulos, la construcción de una obra musical seguirá una lógica subjetiva que, según su fuerza fundamental, conformará su valor noetológico a partir de las cuatro figuras de la dialéctica que lo constituyen.

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. Dynnik, por ejemplo), dialéctica 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 y su negación, sino diferenciando la contradicción de la incompatibilidad. (Bueno, 2 de febrero de 2010)

Bien es sabido que a lo largo de la historia se ha abordado de múltiples formas el estudio de la lógica musical, tanto desde perspectivas organicistas –dando principal importancia a la armonía como síntesis acórdica del discurso sonoro– y reduccionistas-formalistas –tales como las perspectivas de Hanslick–, como desde perspectivas estéticas, formalizadas en normativas operatorias como puedan ser la armonía clásica, el contrapunto severo, el dodecafonismo, serialismo, etc. Ahora bien, desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, e interpretando su legado sobre filosofía de la música, afirmamos, sin duda alguna, que estos focos de análisis no ofrecen una visión panorámica sobre su propia esencia y que, por tanto, un análisis desde la lógica musical no debe aplicar las figuras de la dialéctica en un sentido estético



ni formal (aunque, desde la dialéctica generaremos posteriormente una propia idea de «forma»), ni puramente material (desde un prisma acústico en cuanto a los armónicos naturales del sonido musical –perspectiva celebidadachiana–), así como tampoco en un sentido semiológico (partimos de la conocida frase de Mahler referida a que en la partitura está escrito todo menos lo esencial), sino que estableceremos un criterio objetivo de aplicaciones de las figuras de la dialéctica sustentadas en las siguientes combinaciones.

#### 4.1.2.1. Primer criterio: *convergenca* - *divergencia*

El primer criterio está basado en las figuras dialécticas procesuales que tienen que ver con el movimiento en cuyo caso se parte de la distinción platónica entre *tauton* («lo mismo») y *heteron* («lo distinto»), plasmada en *El Sofista*. Con esta distinción, Platón nos muestra cinco géneros que pueden ser entretejidos, aunque con evidentes discontinuidades:

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 distinto. (Platón, trad. 2000b, pp. 426-430)

Estos géneros conducen, a su vez, a cuatro situaciones, a saber, las situaciones analíticas, «lo mismo desarrolla lo mismo» y «lo distinto se mantiene como distinto»; y las situaciones dialécticas, «lo mismo produce lo distinto» (*divergencia*) y «lo distinto produce lo mismo» (*convergenca*).

#### 4.1.2.2. Segundo criterio: *progressus* - *regressus*

El segundo criterio está basado en las figuras dialécticas procesuales que tienen que ver con la dirección, y para ello se toma como referencia lo que Gustavo Bueno establece como *progressus* y *regressus*, a saber, todo movimiento que conduce hacia delante será un *progressus*, mientras que todo movimiento que conduce hacia atrás, un *regressus*.

El primer tipo tiene que ver con las reiteraciones *progresivas* (un *progressus*, por tanto) del movimiento (divergente o convergente) hasta el punto en el cual él nos lleva a una configuración que se hace incompatible con el proceso mismo, constituyendo su límite. [...] El segundo tipo tiene que ver con los movimientos de *regressus*, con una involución determinada porque la configuración a la que nos llevaría el proceso no sólo sería incompatible con él sino autocontradictoria o, mejor, incompatible con terceras referencias presupuestas.

Estos *regressus* presuponen, por tanto, de algún modo, un *progressus* previo. (Bueno, 1995 julio-diciembre, p. 47)

#### 4.1.2.3. *Metábasis - Catábasis y Anástasis - Catástasis*

Con estos dos criterios (convergencia-divergencia, *progressus-regressus*) se obtiene una taxonomía de cuatro figuras dialécticas que Gustavo Bueno denomina de la siguiente manera: *metábasis*, *catábasis*, *anástasis* y *catástasis*. Así lo explica:

Obtenemos una taxonomía de cuatro figuras dialécticas que designaremos, inspirándonos en el término griego *baino* (que precisamente corresponde al verbo latino *gradior*, «subir, entrar») para significar el «*progressus* hacia adelante», y *stasis* (estación, detención) para significar la detención, retención o *regressus* del proceso: *metábasis* y *catábasis* son las figuras del *progressus*; *anástasis* y *catástasis* las del *regressus*. (pp. 47-48)

Criterio 1 Criterio 2	Procesos dialécticos de divergencia	Procesos dialécticos de convergencia
En <i>Progressus</i> (evolución)	I Metábasis	III Catábasis
En <i>Regressus</i> (involución)	II Anástasis	IV Catástasis

**Tabla 8.** Esquema de las cuatro combinaciones dialécticas de la noetología (Fuente: Bueno, p. 48).

**I. Metábasis.** En la metábasis, el desarrollo de un esquema material de identidad (según su ley propia) conduce a una configuración que se encuentra «más allá de la serie» (*metábasis eis allos genos*) y que, aunque no es contradictoria en sí misma, implica la resolución del proceso por «acabamiento». [...]

**II. Anástasis.** En la anástasis, el desarrollo de un esquema material de identidad conduce a una configuración contradictoria que obliga (apagógicamente) a un *regressus* equivalente a una detención o involución del proceso antes de alcanzar su límite (una retirada a fases intermedias o una retirada total). [...]

**III. Catábasis.** En la catábasis el desarrollo regular de dos o más procesos mantenidos según una ley de identidad se resuelve por su confluencia (o identidad sintética) en una configuración que constituye el límite externo de los confluyentes («lo distinto se hace lo mismo»). [...]

**IV. Catástasis.** En la catástasis, el desarrollo regresivo de los procesos según una ley de identidad conduce a un límite contradictorio en sí mismo que obliga a la detención del proceso. (pp. 48-50)

#### **4.1.3. La racionalidad común entre las ciencias y las artes en «Poemas y teoremas»**

El texto que a continuación analizaremos fue publicado por Gustavo Bueno en junio de 2009 a raíz de una jornada que tuvo lugar el 27 de mayo de ese mismo año dedicada a analizar y debatir el proyecto del ya mencionado doctor Jesús González Maestro, «en torno a una crítica de la razón literaria», el cual gira en torno a las relaciones entre la Literatura y la Ciencia, así como entre la Teoría gnoseológica de la ciencia y la Teoría de la Literatura.

En realidad, este texto (junto a «Poesía y Verdad», publicado un mes después, y que ya trataremos en el capítulo 5) constituye una reexposición y desarrollo del ensayo sobre noetología que Bueno sacó a la luz en marzo de 2002, titulado «Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras)», en el que se llevaba a cabo un paralelismo entre algunos «poemas argumentativos», como el célebre soneto de Lope de Vega «Suelta mi manso, mayoral extraño», y algunas proposiciones de Euclides clasificadas en «problemas» y en «teoremas». Así, la afinidad que Bueno constata entre dichos sonetos y teoremas es considerada, desde la teoría de las instituciones del Materialismo Filosófico, como circunstancias esenciales de contexto histórico-institucional, es decir, que tanto el soneto como el teorema constituyen dos instituciones distintas pertenecientes, a su vez, a dos categorías igualmente distintas (una a la categoría literaria y otra a la categoría científica), pero que sin embargo mantienen como característica común su racionalidad. Así lo explica Bueno en el «Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones» (2005c), donde pone como ejemplo la racionalidad mecánica de una institución como pueda ser la de un fusil. También es conveniente apuntar que en el siguiente texto del 2005, Bueno recoge nuevamente los axiomas de la noetología que ya presentó en 1970 si bien los matiza, quedando finalmente como: *Posición* (composición y descomposición), *Contraposición* y *Recomposición* o *Resolución*:

Por lo demás, la racionalidad humana la haremos consistir, en una definición por recurrencia, en un proceso dialéctico en el que tuvieran lugar las transformaciones «idénticas» (pero, ante todo, transformaciones) a lo largo de tres momentos o fases:

(I) Un momento de *posición* operatoria de partes (momento que implica una *composición* y una *descomposición* o destrucción de las partes compuestas respecto de terceras),

(II) Un momento de *contraposición* con el medio entorno o con las partes del dintorno, y

(III) Un momento de *recomposición* controlada de las partes contrapuestas o *resolución* en la totalidad inicial.

Ilustraremos estas ideas con un ejemplo concreto: la racionalidad del fusil como arma de un soldado de infantería durante los siglos XIX y XX, en cuanto racionalidad inseparable de la racionalidad del soldado fusilero. Fusil y fusilero constituyen una institución compleja, sin duda. El fusil, segregado del fusilero, es una institución, o lo ha sido durante muchas décadas en muchos ejércitos. Como institución se le reconocerá la racionalidad mecánica (a operatoria) que es propia de un aparato mecánico, de teleología bien definida, en un terreno genérico, aunque indefinida en el terreno concreto individual en el cual ha de entrar en acción precisamente la racionalidad conductual, o b operatoria, del soldado que lo dispara a fin de acertar el blanco.

La «racionalidad del fusil» podrá describirse como la misma disposición objetiva de las partes de una estructura corpórea en la que va a tener lugar la explosión de gases que, a fin de evitar descomponerla, serán canalizados para impulsar el proyectil que hemos compuesto con ella, dirigiéndolo a través de un cañón largo.

El momento I de la composición lo reconoceremos presente en la operación de introducir la bala en la recámara del fusil, de suerte que se obtenga un estado de equilibrio (por supuesto, esta composición sólo alcanza un sentido teleológico si se compara la relación de la bala con un blanco, indeterminado en principio, exterior al fusil).

El momento II de contraposición se establecerá en la sucesión de los procesos inmediatos a la presión sobre el gatillo: explosión del fulminante, generación y expansión de gases que alteran el equilibrio del arma y ponen en peligro la propia estructura del fusil.

En el momento III, de resolución, se cumple con el desplazamiento de la bala impulsada por los gases y canalizada a lo largo del cañón y de la ulterior trayectoria. En el contexto de la indeterminación de estas trayectorias, el fusil ha funcionado como institución racional en la medida en la que el arma ha logrado llevar a cabo su *finis operis*, a saber, que una bala salga impulsada a gran velocidad y siguiendo una trayectoria entre otras posibles. Pero esta racionalidad mecánica de la institución fusil ha de estar involucrada con la racionalidad operativa del soldado. (Bueno, 2005c, p. 25)

Esta racionalidad mecánica del fusil podríamos trasladarla a la racionalidad mecánica intrínseca en los instrumentos musicales que siempre debe

combinarse con las racionalidades operativas de los instrumentistas, al igual que la racionalidad del fusil se combina con la racionalidad del fusilero.

El primer momento de esta racionalidad del fusilero podrá hacerse consistir en la composición, mediante la operación «apuntar» el fusil con el objetivo de la bala (según el *finis operantis* introducido por el soldado). El segundo momento (II) corresponderá a la contraposición entre la dirección del fusil alineado en principio por el soldado, y la dirección efectiva (etic) del fusil respecto del blanco; entre las últimas alineaciones alternativas (que podrían ensayarse a fin de corregir la puntería) sólo una es la correcta. El tercer momento (III) de la racionalidad conductual del soldado se cumplirá en la determinación correcta de la puntería, y el único criterio objetivo de tal racionalidad será el de la intersección efectiva, en el momento III, de la bala y del blanco proyectada en el momento I. (p. 25)

Por tanto, y retomando el artículo «Poemas y Teoremas», subrayaremos la importancia que Gustavo Bueno otorga a la noetología como racionalidad común a múltiples campos y categorías, la cual desborda, asimismo, a la racionalidad estrictamente gnoseológica, y que, en este caso, sirve de herramienta analítica de las instituciones del poema de Lope y del teorema de Euclides.

No es por tanto lo principal de nuestro intento el constatar el hecho (puesto que lo suponemos posible) de que la forma soneto pueda haber sido utilizada para exponer un discurso argumentativo, incluso en una temática que parece estar a mil leguas de este intento, 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, si se quiere, con la racionalidad «poética». 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 desvanecen. (Bueno, junio 2009, p. 2)

Del mismo modo, Bueno ahonda en el estudio de la idea de institución, explicando en este artículo la distinción entre instituciones holomórficas e instituciones meromórficas, las cuales consideramos de vital importancia en tanto que nos permiten entender el conglomerado de complejos de instituciones que dependen unas de otras, por ejemplo: la institución «puente modulante» (de una sonata) o «divertimento» (de una fuga) serían instituciones meromórficas respecto a la institución holomórfica «sonata» o «fuga»; o la institución «scherzo» (de una sinfonía) sería una institución meromórfica respecto a la institución holomórfica «sinfonía».

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* (vid., por ejemplo, «El puesto del Ego trascendental», *El Basilisco*, nº 40, pág. 42; y «Teoría de las Instituciones», *El Basilisco*, nº 37, pág. 32). 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.

En general, los todos y las partes de los aquí hablamos son en principio todos sistáticos o atributivos, o partes atributivas, es decir, no son todos distributivos o partes distributivas, que tampoco se excluyen.

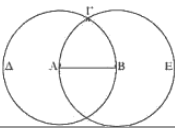
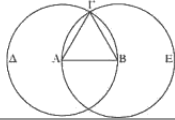

Instituciones tales como «tramo» (de una vía ferroviaria), «cruce» (de caminos), «rodilla» (como eslabón entre muslo y pierna), «tejado» (de una casa), «mango» (de una sartén), «volante» (de un automóvil), «tabique» (de un apartamento), o como «apéndice» (de un cuerpo) o «torso» (de una estatua) pueden ser ejemplos de instituciones meromorfas. (p. 2)

Pues bien, con todo ello, el estudio noetológico que lleva a cabo Gustavo Bueno en «Poemas y Teoremas» se basa en las seis fases de análisis de los teoremas de Euclides propuestos por Proclo (412-485 d. C.; uno de los representantes más importantes de la escuela neoplatónica, junto con Plutarco, y uno de los últimos filósofos clásicos), a partir de los cuales realiza una refasificación ternaria inspirada en criterios noetológicos comunes entre el poema CLXXXVIII de Lope de Vega (institución perteneciente a la categoría artística de la Literatura) y el teorema I,1 de Euclides (institución perteneciente a la categoría gnoseológica de la Geometría).

Los teoremas de Euclides se despliegan, en general, precisamente a lo largo de aproximadamente catorce líneas, a su vez reclasificadas según diferentes criterios (el más importante, y al que nos atendremos en adelante, el de las seis fases propuestas por Proclo: (1) Prótasis, (2) Ekthesis, (3) Diorismós, (4) Kataskeué, (5) Apódeixis, y (6) Sympérasma). Fasificación cuyos fundamentos son muy confusos, y precisamente por ello, requieren una refasificación. El mismo Proclo propuso una refasificación ternaria –enunciado / demostración / conclusión– que, como es fácil ver, resulta ser excesivamente ambigua y externa. Más adelante propondremos una refasificación también ternaria, pero inspirada en criterios noetológicos. (p. 2)

Finalmente, véase a continuación la tabla que añade Gustavo Bueno hacia el final del artículo donde, a través de las seis fases de Proclo redistribuidas

en los tres axiomas noetológicos, se puede observar la racionalidad común existente entre el teorema y el soneto (Tabla 9):

Etapas	Fases	Teorema I,1 de Euclides	Soneto CLXXXVIII de Lope
I. Propuesta (composición/ segregación)	(1) Prótasis Propositiva	Construye un triángulo equilátero sobre una recta delimitada	1 Suelta mi manso, mayoral extraño, 2 pues otro tienes de tu igual decoro,
	(2) Ekthesis	Es decir, sobre la recta AB construye un triángulo equilátero A ————— B	3 deja la prenda, que en el alma adoro, 4 perdida por tu bien y por mi daño.
II. Contraposición	(3) Diorismós	Describe un círculo $\Gamma\Delta$ con centro en A y radio en AB... 	5 Ponle su esquila de labrado estaño 6 y no le engañen tus collados de oro,
	(4) Kataskeuế	A partir del punto $\Gamma$ donde los círculos se cortan traza dos rectas formando el triángulo $\Gamma\Delta B$ y el círculo $\Gamma\Delta E$ , &c. 	7 toma en albricias este blanco toro, 8 que a las primeras hierbas cumple un año.
III. Resolución	(5) Apódeixis	A es el centro del círculo $\Gamma\Delta B$ ; luego $A\Gamma$ es igual a $AB$ [por la definición 5], B es el centro del círculo $\Gamma\Delta E$ , luego $B\Gamma$ es igual a $BA$ [definición 15]; luego $\Gamma A$ y $\Gamma B$ son iguales a $AB$ ; luego [noción común 1: dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí] los tres segmentos de rectas son iguales entre sí.	9 Si pides señas, tiene el vellocino 10 pardo encrespado, y los ojuelos tiene 11 como durmiendo en regalado sueño.
	(6) Sympérasma	Luego el triángulo $AB\Gamma$ es equilátero y construido sobre la recta delimitada $AB$ . Q. E. F. 	12 Si piensas que no soy su dueño, Alcino, 13 suelta, y verásle, si a mi choza viene, 14 que aun tienen sal las manos de su dueño.

**Tabla 9.** Cuadro comparativo entre la estructura noetológica del teorema de Euclides y la estructura noetológica del soneto de Lope de Vega (Fuente: Bueno, junio 2009, p. 2).



## 4.2. APLICACIÓN DE LA IDEA DE NOETOLOGÍA A LA TOTALIZACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL

Decimos, por tanto, que la noetología es una racionalidad abierta que, mediante sus herramientas analíticas sistematizadas por Gustavo Bueno, permite una aproximación a la lógica estructural contenida en cada una de las diversas instituciones de los campos y categorías del saber, permitiendo observar, así, analogías muy poderosas entre ellas.

Pues bien, en el presente punto trataremos de mostrar cómo se llevaría a la práctica esta aplicación noetológica, remitiéndonos concretamente a las instituciones intrínsecas del campo musical. Para ello, primero expondremos la aplicación que tendrían los axiomas de la noetología y las figuras de la dialéctica al campo musical no sin antes advertir lo siguiente: los axiomas noetológicos en música precisan de ser aplicados inmediatamente a una institución musical concreta (scherzo, minuetto, sonata, lied,...) ya que son un cierre operatorio que dependiendo de la fisonomía de cada obra se concatenan de una manera u otra; es decir, que explicar formalmente los axiomas noetológicos sin ir directamente a la obra musical concreta nos derivaría en el error de deslizarnos a vertientes hegelianas o formalistas que buscan una racionalidad universal independiente de la materia, o incluso a la idea de «noema» husserliano basado en una *epojé*, ergo nos conduciría a un puro idealismo. No ocurre así con las figuras de la dialéctica, las cuales nos remiten a la materia en sí mismo, esto es, a términos del espacio melológico tales como modulaciones de quintas, cuartas, movimientos contrapuntísticos y melódicos de temas o motivos diversos, etc.

El primer criterio que conforma las figuras de la dialéctica encuentra su aplicación a la música a partir de las distintas contraposiciones implicadas en los múltiples procesos de construcción contrapuntísticos. En este sentido, la divergencia musical constituirá todo contrapunto vertical u horizontal que se produzca entre los términos operatorios métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y cromatófónicos, mientras que la convergencia tendrá lugar en todas aquellas periodicidades que asimilen unos patrones terminológicos comunes a las identidades establecidas en la sustancia musical.

Dicho de otro modo: todo aquello vinculado con la convergencia tendrá como referencia musical la idea de Tema o Sujeto, es decir, la idea musical por la cual se construye la obra, mientras que todo lo vinculado

con la divergencia tendrá que ver con el contrapunto y con el contraste con el material básico.

El segundo criterio de *progressus-regressus* tiene como referencia las morfologías del eje armónico del espacio melológico en su sistematicidad tonal. Esta propuesta no surge de la nada, ni es «rompedora», ni menos aún subjetiva (basada en la «libertad» del intérprete), relativa o metamérica, sino que se establece desde una perspectiva diamérica de los tonos (totalidades distributivas) y conjuntos de tonos como partes integrantes de totalidades atributivas conformadas por las tonalidades.

En primer lugar, los tonos, en cuanto totalidades distributivas, se concatenan en conjuntos de tonos que conforman escalas, las cuales pueden ser ascendentes o descendentes. Si por ejemplo pensamos en un teclado de piano y subimos tonos hacia la derecha, los sonidos serán más agudos, mientras que si bajamos hacia la izquierda, más graves. Ahora bien, existe una segunda referencia en cuanto a los tonos como totalidades atributivas que van referidas a las armaduras tonales y a las modulaciones de unos tonos a otros. Esta referencia atributiva es la base de los grados y relaciones tonales, por ello, las dominantes son progresiones expansivas de la música respecto a sus tónicas de origen, como ya pudimos analizar en las relaciones entre los sonidos fundamentales y sus armónicos naturales. A este respecto, el círculo de quintas que conforma la base del eje armónico del espacio melológico será el criterio de las modulaciones que denominaremos «en *progressus*» (quintas en evolución ascendente), o «en *regressus*» (quintas en evolución descendente).

En la siguiente cita de Salvador Chuliá se observa una explicación de las armaduras presentes en las distintas tonalidades diatónicas, donde las flechas indican la relación en progreso de la concatenación de las diversas tonalidades:

Para averiguar qué alteraciones accidentales sufren modificaciones al ser transportadas, hay que conocer si las diferencias son ascendentes o descendentes.

- Las diferencias serán ascendentes cuando el transporte es de ninguna alteración (0 en la tabla) a sostenidos; de menos sostenidos a más sostenidos; de bemoles a menos bemoles... etc.

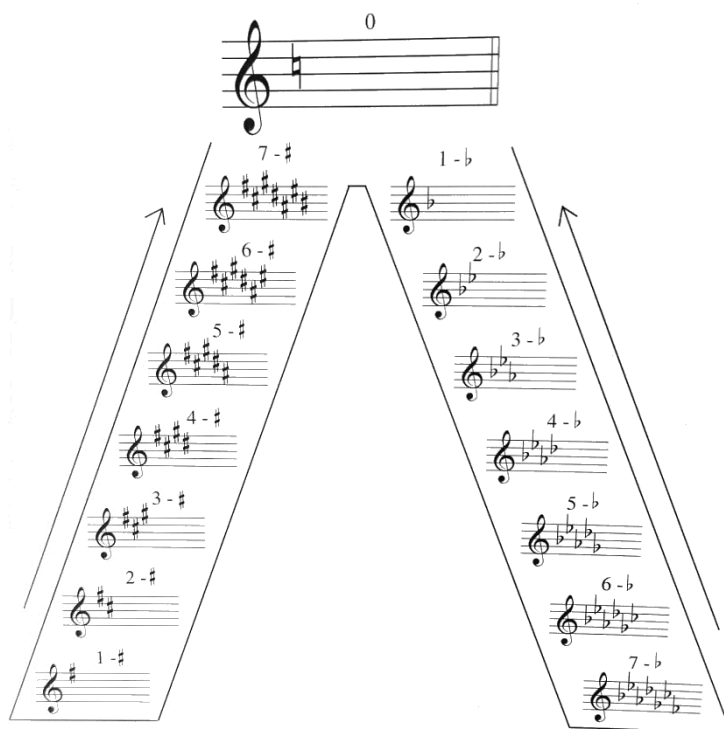
- Las diferencias serán descendentes cuando el transporte es de ninguna alteración a bemoles; de menos bemoles a más bemoles; de sostenidos a menos sostenidos... etc.

- Por tanto: Cuando se pasa de sostenidos a bemoles, o de bemoles a sostenidos, deberán sumarse las alteraciones que se anulan y las que se crean, dando la suma total las diferencias existentes.

Ejemplos: de Sol mayor (un sostenido) a Si b mayor (dos bemoles) serán tres las diferencias descendentes; de Fa mayor (un bemol) a La mayor (tres sostenidos) son cuatro las diferencias ascendentes.

Para las diferencias ascendentes, las modificaciones recaen sobre el orden de sostenidos: fa, do, sol, re, la, mi, si.

Para las diferencias descendentes, las modificaciones recaen sobre el orden de bemoles: si, mi, la, re, sol, do, fa. (Chuliá Hernández, 1991, pp. 14-15)



[Figura 199. Diferencias ascendentes y descendentes en el orden de las armaduras (Fuente: Chuliá Hernández, 1991).]

Así pues, estos criterios que hemos expuesto se fundamentan en una «vuelta del revés» materialista de los criterios fenomenológicos realizados por Ansermet y Celibidache, quienes utilizan los términos psicológicos de «extroversión-introversión», esto es, de dentro hacia fuera, o de fuera hacia dentro –sirviéndose de la perspectiva espiritualista «interior-exterior» en cuanto al movimiento de la conciencia humana–; así como de «acción-pasión», en cuanto a impulsos relacionales con el mundo de la percepción.

Es importante recalcar que Ansermet y Celibidache utilizaban de forma distinta los términos extrovertido-introvertido y activo-pasivo, a saber, Ansermet aplicaba el término de intervalo extrovertido a todo aquel intervalo ascendente, e introvertido al descendente, dando las funciones de activo y pasivo a los que tenían relación de quintas en *progressus* o *regressus*. De esta forma interpretaría el director francés los siguientes intervallos:

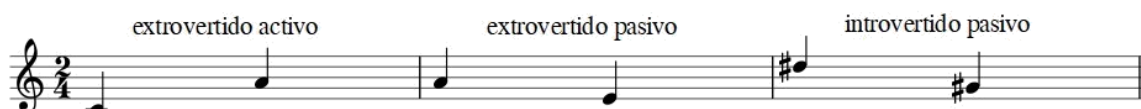


Figura 200. Ejemplo de clasificación de intervallos de Ansermet (Fuente: Vicente Chuliá).

En cambio, Celibidache ofrece un criterio a nuestro juicio más potente al dar la función de activo-pasivo al número de frecuencias por segundo, es decir, cuanta más rapidez de vibración más activo (más agudo el sonido) y cuanta menos rapidez, más pasivo (más grave el sonido), estableciendo el dualismo extroversión-introversión desde la perspectiva del círculo de quintas en *progressus* o *regressus*. De este modo, el ejemplo anterior de intervallos adquiere otro sentido:

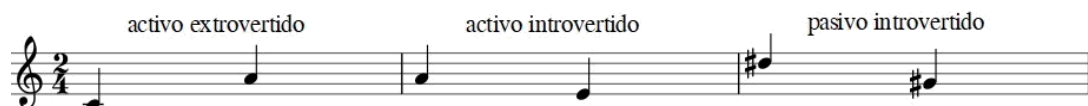


Figura 201. Ejemplo de clasificación de intervallos de Celibidache (Fuente: Vicente Chuliá).

A continuación, podemos observar la explicación que realiza el profesor Olives a raíz de sus profundos estudios de la fenomenología musical de Ansermet:

La naturaleza afectiva de las relaciones musicales está contenida en las tensiones de posición de los sonidos musicales, según sea ascendente o descendente el camino de la *quinta* dentro de la *octava*. En el vocabulario de Ansermet, los intervallos –tensiones de posición– activos y pasivos son estructuras ontológicas que definen el modo de ser de las direcciones de la música en el espacio imaginario. Son activas las tensiones de posición que surgen en la dirección de las quintas ascendentes (*fa-do-sol-re-la-...*) y pasivas las que se forman en la dirección descendente (*la-re-sol-do-fa-...*) Así, partiendo *de do*, *do-sol* –primera quinta ascendente– implica una relación activa y *do-fa* –primera quinta descendente–, pasiva. Ansermet calificará, además, de extravertida a la dirección

efectiva ascendente de cualquier intervalo y de introvertida a la dirección descendente. De ese modo, *do-sol*, ascendente, será una tensión de posición activa extravertida y *do-sol*, descendente, una tensión activa introvertida. Extraversión e introversión cualifican la dirección *existencial* de los intervalos. [...] Sergiu Celibidache, que practicó también una fenomenología de la música, asociaba el concepto de extraversión a la tendencia expansiva de la música y el de introversión a la tendencia contractiva. Pero, a diferencia de Ansermet, la extraversión se significaba en el orden ascendente de las quintas y la introversión en el sentido descendente, justamente los “trayectos” que nuestro autor denomina respectivamente activo y pasivo. [...] El siguiente esquema ilustra el sentido de las tensiones de posición:

Quinta ascendente → activa en la extraversión

Quinta descendente → pasiva en la introversión

Cuarta descendente → activa en la introversión

Cuarta ascendente → pasiva en la extraversión

El camino hacia la dominante se cumple, por tanto, como proyecto de dominante desde el momento en que interiorizamos la relación de tensión entre el punto tonal de partida y el primer sonido en posición activa. La dominante determina el tono y, como todo extremo resultante de una tensión emanada a partir de un punto concreto, da cuenta de esa tensión respecto al punto al cual se opone y desde el que se justifica en tanto que elemento original de la tensión producida. Así, toda música surge de una relación de sentido tonal (y toda obra musical tonal responde en esencia al mismo principio, independientemente de su valor concreto) articulada en una entidad formal simple susceptible de expandirse en articulaciones formales de mayor alcance, es decir, en un proyecto de dominante contemplado a gran escala. El *proyecto de dominante* habrá así metamorfoseado en un acontecimiento interior lo que parecía ser un hecho aparecido externamente. Y, en consecuencia, la melodía será específicamente una forma de tensión afectiva dirigida hacia la dominante constituida en su propio dinamismo de tiempo y espacio. (Olives, 2016, p. 62)

Desde nuestro postulado materialista, basado en la materia y forma diámica del espacio melológico, los intervalos hacia el agudo serán ascendentes y hacia el grave descendentes, dejando las perspectivas armónicas atributivas de significación tonal a los términos *progressus*, si se modula hacia tonos establecidos por dominantes expansivas, y *regressus*, si se modula hacia relaciones de quinta en sentido involutivo. Ahora bien, desde las coordenadas de las tonalidades conformadas por escalas diatónicas, la modulación de una tonalidad menor a su relativo mayor se considerará también como una modulación progresiva por la tercera mayor del tono, así como por su relación con la dominante de la tonalidad principal. Los modos mayores, por su condición de tercera mayor, tienen relaciones en *progressus* respecto a sus

homónimos, que tienen relaciones regresivas por su tercera menor. Veamos, por ejemplo: si tomamos como base la tonalidad de La menor, el Mi (dominante de esta tonalidad) coincide con la tercera mayor o mediante de Do mayor. Las relaciones de quintas en *progressus* ( $\rightarrow$  Do-Sol-Re-La-**Mi**) se encuentran con la tercera mayor y las relaciones de quintas en *regressus* (**Mi** bemol-Si bemol-Fa-Do  $\leftarrow$ ) con la tercera menor.

Dicho todo esto, veamos ahora cómo se aplicarían al campo musical los axiomas de la noetología anteriormente explicados, recordando que esta aplicación no debe tomarse como un esquema *a priori*, sino que debe aplicarse de forma inmediata a la materia musical concreta:

Así, la *propuesta noetológica* se correspondería con las coordenadas o marcas tonales que conforman los glomérulos generadores de la obra que establecen los esquemas materiales de identidad los cuales se irán desarrollando, extendiendo y expandiendo a lo largo de la obra, es decir, los sujetos, temas, motivos, etc., que conforme va evolucionando la obra van conformando totalidades distributivas, así como propuestas de identidades basadas en coordenadas tonales. Estas propuestas deben tener una *contraposición*, que en música sería lo que en la enseñanza tradicional de tratados como el de Hilarión Eslava se ha denominado como «la variedad» (en concreto, nos remitimos al tratado primero *De la Armonía*, 1898), es decir, el correcto uso operatorio de las contraposiciones terminológicas (convergencia y divergencia entre términos) que van evolucionando hasta el momento en el que alcanzan su mayor grado de contraposición (es decir, lo que Celibidache denominaba «punto culminante»; Celibidache reducía los *progressus* y *regressus*, así como las divergencias y convergencias exclusivamente a las oposiciones fenomenológicas de la interrelación entre epifenómenos y/o armónicos naturales emergentes del sonido musical) que debe ser posteriormente resuelto. Todo ello con el objetivo de que la obra no resulte «monótona» o «repetitiva». Por último, la *resolución* sería el axioma que debe asimilar precisamente todas las contraposiciones que se han ido generando a lo largo de toda la composición, teniendo en cuenta que, al igual que no existe una única manera de proponer ni contraponer en una obra, tampoco existe una única manera de resolver todas las contraposiciones generadas hasta el momento de convergencia. No obstante, de forma general podríamos decir que en la resolución todos los glomérulos operados son, de alguna manera, «conducidos» y «compleccionados» en un glomérulo supremo o unidad compleja, por medio del correcto manejo de las densidades, presiones, intensidades y amplitudes cromatofónicas de la ejecución musical; es decir, se resolvería noetológicamente una obra cuando el músico cerrara fenoménicamente la composición y

plasmara su unidad compleja que permita constituir la obra como una sustancialidad poética.

Ahora bien, debemos aclarar que aunque la propuesta, la contraposición y la resolución noetológicas puedan corresponder en ciertos casos al esquema formal de la forma sonata (exposición / desarrollo / reexposición), o al esquema formal de la fuga (exposición / desarrollo / conclusión), por ejemplo, dichos axiomas no se reducen necesariamente a estas formas clásicas, sino que responden a la verdad de resolución concreta, en este caso, de la propia obra o de la propia ejecución que dependería del procedimiento operatorio de los términos e identidades desarrollados en cada hacer musical, del mismo modo a como la medicina debe proceder de acuerdo a las múltiples variantes que ofrece cada diagnóstico en función de cada paciente, y no de acuerdo a un diagnóstico «estándar» que envuelva al conjunto de pacientes.

Por decirlo de otro modo: aunque pudiera existir un «diagnóstico estándar» de cada institución musical, como la forma sonata clásica, la riqueza de la estructura noetológica reside precisamente en que no se tiene porqué adecuar a este diagnóstico (Exposición, Desarrollo, Reexposición), sino que atiende a las múltiples variantes que ofrece cada estructura en función de cada obra musical o institución, pudiendo darse, por ejemplo, una contraposición dentro de la Exposición, o una resolución dentro del Desarrollo.

#### **4.2.1. Los axiomas noetológicos de «Poemas y teoremas» aplicados al primer movimiento de la Sonata n.º 16 de Mozart: «Sonatas y teoremas»**

El presente apartado lo hemos tomado de la ponencia que nuestra alumna Marie Lavandera realizó el 21 de julio de 2021 en Santo Domingo de la Calzada a raíz del Curso de Filosofía que organiza cada año la Universidad de La Rioja en colaboración con la Fundación Gustavo Bueno y que lleva por título precisamente «Sonatas y teoremas» (Canal fgbuenotv, 21 de julio de 2021). En dicha ponencia, Lavandera lleva a cabo un desarrollo del artículo «Poemas y Teoremas» (junio 2009) de Gustavo Bueno al aplicar el cuadro comparativo entre la estructura noetológica del teorema de Euclides y la estructura noetológica del soneto de Lope de Vega a una institución musical determinada, en concreto a una sonata de Mozart.

Este tipo de sonata clásica o de la I Escuela de Viena (terminología que es, de alguna manera, retroactiva en tanto y cuanto sólo adquiere el significado de «primera» cuando se constituye a mediados del siglo XX la II Escuela

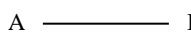
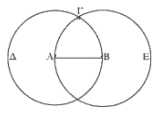
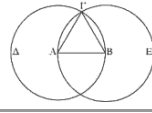
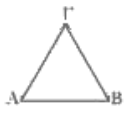
de Viena liderada por Arnold Schönberg y sus discípulos) decimos que es una institución meromórfica que se diferencia claramente de las sonatas monotemáticas de los siglos XVII-XVIII propias de compositores como Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Vicente Rodríguez Monllor, ..., ya que está conformada por tres movimientos diferentes –y a partir del siglo XIX sobre todo por cuatro– que corresponden a tres o cuatro instituciones distintas que normalmente se presentan como una Forma Sonata en el I movimiento, seguida de un Lied en el II movimiento y un Minueto o Scherzo en el III movimiento (aquellas que posteriormente tuvieron cuatro movimientos muchas veces finalizaban con otra Forma Sonata o con un Rondó). Sin embargo, las sonatas «pre-clásicas» eran heterogéneas, de un solo movimiento donde se presentaba un Tema que era desarrollado principalmente en dos grandes secciones (y en algunas sonatas de Rodríguez Monllor, incluso en tres secciones<sup>71</sup>), lo cual hacía de esta institución una institución holomorfa (2021).

Pues bien, este ejercicio noetológico que realiza Marie Lavandera en su ponencia lo traemos aquí en «negro sobre blanco» con el objeto de observar cómo se representan los axiomas de la noetología en la estructura procesual de una Forma Sonata en concreto y qué analogías poderosas ofrece el resultado de dicho estudio con la estructura procesual de un teorema (Tabla 10).

---

<sup>71</sup> Marie Lavandera en su Trabajo Final de Máster titulado *Una aproximación a las sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del materialismo filosófico. Análisis gnoseológico y noetológico* (2020) realiza un estudio gnoseológico detallado de las diez primeras sonatas del compositor Rodríguez Monllor, destacando su característica tripartita; así como un estudio noetológico de la primera sonata a partir de la Tabla 8.



Etapas	Fases	Teorema I,1 de Euclides	Soneto de Lope	Sonata Fácil Mozart
I Propuesta (composición/ segregación)	(1) Prótasis Propositiva	Construye un triángulo equilátero sobre una recta delimitada	1 Suelta mi manso, mayoral extraño, 2 pues otro tienes de tu igual decoro,	Tema A en Do M y Tema B en Sol M
	(2) Ekthesis	Es decir, sobre la recta AB construye un triángulo equilátero. 	3 deja la prenda, que en el alma adoro, 4 perdida por tu bien y por mi daño.	Puente modulante de A-B (cc. 5-12) y desarrollo del Tema B (cc. 18-28)
II Contraposición	(3) Diorismós	Describe un círculo $\Gamma\Delta$ con centro en A y radio en AB... 	5 Ponle su esquila de labrado estaño 6 y no le engañen tus collados de oro,	Modulaciones en <i>progressus</i> sobre una progresión basada en la Coda de la Propuesta: - Modelo en Sol m (cc. 29-32) - Primera repetición en Re m (cc. 33-36)
	(4) Kataskeué	A partir del punto $\Gamma$ donde los círculos se cortan traza dos rectas formando el triángulo $\Gamma\Delta B$ y el círculo $B\Gamma E$ , &c. 	7 toma en albricias este blanco toro, 8 que a las primeras hierbas cumple un año.	Dilatación en <i>regressus</i> por ciclo de quintas: La-Re-Sol-Do-Fa (cc. 37-41)
III Resolución	(5) Apódeixis	A es el centro del círculo $\Gamma\Delta B$ ; luego $A\Gamma$ es igual a $AB$ [por la definición 5], B es el centro del círculo $\Gamma\Delta E$ , luego $B\Gamma$ es igual a $BA$ [definición 15]; luego $\Gamma A$ y $\Gamma B$ son iguales a $AB$ ; luego [noción común 1: dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí] los tres segmentos de rectas son iguales entre sí.	9 Si pides señas, tiene el vellocino 10 pardo encrespado, y los ojuelos tiene 11 como durmiendo en regalado sueño.	Reexposición del Tema A en Fa M y puente dilatado para cadenciar en Do (cc. 42-58)
	(6) Sympérasma	Luego el triángulo $AB\Gamma$ es equilátero y construido sobre la recta delimitada AB. Q. E. F. 	12 Si piensas que no soy su dueño, Alcino, 13 suelta, y verásle, si a mi choza viene, 14 que aun tienen sal las manos de su dueño.	Tema B en Do M y cierre sobre la tónica y confirmación temática y tonal: Tema A – exposición: Do M Tema A – reexposición: Fa M Tema B – exposición: Sol M Tema B – reexposición: Do M

**Tabla 10.** Cuadro comparativo entre la estructura noetológica del teorema de Euclides, la estructura noetológica del soneto de Lope de Vega y la estructura noetológica de la Sonata Fácil de Mozart (Fuente: Lavandera, 2020).

#### 4.2.1.1. Propuesta: prótasis y ekthesis

Si nos fijamos en la tabla anterior, podemos observar que mientras la Prótesis propositiva del teorema es «construye un triángulo equilátero sobre una recta delimitada», en la Sonata veríamos su coordinación con el construir de un Desarrollo y una Reexposición a partir de dos materiales temáticos que serían el Tema A y el Tema B, los cuales tienen la característica de que se mueven en relación de I-V respectivamente (aunque no podemos considerar esta norma como una identidad esencial, dado que también hay Sonatas en las que el Tema B respecto al Tema A está en el modo mayor o en el modo menor). Lo importante en este punto es que ambos temas deben ser contrastantes entre sí para que pueda darse la expansión dialéctica de la música (recordemos que Franz Schubert afirmaba que la longitud de un movimiento dependía del contraste entre sus dos temas principales, es decir, cuanto más contraste hay entre los temas más debe prolongarse la sonata ya que se han de realizar más elementos de desarrollo y, por ende, de resolución; y cuanto menos contraste hay entre las relaciones de ambos temas, la longitud debe ser menor).

Veamos, por tanto, ambos temas, así como los elementos que constituyen el esquema material de identidad del Tema A que serán reconvertidos para conformar el Tema B:

Figura 202. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).

Figura 203. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema B (Fuente: Vicente Chuliá).

Por un lado, vemos cómo en el Tema B el elemento A se ha rotado y contraído; el elemento B se ha contraído métricamente para proceder a una

dilatación melódica; el elemento C se ha mantenido, aunque si antes tenía la función de cerrar la periodicidad aquí se utiliza para expandir; y el elemento D del intervalo de sexta aparece invertido en una sexta descendente y no ascendente como en el Tema A.

En definitiva, 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 distinto desarrolla lo mismo y lo mismo desarrolla lo distinto.

Si continuamos con nuestro análisis, observamos que la ekthesis del teorema sería «la recta AB sobre la que se construye el triángulo equilátero», la cual podemos coordinar con la concatenación, o la unidad sinalógica de los dos temas sin la cual la sonata no podría desplegarse (diríamos acaso: «el puente modulante sobre el que se construyen el Tema A y el Tema B»).

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

Figura 204. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Puente modulante (Fuente: Vicente Chuliá).

Este puente modulante 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 cinco al compás nueve. 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 (D), 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*).

Una vez este puente nos ha conducido al Tema B, observamos el proceso de desarrollo de los materiales que conforman dicho tema (insistimos, que son una recomposición de los materiales del Tema A) a lo largo de los compases 18 al 25, así como el momento cadencial de la Propuesta de los compases 26 al 28, en los que aparecen los elementos del Tema A y el Tema B operados en forma de síntesis (contracción terminológica) y a la vez confirmando el tono de Sol mayor (*progressus*).

#### 4.2.1.2. *Contraposición: diorismós y kataskeué*

Es desde esta contracción terminológica en forma de síntesis desde donde Mozart parte para realizar la Contraposición. Así, mientras que en el diorismós del teorema «se describe un círculo con centro en A y radio en AB», en la Sonata ya comenzaría el desarrollo de los elementos temáticos presentados en dicha síntesis, los cuales son operados en este punto por medio de una progresión. Primero aparece el modelo en Sol menor conformado, a su vez, por divergencias terminológicas, y a continuación una repetición en Re menor (*progressus*).

Ahora bien, en la kataskeué, donde se trazan las dos rectas que forman el triángulo en el teorema, ya comenzaría el proceso en el que se define la forma; en el caso del teorema: el triángulo, y en el caso de la sonata: la Reexposición donde la música «cae» o cadencia en perspectiva de *regressus* armónico tal y como exige la institución de la Forma Sonata clásica. Así pues, esta última parte de la contraposición que conduce a la posterior Resolución es operada por Mozart a partir de una dilatación terminológica en *regressus* por medio del ciclo de quintas: La-Re-Sol-Do-Fa.

#### 4.2.1.3. Resolución: *apódeixis* y *sympérasma*

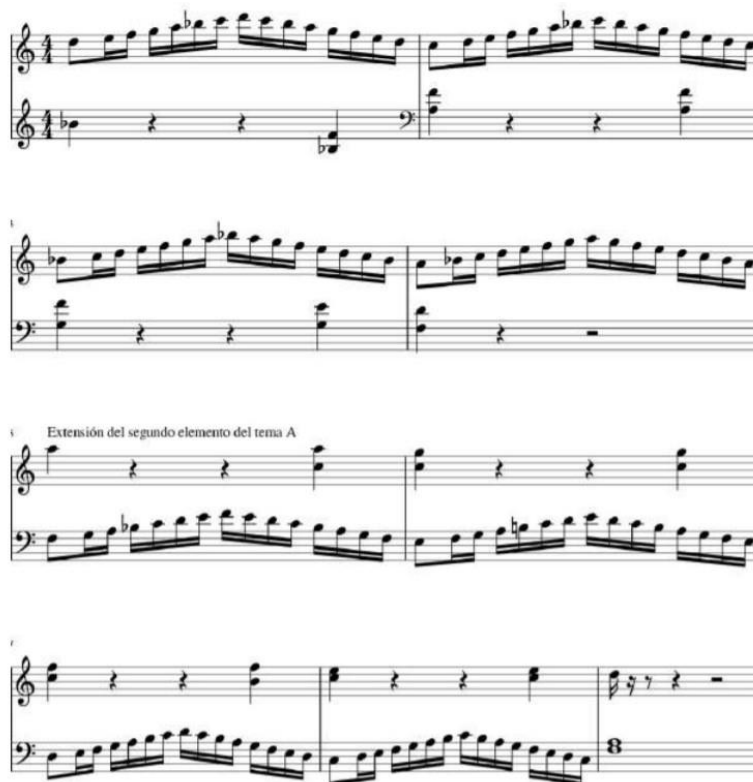
Este ciclo de quintas finaliza en una cadencia a Fa mayor, esto es, en un *regressus* del tono principal (Fa-Do), que se despliega terminológicamente retomando el Tema A (convergencia en *regressus*). Ello coincide en el teorema con el proceso de cierre en el que empiezan a verse las partes iguales de AB respecto a los segmentos de rectas que son iguales entre sí. Estas partes iguales, en la sonata, se coordinan precisamente con esta Reexposición en la que aparecen los términos de ambos temas operados «igual» a como lo están en la Exposición.

Tenemos, así, el Tema A en Fa mayor, que por medio de la identidad diairológica respecto al Tema A en Do mayor constituiría una catástasis.



**Figura 205.** Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema A en la Reexposición (Fuente: Vicente Chuliá).

Ahora bien, el desarrollo del Tema A o puente modulante en esta resolución se extiende de manera notable a partir del compás 50 respecto a la propuesta, debido a un aumento de repeticiones que generan divergencias con el objetivo de modular de nuevo a Do mayor, pasando antes por su dominante y constituyendo, así, un claro ejemplo de anástasis (divergencia en *regressus*).



**Figura 206.** Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Puente modulante de la Reexposición (Fuente: Vicente Chuliá).

Finalmente, llegaríamos a la fase de *sympérasma*, ya que al aparecer el Tema B terminológicamente igual que en la composición idéntica, pero esta vez en Do mayor (*regressus* al tono principal de la pieza) en vez de en Sol mayor, tiene lugar una convergencia en *regressus* que constituye otro ejemplo de catástasis:



**Figura 207.** Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema B en la Reexposición (Fuente: Vicente Chuliá).

A partir de este punto quedaría el desarrollo de este Tema B en perspectivas de *regressus* y la realización de la coda al tono principal y la cadencia final.

Dicho todo esto, ¿qué relaciones encontramos? (relaciones que acaso son las que delimitan la demostración de una correcta construcción de la Forma Sonata clásica); pues que, si bien ambos temas, tanto en la Exposición como en la Reexposición, están operados en relación de quintas en *progressus* (Do-Sol; Fa-Do), a nivel morfológico encontramos relaciones de *regressus* entre el Tema A de la Exposición y el propio Tema A de la Reexposición (Do-Fa; Sol-Do), lo cual conforma una unidad tonal y una unidad temática que complexionan en un todo compacto todos los elementos de la obra, conformando un totalidad que, desde la interpretación de los receptores por medio de la ejecución *in situ*, puede ser sustantivada.

#### **4.2.2. Las figuras de la dialéctica aplicadas al primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven**

En este último punto del Capítulo 4, en el que venimos abordando el estudio de la noetología como racionalidad común a los distintos campos y categorías, retomaremos las figuras de la dialéctica tratadas en el punto 4.1.2 con el objeto de aplicarlas de forma general a una obra musical en concreto. Para ello, y siguiendo con el patrón que expusimos para el estudio de la Sonata n.º 16 de Mozart, abordaremos el primer movimiento en Do menor de la Sinfonía n.º 5 de Beethoven.

En este movimiento observamos la consabida introducción de cinco compases, que tantas interpretaciones por parte de músicos, teóricos o musicólogos ha generado a lo largo de la historia. Decimos que esta introducción ha sido (y es) objeto de estudio, ya que sólo basta con observar dos de los cientos de interpretaciones contrapuestas que de ella se derivan, a saber, la de Wilhelm Furtwängler y la de Hans Swarowsky:

Furtwängler entendía que la razón por la cual Beethoven extendió la colocación del segundo calderón en dicha introducción se debía a lo siguiente:

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.

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 pensado. (Furtwängler, 2012, pp. 218-219)

A nuestro juicio, este prisma que plantea Furtwängler, aunque se le puedan reconocer ciertos fulcros de verdad, está fundamentado en una ontología idealista en tanto que alude a la necesidad de que dichos cinco compases «revelen» algo al oyente, es decir, que la obra posea una verdad en su propio fenómeno sonoro; una posición que consideramos inestable, ya que el fenómeno está trabajado y conceptualizado –por ende, pensado– constructivamente por las operaciones del compositor.

Por el contrario, la interpretación de Swarowsky acerca de este fragmento nos muestra un ejercicio de operaciones lógico-positivistas:

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 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 motivos. (Swarowsky, 1988, p. 41)

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



lleva este principio a un idealismo más radical en tanto y cuanto 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; mientras que Swarowsky, reduce este principio al positivismo del texto (la periodicidad isométrica de cuatro compases), lo cual nos coloca en la problemática de confundir el orden discursivo con la dialéctica interna del calderón.

Desde nuestros postulados, cabría pensar, sin embargo, que 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». Así, y teniendo en cuenta que por medio de las metodologías geométricas de rotación, traslación y extensión una identidad musical es desarrollada a través de periodicidades de compases que se constituyen a partir de glomérulos, concluiríamos que en el caso de este fragmento de la Quinta Sinfonía, el recurso de reafirmación identitaria de la obra (eminente operacional, incluyendo dentro de la idea de operación a la aprehensión fenomenológica –esto es, la escucha–, así como a la técnica y dominio de la conjugación de los términos que en sí no pueden presentar dicotomía, tal y como nos pretende dar a entender Furtwängler) viene a través de un dominio técnico de la extensión geométrica.

Pues bien, estos cinco compases de la denominada «introducción» constituyen el esquema material de identidad por el cual se desarrollará el Tema A:



**Figura 208.** Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Esquema material de identidad (Fuente: Vicente Chuliá).

Este esquema material de identidad lo podemos desgarnar en los siguientes tres elementos:

1. Elemento métrico basado en un *peón 4º* a nivel morfológico [U U U —] y en un *yambo* a nivel lisológico [U —]:<sup>72</sup>



Figura 209. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento A (Fuente: Vicente Chuliá).

2. Elemento interválico conformado por los intervalos de tercera: Sol-Mi bemol, Fa-Re; así como por el intervalo de cuarta que morfológicamente se conforma entre Sol y Re:

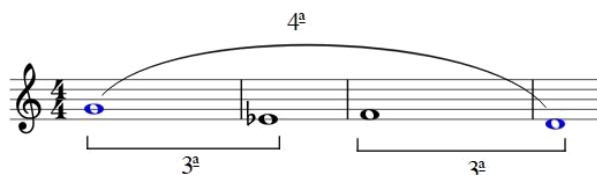


Figura 210. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento B (Fuente: Vicente Chuliá).

<sup>72</sup> Recogemos aquí los grupos silábicos que los teóricos clásicos clasificaban cuantitativamente en dos categorías:

«La primera abarca los grupos silábicos que contienen dos, tres o cuatro sílabas; al segundo pertenecen los grupos silábicos que abrazan cinco o seis sílabas. Las combinaciones entre la sílaba larga y la breve del primer grupo originaban los pies musicales divinos; y las combinaciones de dichas sílabas en los grupos silábicos de cinco y seis sílabas originaba pies aptos únicamente para la declamación. Los tratadistas métricos estudian únicamente los pies del primer grupo silábico, que son los pies auténticamente demiúrgicos. El sistema musical demiúrgico parte de una fórmula que genera las realidades musicales. La fórmula matemática permite idear el universo como una realidad que es simultáneamente finita y limitada; esto es, la fórmula encierra en sus entrañas infinitas posibilidades de creación, posibilidades que se concretizan y limitan para generar una realidad específica:  $n^n$  tiende a lo infinito;  $2^2$  genera únicamente 4. A su vez, lo infinito y lo perfecto han estado en la cultura occidental continuamente relacionados con el concepto de Dios.

Al aplicar la fórmula de las variaciones con repetición a grupos silábicos constituidos por 2, 3 ó 4 sílabas largas/breves se generan los pies musicales utilizados en la música griega. La fórmula es:  $VR_{m,n} = m^n$ , en la que  $m$  representa los elementos distintos, en este caso las sílabas larga y breve;  $n$ , los lugares que ocuparán; las distintas disposiciones se llaman variaciones con repetición de  $m$  elementos tomados de  $n$  a  $n$ , en este caso de dos en dos, de tres en tres y de cuatro en cuatro sílabas.» [sic] (Nodar, 1997, p. 264).

3. Elemento basado en la identidad del semitono que es enfatizada por medio de los calderones<sup>73</sup> sobre las notas Mi bemol y Re.



**Figura 211.** Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento C (Fuente: Vicente Chuliá).

A continuación, este esquema material de identidad es desarrollado en las siguientes periodicidades por medio del recurso operatorio de las contracciones y dilataciones terminológicas (Fig. 212).<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> De esta manera explica Hans Swarowsky el significado de los calderones: «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». (Swarowsky, 1988, p. 39)

<sup>74</sup> Remitimos aquí al estudio detallado que realizamos de este fragmento en la lección titulada: «Glomérulos constituidos por periodicidades contraídas y dilatadas» (Chuliá, 27 de julio de 2019).



Figura 212. Sinfonía n.º 5 Beethoven -introducción y Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).

Ahora bien, ¿cómo se desarrolla el Tema B de esta Forma Sonata?, ¿tiene aspectos comunes al Tema A, o presenta un esquema material de identidad totalmente distinto?

Este punto nos deriva necesariamente al ejemplo que sitúa Gustavo Bueno cuando explica la figura de la dialéctica conformada por divergencia en *progressus*, esto es, la *metábasis*. Así, afirma que «una serie decreciente de elipses, según su distancia focal, lleva por metábasis a la circunferencia, porque se hace incompatible con la prosecución del proceso (lo “mismo” –las elipses– se hacen *otro* –circunferencia–)» (1995 julio-diciembre, p. 48).

Veamos si en este caso se desenvuelve el proceso de que «lo mismo» (los esquemas materiales del Tema A) produce «lo distinto» (la conformación de un nuevo tema; el Tema B).



Figura 213. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Tema B (Fuente: Vicente Chuliá).

Como puede apreciarse, las coordenadas tonales diatónicas que conforman el Tema B ya han modulado, a saber, se ha pasado de Do menor al tono de Mi bemol mayor (el relativo mayor de Do) en un proceso dialéctico de *progressus*. Veamos ahora cómo aparecen operados aquí los términos:

En primer lugar, se trata de una periodicidad de cuatro compases, al igual que como se desarrolla inicialmente el Tema A. Recordemos:



Figura 214. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Primera periodicidad, Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).



Figura 215. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Segunda periodicidad, Tema A (Fuente: Vicente Chuliá).

En segundo lugar, tanto en la melodía como en el acompañamiento de este nuevo Tema observamos el elemento métrico A dilatado (resultando ser ahora un *dispondeo*: — — — —) respecto al modelo métrico inicial de las corcheas, así como el elemento C del semitono en forma de apoyaturas (en la melodía: Re-Mi bemol; en el acompañamiento: Sol-La bemol):



Figura 216. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Conjugación de los elementos A y C (Fuente: Vicente Chuliá).

Pero además, también aparece disuelto el elemento B del intervalo de cuarta que, si en el esquema material de identidad inicial se desenvolvía morfológicamente entre Sol-Re, ahora aparece lisológicamente entre Si bemol-Mi bemol y Fa-Do:

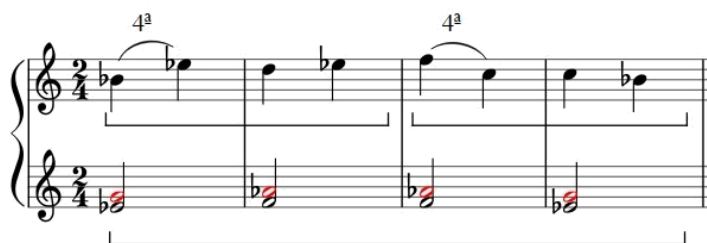


Figura 217. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Los elementos A, B y C del esquema material de identidad en el Tema B (Fuente: Vicente Chuliá).

Así pues, podríamos afirmar que, en efecto, el Tema B es el resultado de la transformación de los elementos del esquema material de identidad del Tema A, esto es, «lo mismo desarrolla lo distinto», lo que es igual a una *metábasis*. No obstante, antes de que se asiente esta *metábasis* en la conformación del Tema B, también hallamos la figura de *catábasis* en los cuatro compases de enlace entre el final del desarrollo del Tema A y el principio de este tema, a saber:

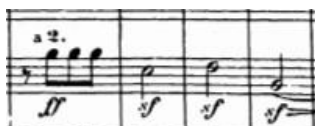
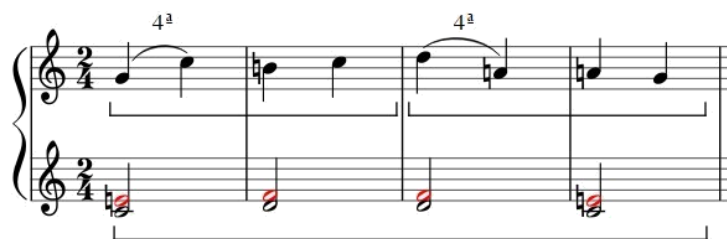


Figura 218. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Enlace al Tema B (Fuente: Beethoven, 1989a).

En este punto nos encontramos con una convergencia con el Tema A, así como con una confirmación tonal en *progressus* al tono de Mi bemol mayor, es decir, que «lo distinto se hace lo mismo» (Bueno, 1995 julio-diciembre, p. 49). Otro caso de *catábasis* lo hallamos en un proceso de lisado<sup>75</sup> durante el propio transcurso del Tema B (cc. 65-66; 69-70...), en tanto y cuanto aparece el elemento métrico A literal a como se observa en el Tema A, lo cual nos remite a una convergencia terminológica que, al confirmar el tono de Mi bemol mayor (V-I), continúa desarrollándose en *progressus*. Por lo que dentro de la propia *metábasis* general podrían observarse también momentos de *catábasis*.

Muchos más ejemplos de las figuras de la dialéctica en *progressus* se pueden encontrar en toda la Exposición y Desarrollo de este primer movimiento, si bien, con el objeto de no extendernos demasiado, por nuestra parte abordaremos a continuación las que tienen que ver con la direccionalidad en *regressus*, y para ello nos remitiremos en primer lugar al Tema B de la Reexposición:



**Figura 219.** Sinfonía n.º 5 Beethoven - Los elementos A, B y C del esquema material de identidad en el Tema B -Reexposición (Fuente: Vicente Chuliá).

<sup>75</sup> Creemos conveniente remarcar en este punto que las figuras de la dialéctica operan a escala morfológica y lisológica (gnoseología y noetología no son dicotómicas, sino que actúan en la realidad como conceptos conjugados), esto es, pueden hallarse *metábasis*, *catábasis* y *anástasis*, *catástasis* en las distintas fases de lisado, conformado y compactado:

«La distinción entre “lo morfológico” (μορφή = figura) y “lo lisológico” (λίσσος, ἥ, ὄν = liso) se establece, en principio, en contextos gnoseológicos, es decir, desde una *perspectiva gnoseológica*, en sentido amplio (también noetológico, como distinción que afecta no solamente a las ciencias positivas, sino también a la filosofía, a la metafísica, &c.), como distinción entre términos correlativos de naturaleza gnoseológica, en sentido amplio, tales como *conceptos* (tecnológicos, científicos) o *Ideas*, cadenas de proposiciones, definiciones, clasificaciones o modelos, transformaciones o concatenaciones circulares de transformaciones (analíticas, sintéticas) dadas en el proceso de “racionalización institucionalizada” de un campo determinado». [Énfasis agregado] (Bueno, mayo 2007, p. 2)

Si observamos este tema desde el plano diaiológico de relaciones respecto a cómo aparecía en la Exposición, nos percatamos que se desenvuelve a partir de la misma terminología si bien con una direccionalidad distinta, a saber, ha pasado de desarrollarse en el tono de Mi bemol mayor a desarrollarse en el tono de Do mayor, es decir, tiene lugar un *regressus* al centro tonal principal de la obra (Do), por lo que estaríamos tratando con una *catástasis*. No obstante, este mismo Tema analizado desde el plano de conexiones sinalógicas respecto al Tema A en la Reexposición daría lugar a una *anástasis*, ya que dentro del propio *regressus* estructural se sigue manteniendo la divergencia terminológica entre ambos temas.

Otro ejemplo de *anástasis* también se hallaría en el desarrollo del Tema B de la Reexposición respecto a ese mismo desarrollo en la Exposición:



Figura 220. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Desarrollo del Tema B en la Exposición (Fuente: Beethoven, 1989a).



Figura 221. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Desarrollo del Tema B en la Reexposición.

Si en la Exposición este desarrollo temático de B concurría en una periodicidad que podemos estructurar en 2 + 2 + 2 + 2 + 4, en la Reexposición,



sin embargo, el desarrollo de B aparece extendido<sup>76</sup> notablemente respecto al modelo de la Exposición, es decir, se mantiene el primer glomérulo de  $2 + 2 + 2 + 2$ , pero se extiende por medio de una dilatación de  $2 + 2$  y una contracción de  $1 + 1 + 1 + 1$  a través de un movimiento armónico en *regressus* sobre el centro tonal Do (séptima disminuida, dominante de la dominante, dominante y tónica). Es decir, que en la Exposición el desarrollo de B aparece terminológicamente estructurado en 12 compases ( $8 + 4$ ) sobre el centro tonal de Mi bemol mayor; mientras que en la Reexposición este mismo desarrollo aparece estructurado en 16 compases ( $8 + 4 + 4$ ) sobre el centro tonal de Do, luego aquí se observa un claro ejemplo de divergencia en *regressus*.

Finalmente, a escala morfológica obtendríamos la *catástasis* final que cerraría fenoménicamente las operaciones del compuesto musical por medio de la confirmación de las coordenadas tonales, de las identidades y de las convergencias temáticas y motívicas.

---

<sup>76</sup> Recordamos que en el subapartado 3.3.2.2 de la Tesis, ya distinguimos la idea de Extensión de la idea de Dilatación.



#### **IV.**

**Parte ontológica circunscrita a la idea  
específica de verdad musical desde el  
espacio melológico**



## Capítulo 5.

### *¿Qué herramientas posee el Materialismo Filosófico para construir unas doctrinas sobre la idea de verdad de la música sustantiva?*

#### **5.1. VERDADES PERSONALES Y VERDADES IMPERSONALES**

La idea de verdad es entendida por Gustavo Bueno como una idea que se despliega en forma de género variacional (modulante o anómalo); un género no porfiriano y la vez distributivo o, por lo menos, que no exige ser siempre tratado como totalidades atributivas. (García Sierra, 2021 julio, [817]).

Así pues, la primera consideración a tener en cuenta es que la idea de verdad no puede ser utilizada con abstracción de las modulaciones por las cuales se configura, sino que debe aplicarse a cada caso, al igual que en el concepto elemental de «palanca» cada especie o género de palanca modula inmediatamente sin ser separable cada modulación de las partes por las cuales se forma dicho género o especie.

Las modulaciones no son especificaciones de un género susceptible de ser utilizado con abstracción de ellas. Actúan, más bien, como un módulo ( $1 \times 5 = 5$ ), porque el concepto o la idea general no pueden utilizarse con abstracción de sus “modulaciones”, sino que se aplica inmediatamente a ellas (a la manera como el “sistema de numeración” se aplica al “sistema decimal” o “sistema binario”). El concepto elemental de “palanca” es un concepto genérico respecto de sus diversas especies; estas especies son distributivas, puesto que

cada especie de palanca realiza el concepto genérico con independencia mutua. Pero cada una de las especies o géneros de palanca modula inmediatamente a un género *ajorismático* (condición de un predicado, estructura o esencia, de no ser separable de los sujetos, partes o fenómenos, en los que se realiza), el constituido por tres formantes [P, A, R] que pierden, además, su significado cuando se separan el uno del otro; las especies constituyen variaciones inmediatas del género [817], y son tres: (P, R, A), (R, P, A) y (P, A, R).

Las Ideas generales de Cultura, Estado de Derecho, Identidad, Verdad, Derecha, Nación, Agnosticismo, Socialismo, Globalización, etc., son Ideas que se desarrollan según diferentes modulaciones que mantienen entre sí relaciones sistemáticas. ([789], párr. 2-3)

En realidad, tal y como podemos observar al estudiar detenidamente la obra de Bueno, el filósofo español evita constantemente abstraer la idea de verdad de las partes por las cuales se está constituyendo en la modulación concreta establecida por una materia determinada. Como ejemplo de ello, citaremos la idea de verdad de las ciencias como construcción según el nexo de al menos algunas partes constitutivas de su entramado en término de identidad, es decir, la verdad como identidad sintética conformada en los contextos determinantes de una categoría.

La teoría del cierre categorial considera a la verdad como un «predicado» esencial de la ciencia (sin que con ello se sostenga que es un predicado universal a todas sus partes), y busca la esencia de la verdad científica en la identidad. He aquí el motivo: si la ciencia es construcción (con determinados materiales), la verdad científica habrá de ser un predicado que exprese una determinación inmanente a esa construcción en cuanto tal. Esto significa que la determinación de «verdadero» no afectará a los materiales, por sí mismos (que es lo que sostendría el descripticismo), pero que tampoco podría considerarse como una determinación sobreañadida a la construcción científica (una suerte de «denominación extrínseca» tomada de la adecuación a un «estado de cosas» –Sachverhalt– exterior a la construcción misma, o de la satisfactibilidad de las proposiciones, incluidas en la construcción, por ese «estado de cosas»); por supuesto, en cuanto materialismo, la teoría del cierre categorial tampoco puede referir la verdad a la forma de la construcción (teoreticismo) sino a la construcción misma, en tanto ella tiene incorporados los materiales de construcción. La verdad, como determinación o predicado interno a la misma construcción científica no debiera propiamente añadir nada, cuanto a la cosa, a la construcción efectiva, a la manera como la «verdad» de una máquina –podríamos decir: la característica de una «máquina verdadera», frente a una máquina fingida, pintada o de ficción–, consiste en que ella «funcione». Pero que no añada (o sobreañada) algo no significa necesariamente que el predicado sea ocioso, reiterativo, pleonástico, superfluo [...] La verdad de una construcción científica podría entenderse como la misma identidad de la

construcción, no ya globalmente considerada (en cuyo caso, la verdad podría estimarse como un predicado redundante y prescindible), sino según el nexo de al menos algunas de las partes constitutivas de su entramado y «responsables» del mismo. Si pudiéramos redefinir la verdad científica en estos términos de identidad entre partes de la construcción total, estaríamos al menos muy cerca de poder afirmar que la verdad no se sobreañade a la ciencia como una relación ad extrínseco y que, al propio tiempo, se mantiene en el ámbito de la misma ciencia, pero no en su mera formalidad, sino en su materialidad más genuina. (Bueno, 1992, pp. 146-147).

Las ciencias, propiamente, ni siquiera son “conocimiento de una realidad exterior a ellas”, sino más bien una reconstrucción de la realidad misma que culmina en los momentos en los cuales se logra una *identidad sintética* entre algunos cursos de sus desarrollos, a través de la cual la *identidad sintética* puede definir la verdad científica. (García Sierra, 2021 julio, [788], párr. 4)

Sin embargo, el problema, a nuestro juicio, reside en tratar de adecuar todo tipo de verdades a esta modulación de verdad científica, entendiendo al materialismo como una especie de nematología que recubre un fundamentalismo científico. Ahora bien, una lectura paciente de la obra de Bueno, en toda su amplitud y en lo que a este asunto concierne (delimitado, sobre todo, en su trabajo *Televisión: Apariencia y Verdad*), nos permite estudiar la clasificación de dos grandes situaciones de verdades que Gustavo Bueno sistematizó, a saber, las verdades personales, en las que el sujeto operatorio se mantiene formalmente presente en la constitución de dichas verdades; y las verdades impersonales, en las que el sujeto operatorio queda formalmente segregado.

Lo interesante, a nuestro modo de ver, es que estas dos situaciones de la idea de verdad sólo se corresponden con las situaciones  $\alpha$  y  $\beta$  cuando nos circunscribimos al espacio gnoseológico, ya que el propio Gustavo Bueno explica que no se reducen a éstas por lo que hacemos servir tal aseveración como base de las operaciones que realizaremos posteriormente desde el espacio melológico.

*Situaciones 1, constitutivas de verdades impersonales.* Aquellas en las cuales el sujeto operatorio se encuentra formalmente segregado de las figuras de las identidades que puedan ser probadas como constitutivas de la verdad. Esto puede ocurrir de dos modos: (a) según que el sujeto operatorio se segregue de las relaciones entre los términos “impersonales” que intervienen en la estructura de la identidad de *modo parcial* (verdad de apercepción, de producción, de acción, de resolución concreta) o (b) de *modo total* (verdad lógico material, verdad de predicción).

*Situaciones 2, constitutivas de verdades personales* (en sentido asertivo, no exclusivo). Aquellas en las cuales el sujeto operatorio (humano o animal) se

mantiene formalmente presente (aunque en distintos grados) en las figuras constitutivas de la verdad. Según las diversas modalidades del sujeto pragmático distinguimos: *verdades autológicas* (verdad soteriológica), *verdades dialógicas* (verdad-consenso, verdad-acuerdo), *verdades normativas* (verdad coactiva, verdad-coherencia).

Cuando nos circunscribimos al ámbito gnoseológico constituido por las ciencias positivas, las *situaciones 1* se corresponden a las situaciones- $\alpha$  y las *situaciones-2* a las *situaciones- $\beta$* , lo que no autoriza a reducir las *situaciones-1* a las *situaciones- $\alpha$* , ni tampoco las *situaciones-2* a las *situaciones- $\beta$* ; más propio sería ensayar la reducción recíproca. [Énfasis agregado] (García Sierra, 2021 julio [684], párr. 3-5)

## 5.2. LA VERDAD POÉTICA Y LOS LÍMITES DE LA RACIONALIDAD NOETOLÓGICA EN EL ARTE SUS- TANTIVO

La constante actividad filosófica que fue conformando el sistema del Materialismo Filosófico es el resultado de múltiples precisiones, desarrollos y enriquecimientos que Gustavo Bueno realizó sobre distintas perspectivas; un ejemplo de ello lo encontramos en el artículo «Algunas precisiones sobre la idea de “holización”» (2011) respecto al libro *El mito de la izquierda* (2003), donde Bueno estableció una racionalidad *atómica* de la holización que sería ampliada en el artículo del 2011 por otro tipo de racionalidad denominada *anatómica*.

Pues bien, por lo mismo, en cuanto a la idea de Verdad, no todo queda dicho con lo que hemos tratado en el capítulo anterior, ya que la verdad de la poesía, por ejemplo, no se reduce a las verdades personales (autológicas, dialógicas y normativas), así como tampoco a las verdades impersonales (en el caso de la poesía, verdades de producción, de acción y de resolución concreta) que tienen relación con la racionalidad discursiva que en «Poemas y teoremas» (2009) Bueno analiza a través del circuito noetológico, sino que las desborda.

Tampoco es extraño que del año 2000, momento en que Gustavo Bueno publica *Televisión: Apariencia y Verdad*, al año 2009, cuando trata la idea de Verdad en la poesía, Bueno observara que, aun dándose un entrecruzamiento de verdades personales e impersonales en dicho arte, la especificidad de la idea de verdad no se encapsulaba a la literalidad lógica (noetológica) de dicha construcción.



Conviene subrayar que la confrontación a doble columna que hemos ofrecido entre el teorema de Euclides y el soneto de Lope, de la que hemos concluido su «afinidad noetológica» cuanto a la estructura racional de los respectivos discursos, se ha mantenido en el terreno de las interpretaciones literales (si se quiere, emic, no alegóricas o interpretativas; etic respecto del poema) de los significados de ambos discursos. Lo que está por ver es si no es precisamente en este terreno en el que hemos creído encontrar una racionalidad en el soneto equiparable noetológicamente a la racionalidad del teorema, en donde se desvanece su «sustancia poética». En efecto, en este terreno de la racionalidad el «argumento» del soneto se mantiene en el más prosaico nivel imaginable, un nivel que podríamos definir como el propio de la racionalidad económica [...] Ahora bien, ¿acaso no se ha «evaporado» la poesía en beneficio de la racionalidad económica cuando hemos logrado interpretar el soneto apegados lo más milimétricamente posible a la literalidad de sus significados textuales, a su inmanencia literaria? En efecto, el argumento literal inmediato del soneto podría ser traducido en la forma más vulgar, prosaica, sensata y «racional» posible [...] Esta paráfrasis prosaica en forma epistolar del argumento literal del soneto parece segregarse, sin duda, en su racionalidad económica idiotética, cualquier indicio de sustancia poética que el soneto pudiera albergar. (Bueno, julio 2009, p. 2)

Gustavo Bueno, en pro de delimitar la verdad poética, establece tres planos en la poesía: el plano autogórico, donde hay un circuito de retroalimentación entre significantes y significados; el plano de las interpretaciones literales no autogóricas, pero sí inmanentes al sentido literal ordinario de la cadena textual de significantes; y el plano alegórico, donde se desborda la inmanencia de la base.

Los significantes, lejos de tener que ser reducidos a la condición de algo así como meros «instrumentos vehiculares» de los significados (y subordinados siempre a ellos), pueden también asumir el papel de contenidos significados, lo que hace que sean estos significados los que estarán subordinados a los significantes (en el caso en el que aquellos significantes tengan que ver con los signos autogóricos o tautogóricos) [...]

Concluimos, apoyándonos en los resultados precedentes, con la siguiente clasificación de los planos de análisis en los que nos movemos al analizar teoremas y sonetos:

- a) El plano de las interpretaciones literales no autogóricas, pero sí inmanentes al sentido ordinario de la cadena textual de significantes (el sentido literal según el cual el término manso, en español, significa un animal, un bóvido, que viene a comer a la mano del pastor, como dice Covarrubias).
- b) El plano de las interpretaciones alegóricas de unas cadenas de términos cuya interpretación textual ordinaria se presupone como base de referencia, pero que desborda la inmanencia de la base. Un ejemplo tradicional de todos conocido,

por el *Génesis*: el faraón relata un sueño a José, cuyo sentido literal le decía que siete hermosas y gordas vacas iban a pacer al Nilo y que otras siete vacas flacas y escuálidas se pusieron junto a las primeras en las orillas del río y las devoraron. El faraón barruntaba que el sentido literal no era «el verdadero sentido» y fue José (*Génesis* 41, 26-27) quien le descubrió el verdadero sentido, o interpretación alegórica: «Las siete vacas hermosas significan siete años... las siete vacas escuálidas y flacas quiere decir que habrá siete años de hambre». Asimismo, el sentido literal del verso en el que un pastor pide al mayoral que suelte a su manso, no deja de entender su genuino significado poético, que sólo se alcanza cuando caemos en la cuenta de que este manso es una alegoría de algo muy diferente al toro, a saber, la figura de una mujer.

c) El plano de las interpretaciones autogóricas –mejor que autorreferentes– tal como las hemos definido. (p. 2)

En este artículo se delimita la idea de Verdad de la poesía en el plano alegórico, constituyendo aquí la diferencia sustancial entre la verdad como identidad sintética de las ciencias desde el materialismo gnoseológico y la verdad de la sustantividad artística (en este caso de la poesía) desde el materialismo estético, establecido a partir de la categoría literaria.

Porque los teoremas de Euclides, y en particular el teorema I,1, no tienen, cuando a su significado geométrico, ningún sentido alegórico. Y no porque no se le haya intentado descubrir. Una larga tradición de arquitectos, pintores o dibujantes, cabalistas o masones, fundándose en la consideración de los componentes internos a la figura (la igualdad entre los tres lados del triángulo equilátero, desde la prótasis al diorismós y al sympérasma, y la «ojiva» resultante de la intersección de los dos círculos del diorismo) tiende a ver como un símbolo místico el triángulo equilátero del sympérasma como si fuese una alegoría de la *vesica piscis* (una denominación que utilizó por ejemplo Alberto Durero, en sus *Institutiones Geometricae*, Nuremberg 1494, y que aparecen en vidrieras o dibujos de manuscritos medievales, en los que Jesucristo se representa dentro de una *vesica piscis* –la *vesica piscis* contenida en el teorema I,1– cuyos diámetros arrojan la razón  $1'7305... = \sqrt{3}$ , que, como número sagrado, recibía el nombre de «medida del pez»).

Ahora bien, nos parece evidente que los diagramas del teorema I,1 no están en modo alguno subordinados a semejantes interpretaciones alegóricas, y que más bien habría que afirmar, por el contrario, que son estas significaciones alegóricas las que están subordinadas a los diagramas geométricos.

Se comprende bien, sin ningún misterio, cómo las reglas o recetas prácticas para dibujar un óvalo (una almendra o *mandorla*) se establecen a partir de la intersección de dos círculos del mismo radio intersectados de forma que el centro de cada uno pertenezca a la circunferencia del otro. Esta morfología geométrica que hemos visto ejercitada en el teorema I,1 de Euclides, y que, sin duda, es anterior a Euclides (aparece en reliquias de pueblos primitivos),

pudo fascinar a quienes la encontraron con más o menos aproximación en morfologías naturales o institucionales.

En cualquier caso lo cierto es que estas interpretaciones alegóricas del teorema I,1 no añaden nada a su verdadera geometría, que además tiene la capacidad suficiente en su autonomía, como para poder disipar cualquier pretensión mística. Lo contrario ocurriría con la interpretación alegórica del soneto, que es necesaria para alcanzar su sentido poético, aun cuando también este significado podría determinar la anulación de toda figura idiográfica. [Énfasis agregado] (p. 2)

No obstante, sin la complejión de estos tres planos<sup>77</sup> esta verdad poética perdería su referencia material y, por tanto, su solidez constitutiva.

### **5.3. DISCONTINUIDAD EN LAS VERDADES PERSONALES DE LAS INSTITUCIONES MUSICALES**

En el punto en que nos encontramos, y con el objeto de aplicar la idea de verdad del Materialismo Filosófico a la música, así como de establecer el puesto del espacio melológico en dicha verdad musical, la primera cuestión a tratar será el ejecutar una catarsis tal y como Bueno recomienda no para eliminar las ideas (plano alegórico) de las obras musicales, sino para observarlas ejercitadas en las propias estructuras. Para ello, recordaremos que arte adjetivo y arte sustantivo son inseparables, de modo que las técnicas serviles que sirven para encauzar la sustancia poética son imprescindibles para constituir la verdad en el terreno de la música.

Por decirlo de otro modo: antes de establecer la verdad del espacio melológico y de la sustantividad musical es necesario delimitar la clasificación de los distintos tipos de verdades personales (noetológicas) que se dan en las instituciones musicales.

---

<sup>77</sup> Remitimos en este punto a la ponencia de Ekaitz Ruiz de Vergara, en el Curso de Filosofía de la Universidad de La Rioja, titulada «El modelo lingüístico en los estudios literarios», donde expone la necesidad de la complejión de estos tres planos en la constitución de la verdad de la poesía. (Canal fgbuenotv, 22 de julio de 2021, 1:52:08)

### 5.3.1. Verdades autológicas

Estas verdades son consideradas como fenómenos referidos a un mismo sujeto corpóreo, tal y como se puede observar en las verdades soteriológicas (García Sierra, 2021 julio, [686]) que podrían corresponderse en nuestro campo con las idolatrías que se profesan a los músicos en afirmaciones como: «el mejor director de todos los tiempos», o «el mejor pianista de España» (de Europa, del Mundo...).

Desde nuestras coordenadas, sin embargo, la importancia de estas verdades reside en los enfrentamientos y discontinuidades que se dan entre unas verdades autológicas y otras (sin perjuicio de la intersubjetividad que se da a través de las instituciones musicales y de la identidad pragmática y el universal noético que se produce a través de las velocidades expansivas y compresivas representadas por el tempo –[218]–). Un ejemplo lo podemos encontrar en la primera sonata de Beethoven para piano, donde el compositor, utilizando la misma normatividad institucional de la sonata que Haydn, demuestra unos componentes autológicos (presencia subjetiva y objetiva del autor en su obra) como puedan ser los silencios abruptos, los *sforzando* o las dilataciones temáticas desarrolladas a un modo que nos remite a otras obras del mismo autor. Lo interesante aquí reside en que estas verdades son discontinuas entre los distintos autores (la verdad beethoveniana disiente de la verdad mozartiana).

### 5.3.2. Verdades dialógicas

Las verdades dialógicas se entienden como la relación de identidad que se constituye entre sujetos diversos y que pueden clasificarse en dos tipos ([686]), a saber, las verdades de consenso, que se establecen entre individuos o grupos y que en música aparecen enfrentadas en diversas escuelas tales como la escuela de trompeta de Maurice André que difiere de la escuela de trompeta de Pierre Thibaud, o la escuela rusa de piano discontinua en su desarrollo respecto a la escuela alemana como puede observarse en el corte que existe entre el tocar de Vladimir Horowitz y el de Edwin Fisher, pero también en las escuelas de composición de Johann Sebastian Bach y la de sus hijos que desarrollaron el estilo galante, por poner un ejemplo; y las verdades de acuerdo, que se establecen, en el caso de la música, en la estandarización de ciertas técnicas para aprender instituciones determinadas, aceptadas a nivel internacional, como puedan ser el contrapunto por especies de Joseph Fux o los repertorios comunes que se piden en los concursos internacionales de piano, de trompeta, de canto, etc. Las discontinuidades también se dan en este tipo de verdades, ya que cada gremio o grupo disiente del otro en la interpretación de estas operaciones características y comunes.

### **5.3.3. Verdades normativas**

En este tipo de verdad, la verdad se presenta como una relación de identidad personal determinada por la acción (co-acción) moldeadora de otros sujetos operatorios ([686]). A este respecto, Gustavo Bueno establece, por un lado, las verdades coactivas, fundadas en la norma que prescribe confiar en la autoridad de la persona relevante y cuya correspondencia en música podría observarse en la discontinuidad entre los maestros y directores de orquesta que genera una *symploké* de interpretaciones y formas de componer; y por otro lado, las verdades de coherencia, que tienen que ver con las diversas y enfrentadas racionalidades noetológicas de las instituciones –en nuestro caso– musicales.

La problemática de las discontinuidades que generan estas tres verdades en el campo de la música se enfatiza si observamos las situaciones artísticas que rodean al espacio melológico (infraestructuras de partes en escena, artesanías o ingeniería de los instrumentos y la estética sobre los grafos de las partituras) y que forman un grosor de discontinuidades que podrían fundamentar la conclusión de que fuera imposible una unidad analógica distributiva en la música, a diferencia de como ocurre en las ciencias desde la idea de identidad sintética<sup>78</sup>. Sin embargo, a nuestro juicio, desde las modulaciones impersonales de la idea de Verdad –de las cuales tomaremos las verdades de producción, de acción y de resolución concreta (685)– se puede realizar un estudio de la especificidad del espacio melológico en relación a la idea de Verdad.

## **5.4. EL *TEMPO* COMO FIGURA MELOLÓGICA DONDE SE ESTABLECE EL CRITERIO DE LA VERDAD MUSICAL**

### **5.4.1. Verdad de la composición musical establecida en la partitura: velocidades expansivas y compresivas**

La importancia ontológica de la concatenación de las ideas de volumen tridimensional de la música y de totalización joreomática, necesaria para la apreciación de

---

<sup>78</sup> Fijémonos en la discontinuidad existente entre las marcas tonales y el flujo musical en el concepto de «música ficta»: si la perspectiva de la verdad se analiza desde las marcas, ésta residiría en el hexacordo guidoniano, mientras que si se analiza desde el *melos*, el desbordamiento del sistema marcado convertiría la «música vera» poéticamente en apariencia falaz.

la sustantividad musical, si es observada desde el despliegue en figuras de los tres ejes que responden al principio *symploké*, al igual que podemos evidenciar un pluralismo discontinuista, también se evidencia una unidad de conjunto de todas las figuras, es decir, donde se dan las conexiones, relaciones y complejidades de todos los componentes musicales (insistimos, sin perjuicio de sus discontinuidades y pluralismos), siendo esto la referencia esencial del contexto de recepción de la música por la cual se da la forma, esto es, la figura melológica del *tempo*.

El *tempo* es la condición por la cual la música sustantiva reanuda los campos que ella había logrado poner entre paréntesis ([662]). Ahora bien, el *tempo* depende de tres factores que están desordenados en  $M_1$  y que a través de E deben unirse, a saber, la multiplicidad de cuerpos y ondas que forman sonidos ( $M_1$ ), la multiplicidad de fenómenos acústicos que se correlacionan en operaciones en acto ( $M_2$  como conciencia práctica, explicada por Bueno en el «excursus sobre el concepto de “esfera”» de los *Ensayos materialistas* –p. 299–) y los conceptos técnicos y melológicos vinculados a los instrumentos y las partituras ( $M_3$ ). El conjunto unión de estos tres géneros de materialidad tiene como referencia la obra musical, pero ¿cuál es el criterio de dicha sustantividad? Sin duda alguna, el despliegue de la sustancia en el *tempo* que representa la velocidad en la cual se expanden y se contraen las identidades musicales en el devenir de la obra. La expansión, pues, estará referida a la desigualdad, a lo inesperado y al fluir constante de las identidades y unidades musicales; mientras que la compresión se referirá a las cadencias sobre temas y centros tonales principales sin los cuales las conexiones no podrían dar paso a relaciones y complejidades amplias debido a la complicada naturaleza joreomática de la totalización musical.

Así pues, cuando nos referimos a velocidad debemos tener en cuenta que, en sentido genérico, se trata de una magnitud física de carácter vectorial que expresa la distancia recorrida por un objeto en la unidad de tiempo. Naturalmente, cuando tratemos la velocidad expansiva y compresiva lo haremos de manera análoga debido a que en música no hay ningún objeto corpóreo que realice un recorrido de distancia, por lo que el sentido que ofrecemos a esta idea se circunscribirá a una analogía de atribución entre los siguientes factores: 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. De esta manera, la primera tarea a realizar será la de proporcionar una herramienta analítica materialista que impida que el análisis expansivo de una obra incurra en perspectivas metafísicas, psicologistas, etc.

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. Así, 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*—, podrían 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.



Figura 222. Fragmento del primer movimiento de la Sonata D. 959 de Schubert (Fuente: Schubert, 1888).

Para sistematizar una correcta medición de las velocidades expansivas y compresivas previas a la ejecución de una obra, ofreceremos tres objetivaciones basadas en cada analogía con sus respectivos criterios.

#### 5.4.1.1. Primera objetivación: analogía de duración-unidad de tiempo

La primera objetivación está basada en la analogía de duración-unidad de tiempo que ofrecerá sus criterios desde el eje X, a saber, por un lado, el número de compases por el cual se desarrolla una articulación concatenándose a la siguiente; y, por otro lado, la disparidad de duraciones entre las notas configuradas a partir de las figuras de la notación musical.

#### 5.4.1.2. Segunda objetivación: analogía de recorrido de distancia-periodicidad de compases

La segunda objetivación se deduce a partir de la analogía de recorrido de distancia-periodicidad de compases, esto es, las cuestiones referentes a los ejes X e Y en sentido melódico-contrapuntístico, así como la cantidad de estratos (eje Z) que se circunscriben en sentido vertical dentro de su complejidad de armónicos, por un lado, y los vectores que producen «puntos de apoyo» por los cuales se pueden establecer recorridos de distancia a través de la dialéctica sonora, por otro lado.

#### 5.4.1.3. Tercera objetivación: analogía de objeto-identidades

La última objetivación del recurso analítico para obtener la velocidad expansiva de una obra se fundamenta en la analogía de objeto-identidades que se desarrollará a partir de los siguientes criterios: la delimitación de las identidades así como el estudio de su fenomenología y estatutos; y el desarrollo, transformación, mutación y evolución de las identidades de acuerdo con los criterios explicados anteriormente.

#### 5.4.1.4. Ejemplos musicales de velocidades expansivas y compresivas

Una vez expuestos las analogías y criterios que nos sirven de medida de las velocidades expansivas y compresivas de una obra, ofreceremos la siguiente comparación de estas velocidades en dos *scherzos* de Beethoven, a saber, el *scherzo* de la Séptima (Fig. 222 y 223) y el *scherzo* de la Novena Sinfonía (Fig. 224 y 225).

En este *scherzo* se puede observar, como objeto-identidad, un Tema en Fa mayor desarrollado homofónicamente. 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; en cuanto a los puntos de apoyo, estos están en los compases 7, 11 y 18, es decir, que los vectores se encuentran lejanos unos de otros y constituidos con poca contraposición fenoménica (eje Z) en un movimiento *Presto* de notas repetidas.

Desde los criterios expuestos, 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 convergente.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> La periodicidad que abarca desde el compás 11 hasta el compás 18 responde a una metá-basis, debido a que se produce una periodicidad contraída que se dilata por medio de repeticiones en dirección *progressus* (Fa mayor-La mayor).



88 Presto (♩ = 132)

Flauti

Oboi

Clarineti in  $\begin{bmatrix} A \\ La \end{bmatrix}$

Fagotti

Corni in  $\begin{bmatrix} D \\ Re \end{bmatrix}$

Trombe in  $\begin{bmatrix} D \\ Re \end{bmatrix}$

Timpani in  $\begin{bmatrix} F \\ Fa \end{bmatrix} \begin{bmatrix} A \\ La \end{bmatrix}$

Presto (♩ = 132)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

1.

cresc.

10

15

Figura 223. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, III. *Presto, scherzo* (Fuente: Beethoven, 1989a).

The image displays a page of a musical score, page 89, from Beethoven's Seventh Symphony, Third Movement, 'Presto, scherzo (2)'. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Horn), Tr. (Trumpet), Timp. (Timpani), Vi. I (Violin I), Vi. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. o Cb. (Violoncello/Double Bass). The music is in 3/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'a2' (second octave). A double bar line is present at the end of the system, indicating a change in tempo or structure. The page number '89' is located in the upper right corner.

Figura 224. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, III. *Presto, scherzo* (2).

A partir del compás 18 (sin contar la anacrusa) 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.

Molto vivace.  $\text{♩} = 116$ .

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in D.

Corni in B.

Trombe in D.

Tromboni:   
Alto. Tenore.   
Basso.

Timpani in B.

Molto vivace.  $\text{♩} = 116$ .

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Figura 225. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Novena Sinfonía de Beethoven, II. *Molto Vivace, scherzo* (Fuente: Beethoven, 1989b).

A page of a musical score for the 9th Symphony by Beethoven, specifically the second movement, 'Molto Vivace, scherzo (2)'. The score is arranged in a system with six staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, and Cor Basso) and four staves for strings. The woodwind parts are highly active, featuring rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'sempre pp' are used throughout. The string parts provide a rhythmic foundation with steady patterns.

Figura 226. Ejemplo de velocidad expansiva en el fragmento de la Novena Sinfonía de Beethoven, II. *Molto Vivace, scherzo* (2).

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 las velocidades expansivas y compresivas, la identidad (objeto) de esta sinfonía no se despliega melódicamente, sino que establece un motivo métrico que, al desarrollarse en forma de *fugato*, lo expone como esencia del sujeto, a saber:



Figura 227. Motivo métrico identitario de la Novena Sinfonía de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

En la primera periodicidad podemos observar un acorde de Re menor desplegado y dividido en dos partes (Re-La, Fa-Re), concurriendo en esta última un cambio de una velocidad compresiva por un incremento de 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 provoca que el vector se alargue del compás 5 al compás 6 donde, además, Beethoven añade una divergencia cromatofónica debido a *solo* del timbal del compás 5 y al aumento de timbres en el compás 6.



**Figura 228.** Ejemplo de velocidad expansiva en la primera periodicidad de la Novena Sinfonía de Beethoven, II. *Molto Vivace, scherzo* (Fuente: Vicente Chuliá).

La «gran sexta» (intervalo a 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:



**Figura 229.** Ejemplo de velocidad expansiva en el sujeto del *Molto Vivace, scherzo* de la Novena Sinfonía de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

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:

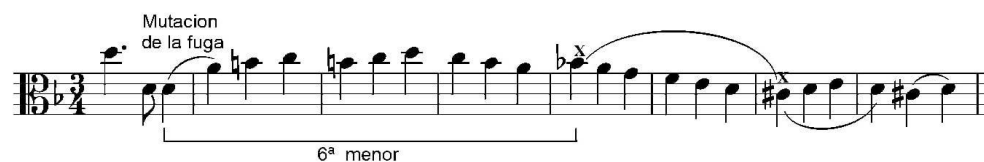


Figura 230. Ejemplo de velocidad expansiva en la respuesta del sujeto del *Molto Vivace, scherzo* de la Novena Sinfonía de Beethoven (Fuente: Vicente Chuliá).

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 las velocidades expansivas y compresivas, la cantidad de estratos contrapuntísticos demuestran que la expansión concurre con mucha densidad sustancial del volumen tridimensional de la música.

#### 5.4.2. Las ideas de Ejercicio y Representación en la música

Las relaciones internas entre el *tempo* y la dialéctica de las velocidades de expansión y compresión podrían corresponderse, a nuestro juicio, con las ideas de Ejercicio y Representación; dos ideas que forman parte de la historia de la filosofía y que Gustavo Bueno analiza en el glosario del tomo quinto de la *Teoría del cierre categorial*. De este modo, realizaremos una aplicación de dichas ideas al campo musical, comenzando por exponer los criterios materialistas de Gustavo Bueno que consisten en lo que el filósofo denomina «enfoque referencial», donde queda «fuera de lugar» la hipótesis de una conjugación de conceptos. Así lo explica: «Todas estas cuestiones quedan orilladas [cuestiones referentes al enfoque irreferencial] en el momento en que aplicamos el enfoque referencial (en particular, desde este enfoque, la hipótesis de una conjugación de los conceptos de ejercicio y representación puede ser descartada como “fuera de lugar”).» (Bueno, 1993, vol. 5, p. 190).

Desde el enfoque referencial, la representación  $r_k$  no está en función del ejercicio en general sino de un ejercicio de referencia  $e_k$ .

El tratamiento de la distinción según el enfoque referencial comienza por la conceptualización de la *representación*, no ya en función del ejercicio, en general, sino en función de un ejercicio de referencia  $e_k$  previamente definido. Tratamos, por consiguiente, de la representación  $r_k$  de un ejercicio  $e_k$ , que denominaremos «representación referencial». (p. 190)

Así pues, desde esta perspectiva, ejercicio y representación no son dos momentos de un solo proceso, sino dos procesos diferentes emparentados.

El primer efecto importante de este planteamiento es el de permitirnos tratar a  $e_k$  y  $r_k$  no ya tanto como si fueran los dos «momentos» en los que se nos determina un mismo proceso [...] sino como dos procesos diferentes, emparentados, sin duda, causalmente. (p. 190)

Además, el ejercicio no es una actividad pura, sino una actividad necesitada de una representación que, a su vez, tampoco es entendida como una «conciencia pura», puesto que puede estar asociada a otros actos ejercidos.

El segundo efecto importante del nuevo enfoque referencial [...] es el abrimos la posibilidad de ver el ejercicio  $e_k$  no como una «actividad pura» [...] sino como una actividad que puede estar a su vez necesitada de representación. [...] No tendremos por qué entender las representaciones  $r_k$  como contenidos de una conciencia pura [...] puesto que puede estar asociada ella misma a otros actos ejercidos, distintos de  $e_k$ , pero continuadores suyos. (p. 191)

Los ejercicios se desarrollan como un «*factum* procesual» que se vinculan con un *verum*, pero no debemos olvidar que *verum est factum*. Así, Gustavo Bueno llega a afirmar que, por ejemplo, en el campo de las ciencias hay tanta científicidad en el ejercicio como en la representación, es decir, que la ciencia está vinculada a la construcción ejercitada.

Las representaciones no son la «mera conciencia epifenoménica» de los ejercicios operatorios, puesto que las representaciones, según las hemos entendido, son una transformación, a veces anamórfica, de los ejercicios operatorios de referencia, y en esta transformación las operaciones pueden quedar neutralizadas en el concepto. [...] En las ciencias  $\alpha$ -operatorias la construcción o ejercicio él mismo operatorio prima sobre la representación referencial. Luego la científicidad no estará tanto en la representación cuanto sobre todo en la construcción ejercitada por cada ciencia. (pp. 193-194)

Procedamos a realizar la correspondencia entre Ejercicio - *tempo*, velocidades de expansión y compresión - Representación.

En primer lugar, las velocidades de expansión y compresión están representadas en las partituras sin las cuales la verdad musical no mantendría un espacio acotado y delimitado y, por tanto, precisaría de una vinculación con otros campos como por ejemplo el de la poesía, tal y como ocurría con los aedos y los rapsodas (recordemos que Arístides Quintiliano no se refiere a cromatofonismo en el *melos*, sino a dicción en cuanto a las palabras de la poesía), que si bien corresponden a la primera situación del espacio melológico su colocación en dicho puesto no podemos entenderla al margen del actualismo, es decir, de nuestro presente en marcha.

Por decirlo de otro modo: así como la geometría, desde la constitución de las «ciencias modernas» que surgen en el siglo XVIII, y desde la idea de identidad sintética y las situaciones  $\alpha$ , podemos considerarla a día de hoy como ciencia positiva junto a otras ciencias como la termodinámica, física, química, bioquímica, etc.; el arte de los aedos y los rapsodas, por lo mismo, desde la constitución del espacio melológico y del eje cromatofónico, los consideramos a día de hoy una situación artística musical, ya que las dicciones de los textos pueden ser analizadas más allá de los significados de las palabras.

Por lo tanto, las partituras representan las figuras del espacio melológico al igual que las cosas están vinculadas a las palabras y los fonemas representados por las letras a modo de transformación por transyección.

La representación referencial de un ejercicio previo habrá que entenderla como una transformación (por transyección en un escenario distinto, o en un teclado diferente) del ejercicio, en la cual ha de intervenir el propio ejercicio que va a ser representado o un ejercicio sinalógicamente vinculado con aquel. Si nos atenemos al *Crátilo* platónico, la grandeza de los cuerpos, la de los paisajes, o la de los hombres, será *representada constitutivamente* por la vocal más abierta «a»; la pequeñez, por la vocal «i». La «representación» fonética de lo grande, por tanto, será una simulación muscular o representación constitutiva del ejercicio de la emisión de la vocal «a»; además, este ejercicio estará inserto en complejos de sonidos o de palabras (*macro, magno, grande,...*) y después transportado al escenario de la grafía en la que se representarán a su vez estos símbolos. La representación gráfica se encuentra, pues, muy distante del ejercicio. (p. 191)

La analogía de atribución con estos ejemplos del *Crátilo* platónico residiría en las diversas formas de representar gráficamente dos perspectivas melológicas, a saber, las velocidades de expansión representadas con dilataciones, contracciones dilatadas, progresiones ascendentes, repeticiones para crear tensión, amplificaciones de capas melódicas, etc., y las velocidades de compresión representadas a través de cadencias, modulaciones en *regressus*, repeticiones para eliminar tensión, progresiones descendentes, eliminación de capas melódicas, etc.

Naturalmente, estas velocidades expansivas y compresivas que un compositor representa  $r_k$  están emparentadas a sus propios ejercicios  $e_k$ , pero no son conceptos conjugados. Los ejercicios de un compositor están asociados al acto de improvisar, que consiste desde nuestras coordenadas materialistas en ejercitar instituciones musicales concretas con su racionalidad noetológica, dándose, en caso de ser así, resultados insospechados en las propias combinaciones de expansión y compresión que comienzan a adquirir sustantividad



cuando surge la necesidad de llevarlas a la partitura. Esta necesidad de «no dejar en el olvido» estos sillares morfológicos resultantes de la improvisación, y el hecho de que el compositor «esté obligado» a trabajar sobre ellos y representarlos en la partitura (con lo costoso del asunto en el caso de una Gran Sinfonía para orquesta), es la reinterpretación de esa «fuerza divina» que, para nosotros, materialistas, se esconde en la fuerza sustantiva de las morfologías a desarrollar. Sin embargo, se nos podría objetar, en este punto, que a lo largo de la historia los músicos componían al servicio de otras instituciones como la corte o la iglesia, pero dichas objeciones no tendrían en cuenta que las constantes demandas de Haydn para tener más músicos a su cargo, o de Bach para tener más tiempo para improvisar (por poner un par de ejemplos) demuestran que estas morfologías les pedían mucho más de lo que su necesidad laboral les obligaba.

Por lo tanto, quedaría claro que las velocidades de expansión y compresión  $r_k$  están emparentadas a los ejercicios de improvisación  $e_k$ , aunque lo interesante es que aquí no terminaría la pluralidad de elementos de nuestros análisis si nos atenemos a la siguiente cita de Bueno: «las representaciones  $r_k$  pueden estar asociadas ellas mismas a otros actos ejercidos, distintos de  $e_k$ , pero continuadores suyos» (p. 191).

¿Cómo podríamos interpretar esta afirmación? Pues bien, entendiendo a estos ejercicios como las «interpretaciones» que otros músicos dan a esas partituras representadas y que establecerían otras vinculaciones de ejercicio y representación, a saber, el ejercicio sería los ensayos de esas composiciones y la representación los conciertos.<sup>80</sup>

En consecuencia, el *tempo* de cada instrumentista o director de orquesta, así como de cada concierto, varía totalmente y no está conjugado a su ejercicio de estudio de las velocidades de expansión y compresión, ni siquiera a los ensayos de esas partituras, sin con ello afirmar que sea únicamente subjetivo, ya que en caso de estar fundamentado en el espacio melológico tiene como referencia principal las velocidades expansivas y compresivas del despliegue de la obra en el tiempo; un tiempo por el cual se podrán apreciar estos «enigmáticos» despliegues.

---

<sup>80</sup> No podemos continuar sin hacer mención a la inestimable aportación del profesor Tomás García López al sugerirnos esta perspectiva.

### 5.4.3. La verdad de la ejecución musical en sentido actualista como concatenación de las figuras melológicas en la idea de *tempo*

Al igual que Gustavo Bueno establece la verdad de la poesía desde la referencia de los planos autogórico, literal y alegórico, nuestro objetivo en este punto es determinar la verdad musical desde los tres ejes y figuras del espacio melológico y para ello partiremos de la ejecución musical, ya que, haciendo una analogía de atribución con los poderes del Estado tal y como los sistematizó Bueno, «las sentencias del poder judicial sin el poder ejecutivo son puro papel mojado» (Bueno, 25 enero 2004). Por lo mismo, la construcción musical reside en la ejecución del conjunto joreomático que se da a través del *melos* (volumen tridimensional en su despliegue de figuras) y que representa las velocidades expansivas y compresivas de las partituras. Sin tales representaciones, las leyes (nomos) musicales carecerían de valor.

Una vez aclarada esta perspectiva, la dificultad estriba en poder establecer de algún modo una analogía de atribución entre la figura gnoseológica de las esencias del eje semántico –donde se dan las identidades sintéticas– con alguna figura del espacio melológico, y para ello primaremos el eje X sobre los demás ejes, ya que la característica joreomática es esencial en la música en tanto que ésta se da en el tiempo. Ahora bien, no nos referimos al tiempo en sentido abstracto, sino al tiempo musical (*tempo*).

Sergiu Celibidache, en su conferencia de Múnich sobre fenomenología musical, asevera que Nicolai Hartmann le propuso dos vías de investigación (a las que él añadiría, como es bien sabido, la tercera vía consistente en cómo los sonidos pueden convertirse en música) que partían del objeto sonoro para posteriormente estudiar cómo un conjunto de sonidos afecta a la «conciencia humana». Tras realizar un estudio de la *Estética* de Hartmann, apreciamos que este filósofo critica la recurrencia de priorizar el acto estético, propia de la tradición filosófica alemana, y ante ello ofrece una prioridad ontológica al objeto.

Lo que la estética es capaz de alcanzar cae en los dos caminos que pueden seguirse: 1) el análisis de la estructura y modo de ser del objeto estético y 2) el análisis del acto contemplativo, intuitivo y gozoso. [...] En cierto sentido, la tarea principal recae sobre el análisis estructural del objeto, ya que éste ha quedado, por el momento, rezagado y no se ha mantenido al paso del análisis de los actos emprendidos en ciertos terrenos parciales. A su vez, la estética del siglo XIX hacía caer el peso sobre lo subjetivo; en ella, se desarrollaron el idealismo neokantiano y el psicologismo. (Hartmann, 1977, p. 15)

Sin embargo, nos vemos obligados en este punto a realizar una crítica a esta perspectiva hartmanniana, aun reconociendo sus partes de convergencia con nuestra Tesis, a saber, 1) el objeto estético de la música no es el sonido en sentido genérico, sino el espacio melológico; 2) el objeto estético de la obra, en el caso del arte musical, está vinculado a las instituciones, siendo su característica racional (noetológica) indispensable para poder «dar forma» de manera circular sobre el objeto de la materia del *melos*; 3) el acto de la recepción musical no se reduce a la contemplación, la intuición o al gozo, sino que tiene como componente esencial la acción, tal y como Bueno explica en «La genealogía de los sentimientos» (1988); y 4) no existe dicotomía entre estructura y acto, ya que la estructuración proviene del acto de totalización a través del tiempo sin la cual la estructura no es más que una mera especulación.

Así pues, y superando estas dicotomías reduccionistas basadas en el fondo ontológico de sujeto-objeto, podemos dar el paso de establecer tres planos en la verdad de la ejecución de la música sustantiva desde el espacio melológico, a saber, el plano glomerular, el plano institucional de la racionalidad noetológica y el plano alegórico. Estos tres planos son inseparables, aunque disociables.

El plano institucional de la partitura tiene unas leyes o nomos conformados a partir del estudio gnoseológico de los glomérulos que deben conocerse, al modo que Platón expuso en sus *Leyes*, esto es, respetando a los sabios de esta disciplina y no entregando dichas instituciones al gusto individual que genera finalmente la corrupción de la ciudad (véase la cita que recogimos en el Capítulo 1). Lo que nos interesa es observar que al igual que en las ciencias el plano proposicional y el plano objetual están vinculados, del mismo modo, las leyes de las instituciones musicales (plano noetológico) están vinculadas al plano melológico en forma de anamórfosis, a saber, a través de la forma de dar *tempo* a los movimientos sonoros se establece la representación de las velocidades de despliegue, por poner algunos ejemplos: ensanchar el *tempo* en momentos de contraposición, ralentizar el *tempo* sutilmente en una cadencia «jugando» con las dinámicas, incrementar intensidad de proclaciones en un apoyo vectorial «apretando» las morfologías en el *tempo*,... Todas estas peculiaridades ni están cerradas a axiomas historicistas (aunque hay que tenerlos muy en cuenta) ni son subjetivos en sentido del gusto individual, sino que están basadas en lo que, a nuestro juicio, es la verdad de la ejecución musical (Fig. 226): la confluencia en un solo curso operatorio (y aquí reside la diferencia esencial con la ciencia) de diversos componentes en las velocidades de despliegue (expansivas y compresivas). Estos componentes están basados en las operaciones técnicas

(instrumentales), en los conceptos técnicos (solfísticos) e ideas adyacentes a la obra, y en los fenómenos acústicos que se dan en acto.



**Figura 231.** Esquema de la confluencia de componentes de la ejecución musical en las velocidades de despliegue a través del *tempo* (Fuente: Vicente Chuliá).

#### **5.4.4. La conjugación entre unidad y diversidad en las velocidades de despliegue como principio determinante de la sustantividad musical**

El ejercicio de disociación de los planos de estudio del espacio melológico (gnoseológico, noetológico y alegórico) por los cuales establecemos la verdad musical, queda incompleto si no abordamos de manera rigurosa el plano alegórico que, tal como Bueno expone en «Poesía y verdad», está conformado por una cadena de términos cuya interpretación textual ordinaria se presupone como base de referencia, pero que desborda la inmanencia de la base. El ejemplo que nos muestra Gustavo Bueno para comprender dicho plano está

extraído del *Génesis*, así como del soneto *Suelta mi manso, mayoral extraño* de Lope de Vega.

Un ejemplo tradicional de todos conocido, por el *Génesis*: el faraón relata un sueño a José, cuyo sentido literal le decía que siete hermosas y gordas vacas iban a pacer al Nilo y que otras siete vacas flacas y escuálidas se pusieron junto a las primeras en las orillas del río y las devoraron. El faraón barruntaba que el sentido literal no era «el verdadero sentido» y fue José (*Génesis* 41, 26-27) quien le descubrió el verdadero sentido, o interpretación alegórica: «Las siete vacas hermosas significan siete años... las siete vacas escuálidas y flacas quiere decir que habrá siete años de hambre». Asimismo, el sentido literal del verso en el que un pastor pide al mayoral que suelte a su manso, no deja de entender su genuino significado poético, que sólo se alcanza cuando caemos en la cuenta de que este manso es una alegoría de algo muy diferente al toro, a saber, la figura de una mujer. (Bueno, julio 2009, p. 13)

La interpretación alegórica otorga un desbordamiento de lo idiográfico análogamente a como ocurre con un teorema, es decir, que dicha interpretación va más allá del contenido estético de la misma manera a como la prueba del teorema desborda su diagrama (también estético).

*Mutatis mutandis*, en el soneto, la nominación singular alegórica (con nombre propio, Elena Osorio) del manso literal no tendrá un alcance idiográfico, sino también universal-católico, es decir, universal poético; y la interpretación poética habrá que atribuirle, como ya hemos dicho, no ya al lector erudito (que averigua que el manso es Elena Osorio) sino al propio autor, Lope de Vega, cuando «averigua» que Elena Osorio (idiográfica) es un manso (universal) que viene a lamer la sal de sus manos. Según esto, si el lector interpreta el manso como Elena Osorio es porque antes había sido Elena Osorio interpretada como un manso. Y por ello, como hemos dicho, la fuerza poética del soneto no residiría tanto en la interpretación idiográfica erudita, sino precisamente en la interpretación inversa, respecto de la cual el contenido idiográfico estético puede desempeñar un papel análogo al que el diagrama estético representa en la prueba del teorema. (p. 31)

Ahora bien, sólo alcanzamos el plano alegórico si recorremos los planos autogórico y literal (noetología), dilucidando en el caso del poema de Lope de Vega que el manso es una alegoría de algo muy diferente al toro, es decir, que tiene que ver con la figura de una mujer. No obstante, en el campo de la música debemos proceder de otro modo, y este tiene que ver con las ideas adyacentes a las estructuras melopoéticas que se constituyen en las velocidades de despliegue de las identidades musicales. Estas velocidades son discontinuas, irregulares y desiguales.

Por decirlo de otro modo: en el momento en el que el receptor pudiese anticipar con total perfección, simetría y proporción todo lo que va a transcurrir en la totalización musical ésta se adjetivaría a otro tipo de actividades en las que quedaría inmersa (danzas, técnicas o nematologías de todo tipo).

Sin embargo, las expansiones y compresiones de los despliegues de estas identidades, en cierto modo, también precisan de proporción, orden y simetría sin las cuales la música se convertiría en algo ininteligible. Es en esta dialéctica entre unidad y diversidad en la que se ha desarrollado la música sustantiva.

En cuanto a la unidad, existe una larga tradición que de alguna manera ha tratado de reducir la música a este aspecto que interpretamos como «noetológico», por ejemplo, las relaciones entre *finalis* y *repercusio* en la música gregoriana; la teoría de Nikolaus Listenius en su *Música* de 1537; o los principios de la retórica de Johann Mattheson, que se coordinan con los axiomas noetológicos: *propositio*-propuesta, *confirmatio* y *confutatio*-contraposición y *perotatio*-resolución. Importantes también son las ideas de «estructura de frase» y «modelo formal» de las *figuren musicales* de Heinrich Koch, así como los posteriores estudios de Moritz Hauptmann que se apoyan en la filosofía hegeliana y que desarrolló Hugo Riemann en distintos conceptos e ideas tales como el desarrollo de las frases musicales en las fases de crecimiento, clímax y caída. (Ríos, diciembre 1998). Estas doctrinas sobre la unidad llegan hasta el importante tratadista Heinrich Schenker, quien sistematizó las ideas de *Ursatz*, *Umlinie* y *Fernhören*.

Lo interesante que vamos a desarrollar a continuación es que desde las ideas de velocidad expansiva y compresiva del despliegue de las instituciones musicales podemos ejercitar una «vuelta del revés» a estas importantes ideas del análisis schenkeriano que, desde el criterio del materialismo melológico circularista, interpretaremos como un teoreticismo reductivo de los elementos musicales a lo que denomina Schenker como «espacio tonal», y que por nuestra parte vincularemos al eje Y.

A nuestro juicio, no nos equivocamos en este diagnóstico si observamos que los gráficos schenkerianos se desenvuelven en tres niveles<sup>81</sup> donde las

---

<sup>81</sup> Estos tres niveles pueden coordinarse con los tres estratos del trasfondo de la música que sistematiza Nicolai Hartmann, a saber: (1) El co-balanceo inmediato, se coordinaría con el nivel de la base generatriz de la superficie; (2) El estrato en el que el oyente es apresado hasta lo más íntimo de la composición, se coordinaría con el nivel de la base media, donde las tensiones van captando la atención del sujeto receptor; y (3) el estrato metafísico, se coordinaría con el nivel de la base subyacente. (Hartmann, 1977, pp. 240-241)

magnitudes escalares predominan al estar basados dichos gráficos en los intervalos y en la estructura tonal en un sentido arrítmico. Estos tres niveles del análisis schenkeriano se sistematizan de la siguiente manera: el primer nivel es lo que se denomina como «base subyacente» (*Hintergrund*), que representa el esqueleto tonal (*Ursatz*) de la obra, mostrando así las estructuras fundamentales del edificio musical, a saber, la línea melódica (*Urlinie*) formada por los segmentos escalares I-V-I; la «base media» (*Mittelgrund*), fundamentada en prolongaciones de estos segmentos donde se despliegan las tensiones, los desequilibrios y los desórdenes respecto del primer nivel, pero configurándose su propia organización dentro de estas prolongaciones; y por último, la «base generatriz de la superficie» (*Vordergrund*), que se inserta en la base media donde se observa la máxima complejidad y continuidad lineal discursiva (Iniesta, 2008).

Estos tres niveles, al dar forma musical a partir de magnitudes escalares y, por lo tanto, reducirse al eje Y, anegan la materia del espacio melológico a los grados tonales de este eje, estableciendo una forma basada en las leyes de los armónicos naturales (los siete primeros armónicos más audibles), por un lado, y en la institución contrapuntística que se inserta y adecua a esta forma fundamentada en los elementos físicos y psicológicos de la *Ursatz*, por otro. Ahora bien, en el momento la dialéctica de estos tres niveles se amplía a las diversas figuras melológicas, estos niveles se transforman en estructuras glomerulares discontinuas que sólo pueden totalizarse atributivamente desde la figura del *tempo* (eje X, y no eje Y). Así reinterpretaremos dichos niveles al margen de los gráficos schenkerianos:

La base generatriz de la superficie compuesta por la continuidad discursiva no es una superficie, sino la institución donde se desenvuelve el melos y que además es inseparable e indisociable poéticamente a la base subyacente (*noema-noesis*), ya que dicha base está formada por los vectores o marcas tonales que están vinculadas a las identidades de la institución por la cual se despliega la música. Por decirlo de otro modo: la base subyacente y la base generatriz de la superficie tienen que ver con los géneros de tonalidades y con el plano noetológico por los cuales la música obtiene sus referencias comprensivas que irán marcando en el tiempo sus diversos puntos de recorrido articulado. Sin embargo, es en este despliegue temporal en expansiones –que

---

No obstante, la diferencia entre los niveles de Schenker y los estratos de Hartmann reside en una perspectiva ontológica en la que Schenker se reduce a los fundamentos de la escritura de la composición y Hartmann trata de envolver la materia principal de la música, que nosotros vinculamos al melos y de ninguna manera a un trasfondo metafísico.

coordinaremos con la base media— donde se establecen las tensiones, desequilibrios y desórdenes, es decir, lo anatómico y desigual de las velocidades de despliegue (frente a lo atómico de la *Ursatz*: «todas las dominantes y tónicas son iguales en todas las obras») por las cuales la música encuentra su desbordamiento de la base en isomorfismos con complejas ideas, es decir, el plano alegórico (pasión, amor, ternura, violencia, desesperación,...). Estas velocidades sin ritmo —que es lo que representa Schenker en sus gráficos—, así como sin conglomerados cromatofónicos, no son más que longitudes de alturas, y aquí es, por tanto, donde reside la mayor disfuncionalidad del análisis schenkeriano, que partiendo de grandes aciertos termina preso de la idea de Naturaleza<sup>82</sup> y de la especulación de lo atómico de los segmentos de la *Urfinie*, es decir, los grados de tónica y dominante (*Ursatz*).

Así pues, los tres niveles reinterpretados pasan a ser tres planos: el plano noetológico, a partir del cual obtenemos la unidad institucional y, por tanto, racional, de la base subyacente —vinculada a la idea de hiperrealismo— y de la base generatriz de la superficie; el plano melológico, unificado poéticamente a través del *tempo* que representa las velocidades de despliegue de las identidades musicales cargadas de desigualdades expansivas; y el plano alegórico, que desborda los análisis schenkerianos y sin el cual las morfologías musicales no conjugarían las expansiones y compresiones que complexionan las marcas y el flujo de la obra sustantiva. Esta unidad compleja entre marcas y

---

<sup>82</sup> Schenker, en su *Tratado de armonía* (1990) 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 su animalidad más independientemente del artista de lo que nos atrevemos a suponer!». (p. 33)

Otro ejemplo de este objetivismo biológico lo encontramos en la siguiente cita de Heinz Tiessen en su *Zur Geschichte der jüngsten Musik* (Mainz, 1928): «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, ¡den du mit — nahezu physischer! — schöpferischer Einfühlung förmlich aus seiner Wurzel in den Stamm aufsteigen und 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! (Schlüreln, julio-agosto 2016, p. 7).

Estas ideas pueden reinterpretarse desde la doctrina del arte sustantivo siempre y cuando se trituren estas perspectivas organicistas, biológicas y naturalistas.



flujo conforma los isomorfismos de la música con ideas adyacentes a ésta, que debido a su inconmensurabilidad colocan a la sustantividad musical en el ámbito de la materia ontológico-general.

La dialéctica entre las desigualdades de las velocidades expansivas y compresivas siempre se ha plasmado en las obras sustantivas de las diferentes épocas de la historia, si bien podría decirse que en unos autores ha primado más la unidad (plano noetológico) y en otros la desigualdad (plano alegórico); entre los primeros tendríamos el canto gregoriano, la música de Giovanni Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, o Anton Bruckner, por poner unos ejemplos entre muchos, y entre los segundos, la música bizantina, de Carlo Gesualdo, Alessandro Scarlatti, Beethoven, Mahler, Stravinski, etc. Estos últimos se han relacionado, a nuestro juicio, de manera falaz con las ideas de lo «expresivo», lo «romántico» y lo «subjetivo» frente a lo «clásico», «ortodoxo» y «canónico». No obstante, decimos «de manera falaz» porque toda música si es sustantiva lo es en función de su grado de equilibrio entre las desiguales velocidades de despliegue de las identidades musicales (diversidad) y las articuladas expansiones y compresiones en referencia a las marcas tonales y a las resoluciones noetológicas.

En este sentido, las consabidas querellas entre Jean-Philippe Rameau y Jean-Jacques Rousseau, Eduard Hanslick y Richard Wagner o Sergiu Celibidache y la música de Gustav Mahler, podrían entenderse desde esta teoría como reduccionismos estéticos en los que han caído unos autores u otros al observar ciertas primacías o bien de la unidad de las articuladas expansiones y compresiones o bien de la desigualdad e irregularidad de las velocidades de despliegue de las identidades musicales, sin darse cuenta que estas primacías pertenecían más a perspectivas estéticas del entramado sonoro que a la sustantividad o poética de dichas obras en las cuales se conjugaban ambos factores.

Diversos teóricos de la historia dilucidaron esta dialéctica entre unidad y diversidad si bien sin entrar en el alcance ontológico que desde el espacio melológico ofrece la perspectiva que conforma las diversas figuras de los planos noetológico y alegórico. El ejemplo que se observa a continuación, aunque reducido al contexto de la enseñanza de la armonía, ofrece esta dialéctica de forma clara (Eslava, 1869, pp. 9-10):

21. ESTÉTICA en general es el cuerpo de doctrina que trata de la belleza, á lo cual llamamos tambien filosofia del arte. Uno de los principios mas importantes de la estética es el enlace de la unidad con la variedad; y aunque este principio es propio principalmente de la composicion ideal, se aplica igualmente á las diversas materias que abraza la Armonia. El principio estético, que es comun al language y á las bellas artes, especialmente á las que se llaman movibles como la música, consiste en el enlace de la unidad con la variedad, sin que la una perjudique á la otra. Si hay tal unidad que desaparece la variedad; ó si hay tal variedad que desaparece la unidad; no hay verdadera belleza ni en Composicion ni en Armonia. En el discurso preliminar he esplicado de que manera se aplica el principio estético a todas las materias de la Armonia; por lo cual bastará poner aquí un ejemplo respecto a la unidad y variedad del tono, es lo que constituyen lo que llamamos modulacion. En el número 1 del siguiente ejemplo hay tal unidad que no da lugar alguno á la variedad. En el número 2 hay tal variedad que desaparece la unidad. En el número 3 es donde se observa el principio estético, enlazandose perfectamente la unidad con la variedad. Véase. [sic]

The image displays three musical examples, labeled N.º 1, N.º 2, and N.º 3, illustrating the relationship between melody and harmony. Each example consists of a melodic line (MELODIA) and an accompanying harmonic line (ARMONIA). Example 1 is marked 'Andante mosso.' and shows a simple, repetitive melodic line with a corresponding harmonic accompaniment. Example 2 shows a more complex melodic line with a corresponding harmonic accompaniment. Example 3 shows a melodic line with a corresponding harmonic accompaniment, illustrating the principle of aesthetic unity and variety.

[Figura 232. Ejemplo de tres fragmentos musicales en el que se representan la unidad, variedad y la mixtura (Fuente: Eslava, 1869).

## *Conclusiones*

Partiendo de la premisa de que no es posible cerrar (*concludere*) las cuestiones tratadas en la presente Tesis por ser éstas filosóficas, sí podemos establecer, sin embargo, un conjunto de componentes que cierren (*con-cludere*) de alguna manera una acotación distintiva del fundamento material de la música. La base de esta tarea filosófica nos ha servido de «retén» o catarsis (en una reinterpretación materialista) de un caudal o torrente de materias y nematologías que en el ejercicio musical, filosófico y artístico han hecho de la idea de Música un término oscuro y confuso (y en ocasiones, equívoco). Esta era la principal motivación de la Tesis, a saber, aprovechar nuestro oficio como percussionista, compositor y director de orquesta para, desde el taller musical repleto de conceptos e ideas, reorganizar todo aquello que sea posible desde las coordenadas del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, tal y como desde el sistema se ha venido realizando en todo tipo de materias como las matemáticas, la historia, la política, la economía, la técnica, la bioética, etc.

Pues bien, la primera conclusión trata de ofrecer una respuesta a las dos primeras de las cinco preguntas de investigación que nos planteamos en un primer momento y marcaron los objetivos de la Tesis, a saber: 1) ¿Cuáles son las líneas generales que delimitan la idea de Música en el Materialismo Filosófico?; 2) ¿Qué relación guarda la idea de *melos* con la filosofía de las artes del Materialismo Filosófico y cuáles son sus componentes constitutivos?

Tal y como hemos podido comprobar, la raíz del cierre tecnológico, fenoménico y artístico de la música se encuentra en la afección del cuerpo humano y, por ende, en la apreciación diamérica de un conjunto de componentes sonoros específicos (diferentes de los sonidos de la prosa de la vida, aunque se puedan encontrar correspondencias con éstos) que Gustavo Bueno denominó como «volumen tridimensional de la música». En este volumen

reside el *núcleo* de todas las instituciones musicales, que no debe confundirse con la esencia ya que ésta sólo se da en el desarrollo de dicho núcleo perteneciente a un medio o contorno exterior que lo configura como un todo, a saber, el *cuerpo* por el cual se dan fases evolutivas que son el propio *curso* de la esencia procesual. En este sentido, encontramos que sin el cuerpo de las partituras (o en el caso de la Antigua Grecia y los primeros siglos del Imperio Romano, los grafos o marcas –neumas– que conceptuaban de algún modo los tonos y sus relaciones sistemáticas) el volumen tridimensional que Bueno establece se difumina en una idea genérica de Sonido que físicamente también está compuesto de tres ejes y por lo tanto no delimitaría una materia específicamente musical.

Así pues, las partituras en un sentido extensivo a todo tipo de marcas tonales «que no suenan» (y esto es importante en tanto que excluye a los discos como obras de arte musical que sólo se relacionan oblicuamente con la materia de la música *en vivo*) son el cuerpo musical que en su «marcado» sistemático de conexiones y relaciones evoluciona históricamente en tres grandes coordenadas tonales que forman el curso de la música, a saber: (1) coordenadas tonales conformadas a partir de los tetracordos griego y eclesiástico; (2) coordenadas tonales conformadas a partir de las escalas diatónicas; y (3) coordenadas tonales conformadas a partir de la división de la octava en doce tonos con enarmonías de toda índole.

A lo largo de nuestra investigación, respaldada por el «contexto de justificación» de delimitar la materia artística de la música, se ha dibujado un «contexto de descubrimiento» que a nuestro modo de ver es rotundo y determinante: las coordenadas tonales que constituyen el curso de las instituciones musicales son atributivas o plotinianas. ¿Qué puede significar este descubrimiento?; que el flujo sonoro específico de la totalización de las obras musicales contiene esencias diatónicas mucho antes de su grafado y marcado, así como esencias dodecatónicas anteriores a las sistematizaciones de Hauer o de Schönberg que ya pueden apreciarse en algunos fragmentos de la música de J. S. Bach, por ejemplo (por no decir, en la música de Gesualdo). Este descubrimiento nos ha llevado a emprender el camino de acotar el espacio del campo musical a partir de una idea filosófica que unifica núcleo, cuerpo y curso en un espacio de coordenadas –que no es físico ni topológico– a modo a como Gustavo Bueno acotó el espacio gnoseológico para constituir su Teoría del cierre categorial que aclara y distingue la idea de Ciencia.

Para ello, como, en efecto, nada surge de la nada para un materialista (*creatio ex nihilo*), hemos tomado la idea de *melos* a partir de una relectura del tratado *Sobre la música* de Arístides Quintiliano desde las coordenadas

ontológicas del Materialismo Filosófico, transformando sus componentes desde unas figuras musicales que desarrollan cada uno de los ejes del volumen tridimensional conceptualizado por Bueno. Aquí es donde, podría decirse, llegamos a una de las conclusiones más importantes de la Tesis, esto es, el objetivismo estético de la música está fundado en el desarrollo del volumen tridimensional a partir del cual se niega que la música sea «comunicación», «expresión» o «sentimiento» (al modo de Tetens). Ahora bien, esta negación no impide que en el criterio de sustantivación musical la relación materia-forma se dé en un circularismo noetológico en el cual la forma tenga que ver con las operaciones del sujeto ajustadas a las invariables de la materia estética. Así lo expone Bueno:

Otra cosa es que la **materia estética** cuando es artística, esté ajustada (por escala de figura o ritmo) al sujeto corpóreo en cuanto canon según el cual hayan de moldearse las operaciones del sujeto. Pero, aun en estos casos, las “resonancias sentimentales” (el placer o dolor estéticos) estarán en función de esas operaciones adaptadas a la obra de arte. [...] El **sentimiento** dado en la música, en cuanto tal será a lo sumo una “resonancia” de la misma subjetividad en los procesos de un conocer y un apetecer abstractos, reducidos a su pura forma. (Bueno, 1988, pp. 108-110)

Este principio que sienta las bases del circularismo noetológico actualista, característico del arte sustantivo, se puede resumir de la siguiente manera: la materia estética debe constituirse en forma artística a través de un ajuste entre las operaciones de un sujeto receptor (forma) con el objeto estético (materia) de manera circular. Este ajuste precisa de una distinción de materias estéticas desplegadas en la Tesis y distribuidas según cuatro bloques, a saber, la absorción mutua inmediata de materia y forma a través del *melos*; la absorción mutua mediata de materia y forma por medio de conjugaciones estéticas sobre cuerpos (con y sin *kenós*, sobre superficies o sobre grafos); la absorción mutua mediata de materia y forma por medio de una conjugación de partes estéticas sobre infraestructuras; y por último, la absorción mutua mediata de materia y forma por medio de mixtura entre las anteriores.

Con ello, y sin perjuicio de los constantes entrecruzamientos estudiados en la Tesis, se delimita el «espacio melológico» como el sistema a través del cual se organiza la materia estética de la música que tiene la función de ajustar a los sujetos receptores con la obra musical. Dicho de otro modo: la conformación de la sustantividad musical precisa de operaciones que se ajusten al objeto artístico (la obra) a través de las coordenadas del espacio melológico de la misma manera a como un sujeto operatorio reconstruye Pangea desde las coordenadas de la geofísica en reducción ascendente (teoría de Wegener),

con la diferencia de que el ajuste entre las operaciones del sujeto receptor (la forma) y la materia en el arte no agota las posibilidades de conformaciones diversas sobre las mismas sustancias (diverso no significa subjetivo, ya que las coordenadas por las cuales se produce dicho ajuste están configuradas a través del entrelazamiento de las figuras melológicas).

El espacio melológico, por tanto, desde la reinterpretación que Bueno realiza sobre las ideas de «arte divino» y «fuerza divina» o «magnética» del *Ion* de Platón, puede entenderse ontológicamente de la siguiente manera: la influencia magnética del conjunto de melodías ajusta las operaciones de producción y recepción con los materiales magnéticos de las obras (el magnetismo de la «fuerza divina»). Estas corrientes melódicas son los conjuntos de tonos, grados, intervalos, metros, compases, tempos, prolaciones, orquestaciones y dinámicas que están en función del magnetismo del material de la obra el cual queda envuelto de «anillos de hierro» (diversas interpretaciones receptoras), formando una larga cadena de totalizaciones de suerte que los eslabones de dicha cadena representan el circularismo entre materia y forma (absorción mutua inmediata) del arte musical, siempre y cuando las coordenadas no sean extrínsecas al espacio melológico. En este punto, sin embargo, no cabría la posibilidad de positivizar ningún componente determinante que conceptúe el magnetismo de los materiales estéticos de la obra musical (recordemos que los materiales musicales se corresponden con  $M_i$ , el espacio melológico con el Ego trascendental y el enigmático material estético con la materia ontológico-general), ya que es la infinitud de perspectivas de totalización las que reanudan los campos que esas obras habían logrado poner entre paréntesis. De esta manera expone Bueno la ininteligibilidad y desbordamiento de la sustantividad del Concierto n.º 21 de Mozart:

Que no me venga Luis de Pablo con la música que hace, porque eso también lo sé hacer yo. Precisamente, como yo también he intentado componer y conozco un poco el sistema, tengo un criterio para orientarme en música, muy subjetivo pero práctico, que consiste en distinguir lo que podría hacer yo y lo que no podría hacer de ninguna manera. Escuchas a Penderecki o Stockhausen y dices “esto lo sabría hacer yo”. En cambio, escuchas el concierto número 21 de Mozart y dices “esto no lo sé hacer yo; me desborda por completo: es ininteligible cómo puede haberlo hecho”. Por tanto, el criterio no es simplemente que te guste o no te guste. [Énfasis añadido] (Campos Leza, 2008, p. 36)

Ello sin perjuicio de que las propias corrientes melódicas, constituidas por el espacio melológico, permitan realizar un estudio científico oblicuo a este espacio por medio de las técnicas gráficas que lo marcan como mapa de la propia sustancia musical.

Y aquí es donde se resolvería la tercera pregunta de investigación que nos planteamos, a saber: 3) ¿Qué lugar ocupan las ciencias en el campo de la música?

A partir de la idea de Glomérulo (unidades morfológicas) decimos que la música puede insertarse oblicuamente en el espacio gnoseológico, esto es, puede estudiarse desde un plano científico; un plano que, sin perjuicio de las metodologías  $\alpha$  que operan en las estructuras tonales (matemática y física), únicamente puede vincularse con el campo musical a través de las metodologías  $\beta$ -operatorias. De este modo, tras realizar la clasificación de géneros y especies de glomérulos obtenemos un sistema de análisis filosófico-materialista de las partituras (plano proposicional) vinculado al espacio melológico (plano objetual). Esta vinculación es el resultado de un lisado, conformado y compactado que distingue términos, relaciones y operaciones que concatenan glomérulos a distinta escala; una clasificación que constituye un despliegue de cada uno de los ejes del espacio melológico en los ejes y figuras del espacio gnoseológico que se desarrollan de la siguiente manera:

El primer género de glomérulos conformados por figuras geométricas y sus puntos surge al eje rítmico (X) de un pluralismo de términos –con sus operaciones y relaciones– tales como cruz, triángulo, línea vertical, paridad, disparidad de I y II grado, o proporciones entre los pulsos, y con ello abarca y envuelve las teorías de Franco de Colonia, Saint-Lambert, Riemann, Swarowsky, o Celibidache al respecto, englobando dichas teorías en un todo que no se desvincula de su género generador (eje X). En cuanto al eje Y, obtenemos, por una parte, la identidad sintética conformada por la confluencia de las operaciones interválicas de las proporciones del monocordio con las operaciones de los armónicos naturales del sonido estudiados por la física; y por otro, los conglomerados (conjunto de glomérulos) estructurales que corresponden a conexiones y relaciones entre el eje armónico y el eje rítmico (principalmente), a saber, glomérulos conformados por periodicidades que se distinguen en términos y relaciones melódicas, acórdicas, contrapuntísticas y cromatofónicas y operaciones de isomorfismos, dilataciones, interrupciones, variaciones, etc. Por último, la vinculación de los glomérulos conformados por estromas sonoros –que constituyen la base de las teorías de la orquestación– se corresponden con el eje Z a partir de la combinación de intensidades, presiones, tensiones y densidades de las diversas capas sonoras (grafadas en el guion y la instrumentación) que forman las morfológicas musicales.

Con todo ello, podemos observar la conformación de un sistema analítico que no se sustantiva en la propia especulación de las teorías, sino que sólo cobra sentido cuando se vincula con los ejes del espacio melológico. En

cuanto al último género de glomérulos, éste trata de compactar la partitura musical (con sus relaciones y conexiones) en el todo complejo de una obra. Ahora bien, este todo complejo de una sonata, vals, pasodoble o mazurca, por ejemplo, ¿puede desvincularse de la racionalidad de las propias instituciones que lo conforman y que se diferencian de una forma significativa?

Aquí nos encontramos con el estudio de la racionalidad musical que responde a la cuarta pregunta desde la idea de Noetología, esto es, ¿Qué entendemos por la racionalidad de la construcción de una obra musical?

El estudio noetológico que se despliega desde el espacio melológico se asienta sobre instituciones concretas y plurales entre sí a las que la totalización receptiva debe someterse, y en este sentido hemos explorado una de las instituciones características de la música sinfónica: la forma sonata clásica, tras lo cual, a través de un estudio de las figuras de la dialéctica ejercitadas en dicha institución, hemos obtenido las siguientes conclusiones, a saber, después de la proposición o propuesta noetológica del tema principal, la dialéctica característica de los puentes modulantes (que tienen su génesis en la imitación desarrollada en transformaciones del contrapunto invertible desde las plataformas de las técnicas de la modulación) nos conduce a otro género temático (*metábasis eis allos genos*) más allá de la serie de los motivos generadores de la obra, el Tema B. Este tema, además, se encuentra normalmente en el relativo mayor del tono principal o en el tono de la dominante o dominantes lejanas, en cuya evolución no se «perderá de vista» los procesos temáticos del tema principal, formando así una catábasis o convergencia en *progressus*. La parte central de la estructura se despliega, a continuación, a través de la contraposición noetológica. Finalmente, en la resolución, hemos constatado la solidez constructiva de la racionalidad institucional en las «vueltas del revés» de los significados, es decir, la conducción del Tema A hacia el Tema B no se corresponde con una modulación en *progressus* sino con una caída (cadencia) al centro tonal principal o a tonalidades en *regressus* que constituyen algo diferente a una metábasis, a saber, una anástasis (la dialéctica de la retención que no la retención de la dialéctica), o una catástasis en tonalidades regresivas.

Recordamos, en este punto, que en cada institución musical los axiomas noetológicos y las figuras de la dialéctica se desplegarán de forma diferente, por lo que bajo ningún modo se deberá considerar esta anterior explicación como un «molde» inamovible y susceptible de ser yuxtapuesto a otra institución. Así, cada partitura concreta se desplegará noetológicamente a partir de peculiaridades singulares en un orden, incluso, contrario al clásico canon de la forma sonata característica del siglo XVIII y XIX que hemos expuesto. Es en esta pluralidad de aplicaciones desde donde hemos podido observar que



las figuras de la dialéctica, aun aceptando su solvente capacidad explicativa de los procesos dialécticos de las partituras, no se ajustan a todas las instituciones a diferencia de los axiomas de la noetología, que por ser más generales envuelven a un mayor pluralismo institucional.

En consecuencia, la doctrina de la racionalidad noetológica de las instituciones adyacentes al espacio melológico –a través de la cual estas instituciones pueden clasificarse dentro de la unidad analógica distributiva de este espacio o como una de-generación si se mezcla con otros componentes o destruye algunas de sus figuras– es una referencia material ineludible al campo de la filosofía de la música fundada desde las coordenadas del Materialismo Filosófico de Bueno.

La última conclusión que se ha podido derivar de la Tesis se circunscribe a la última pregunta de investigación en torno a las relaciones de las ideas de Música y Verdad: ¿Qué herramientas posee el Materialismo Filosófico para construir unas doctrinas sobre la idea de Verdad de la música sustantiva?

Los despliegues gnoseológicos y noetológicos del espacio melológico, si bien ofrecen la perspectiva científica y racional del arte musical, anulan, a la vez, su sustancia poética, y por ello el espacio melológico ofrece un tercer plano distinto configurado en el plano alegórico del arte y que vinculamos a la estilización enigmática de ideas que se convierten en una materia estética la cual decimos que será artística y sustantiva por su inagotabilidad retroalimentada, precisamente, en lo enigmático de dichas morfologías. Gustavo Bueno explica así la existencia de morfologías enigmáticas, atribuyendo esta característica a las obras de arte sustantivas:

Sin duda, hay materias o contenidos del Mundo cuya naturaleza es desconocida para todos los hombres; por tanto, materias que no pueden considerarse secretas, ni menos aún misteriosas, como hemos dicho. Son los enigmas, aquellas materias cuya naturaleza ignoramos y, acaso, como ya afirmó Du Bois-Reymond en su famosa conferencia de 1873, ignoraremos siempre: «*Ignoramus, Ignorabimus*». (Bueno, 2005 julio, párr. 6)

[...]

El criterio de sustantividad podrá servir para diferenciar el rango de una obra musical en la cual los “recursos del oficio” (los trucos armónicos, la distribución del volumen sonoro...) se manifiestan por encima de cualquier sustantividad musical y, por consiguiente, permiten apreciar en la obra “demasiado calculada” (algunos dicen, demasiado “pensada”) los componentes serviles que utilizó el compositor dirigidos a lograr impresionar al público, en lugar de enfrentar sustantivamente a ese público la obra, como realidad extraña o enigmática. (García Sierra, 2021 julio, [671], párr. 5)

Lo «extraño» a lo que Bueno se refiere lo hacemos coincidir en el campo de las obras musicales con el enigmático equilibrio de los despliegues motívicos en velocidades expansivas y compresivas de la totalización joreomática a través de las figuras melológicas unificadas en la figura del *tempo*. Por decirlo de otro modo: «lo extraño» se refiere en música al inexplicable equilibrio entre la unidad tonal y la diversidad de giros melológicos (modulaciones, enredaderas contrapuntísticas y corrientes melódicas) que no permiten «soltar» el discurso musical, que incluso «pide» su reanudación y recomposición infinita. Este equilibrio se compone de multitud de ideas que están en los cánones operatorios de la vida humana y que sirven para temporizar en acto y con sonidos producidos por voces e instrumentos acústicos estas complejas velocidades expansivas y compresivas; y aquí yacen los motivos por los cuales la música sustantiva es enigmática y se da en el ámbito de la materia ontológico-general: (1) no hay ningún componente que pueda reducir su magnitud y su singularidad; y (2) las grandes y sublimes ejecuciones se engarzan a estas velocidades de despliegue, evocando todo tipo de resonancias sentimentales. No obstante, estas operaciones tan «perfectas» no agotan las inagotables o infinitas perspectivas de sus morfologías (sus movimientos de relaciones e interacciones), y menos aún, cierran su conformación en un todo armónico e inamovible. Todo lo contrario. Estas operaciones nos conducen inexorablemente a una determinación positiva (en sentido ontológico y no gnoseológico) de la materia ontológico-general: la idea de *symploké* que se produce en el *regressus* a la sustantividad de la obra musical y que sólo es posible cuando las operaciones que llegan a ese límite se dan desde las coordenadas del espacio melológico.

## *Bibliografía*

- Abadía de Solesmes.* (Ed.) (1961). *The Liber Usualis*. Introducción y rúbrica en inglés. Tournai: Desclée & Co. [Imagen digital]. Recuperado de <https://media.musicasacra.com/pdf/liberusualis.pdf>
- Álvarez Falcón, Luis. (2020, abril 23). *La lección de Coimbra La Entrevista*. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XrNvf-jTI4Q&t=>
- Alvargonzález Rodríguez, David. (2021, enero 11). *La idea de artes sustantivas*. Recuperado de <http://fgbueno.es/act/efo221.htm>
- Ansermet, Ernest. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Books.
- Aribau, Elisa. (2019, septiembre 4). *Cubo de Necker* [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.elisaribau.com/parpadeo-influye-la-percepcion-visual/>
- Azcárate Corral, Patricio de (ed). (1871). «Ion». En *Obras completas de Platón*. Tomo 2. Madrid: Medina y Navarro.
- (1872). «Las Leyes». En *Obras completas de Platón*. Libro Tercero. Tomo 9. Madrid: Medina y Navarro.
- (1875). «Metafísica». En *Obras de Aristóteles*. Tomo 10. Madrid: Medina y Navarro.
- Bach, J. S. (1911). *Cello Suite No.1 in G major, BWV 1007* [partitura para violonchelo]. Leipzig: C.F. Peters (ed.)

- Beethoven, L. V. (1864). Overture to Egmont – Opus 84. En *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 3, Nr.27* [partitura orquestal]. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- (1975). Piano Sonata No.8, Op.13. En *Ludwig van Beethoven, Complete Piano Sonatas* [partitura de piano]. Edición de Heinrich Schenker. New York: Dover Publications.
- (1989a). Symphony No.6, Op. 68. En *Symphonies Nos. 5, 6 and 7 in Full Score* [partitura orquestal]. New York: Dover Music Publications.
- (1989b). Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125. En *Symphonies Nos.8 and 9 in Full Score* [partitura orquestal]. New York: Dover Music Publications.
- (2002). Symphony No. 3 in Eb Major, Op. 55 “Eroica”. En *Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 4 in Full Score* [partitura orquestal]. New York: Dover Music Publications.
- Beltramino, Fabián. (2008, octubre 8). *Ars cantus mensurabilis y mentalidad burguesa*. Recuperado de <http://beltraminofabian.blogspot.com/2008/10/ars-cantus-mensurabilis-y-mentalidad.html>
- Bermudo, Juan. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- Boecio. (2009). *Sobre el Fundamento de la Música*. Traducción y edición de Jesús Luque, Francisco Fuentes et. al. Madrid: Gredos.
- Borio, Gianmario. (2001). Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation. *Journal of the Royal Musical Association*, 126 (2): 250-274. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3557482>
- Brahms, J. (1974). *Johannes Brahms Complete Symphonies in Full Score* [partitura orquestal]. Edición de Hans Gál. New York: Dover Publications.
- Bueno Martínez, Gustavo. (1952, abril 15). Los procesos psicológicos (I). Esencia de los “procesos psicológicos”. *Theoria. Cuaderno trimestral de teoría, historia y fundamentos de la ciencia*. Madrid (1): 24. Recuperado de <http://www.filosofia.org/hem/195/th129gb.htm>

- (1954, abril-mayo-junio). La esencia del Teatro. *Revista de Ideas Escénica* (46): 111-135. Año XII. Madrid. Recuperado de <https://www.filosofia.org/hem/195/rid46111.htm>
- (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- (1972a). *Ensayos Materialistas*. Madrid: Taurus.
- (1972b). *Ensayo sobre las categorías de la economía política*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1974). *La Metafísica presocrática*. Oviedo: Pentalfa.
- (1977). Gustavo Bueno habla de literatura. *Juan Canas. Revista de literatura* (1). Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://www.filosofia.org/hem/197/jc1977gb.htm>
- (1978). Conceptos conjugados. *El Basilisco* (1): 88-92.
- (1988). La genealogía de los sentimientos. *Luego, cuadernos de crítica e investigación*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona (11-12): 82-110.
- (1989). *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Madrid: Mondadori.
- (1990). Ignoramus, Ignorabimus! *El Basilisco* (4): 69-88.
- (1991). «Prólogo». En Juan José Plans, *Puzzle*. Oviedo: Pentalfa, pp. 7-18.
- (abril 1991). *Primer ensayo sobre las categorías de las “ciencias políticas”*. Biblioteca Riojana n.º. 1. Logroño: Cultural Rioja.
- (1992). *Teoría del cierre categorial*. Vol. 1. Oviedo: Pentalfa.
- (1993). *Teoría del cierre categorial*. Vol. 2. Vol. 3. Vol. 4. Vol. 5. Oviedo: Pentalfa.
- (1995a). *¿Qué es la ciencia?* Oviedo: Pentalfa
- (1995b). *¿Qué es la filosofía?* (2.ª ed.) Oviedo: Pentalfa.
- (1995, julio-diciembre). Sobre la idea de Dialéctica y sus figuras. *El Basilisco* (19): 41-50.
- (1996). *El animal divino*. Oviedo: Pentalfa.

- (1997, 25 enero). «Ut pictura, poësis...». En Ángel Marcos, *Paisajes*. Valladolid: Diputación de Valladolid & La Fábrica, Centro de Arte Contemporáneo, pp. 9-13. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/gbm/gb1997ut.htm>
- (1999a). Jesús Mateo. La determinación. *Matador, revista de cultura, ideas y tendencias* (5). Madrid: La Fábrica, pp. 25-26. Recuperado de <https://fgbueno.es/gbm/gb1999jm.htm>
- (1999b). La esencia del pensamiento español. *El Basilisco* (26): 67-80.
- (1999c). Predicables de la Identidad. *El Basilisco*, 2ª época (25): 3-30.
- (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa.
- (2002, marzo). Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras). *El Catoblepas* (1): 3.
- (2004). Confrontación de doce tesis características del sistema del *Idealismo trascendental* con las correspondientes tesis del *Materialismo Filosófico*. *El Basilisco*, 2ª época (35): 3-40.
- (2004, enero 25). «Si no existe el mercado, no existe la democracia». Oviedo: *La Nueva España*, Sociedad y Cultura, pp. 48-49. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/hem/2004a25.htm>
- (2005a). «Arquitectura y Filosofía», en *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*. Editado por Patricio Peñalver, Francisco Giménez y Enrique Ujaldón, pp. 405-481. Madrid: Ediciones Libertarias.
- (2005b). *El mito de la felicidad*. Barcelona: Ediciones B.
- (2005c). Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones. *El Basilisco*, 2ª época (37): 3-52.
- (2005, julio). Secretos, misterios y enigmas. *El Catoblepas* (41): 2.
- (2005, julio-diciembre). Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones. *El Basilisco*, 2ª época (1): 3-52.
- (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy.
- (2007, abril 12). «La música está en permanente conflicto con el drama y la ópera». *La Nueva España*, Oviedo, p. 48. Recuperado de <http://www.fgbueno.es/hem/2007e12.htm>

- (2007, mayo). En torno a la distinción ‘morfológico / lisológico’. *El Catoblepas* (63): 2.
- (2007, abril-mayo; noviembre-diciembre). *Curso de Filosofía de la Música*. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/act/act021.htm>
- (2009, junio). Poemas y Teoremas. *El Catoblepas* (88): 2.
- (2009, julio). Poesía y Verdad. *El Catoblepas* (89): 2.
- (2009, diciembre 11). *Espacio antropológico. Tesela n.º 5*. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/med/tes/t005.htm>
- (2010). Algunas precisiones sobre la idea de «holización». *El Basilisco* (42): 19-80.
- (2010, febrero 2). *Sobre la Dialéctica. Tesela n.º 13*. Recuperado de <https://fgbueno.es/med/tes/t013.htm>
- (2010, julio). *La música: teoría, evolución y perspectivas*. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/act/act032.htm>
- (2011). Algunas precisiones sobre la idea de “holización”. *El Basilisco* (42): 19-80.
- (2011, octubre 10). *Filosofía de las relaciones (I)*. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/act/efo009.htm>
- (2012, enero). Identidad y Unidad (1): Crítica al tratamiento metafísico de las ideas de Identidad y Unidad. *El Catoblepas* (119): 2.
- (2012, febrero). Identidad y Unidad (2): Tratamiento referencial-materialista del análisis de las ideas de Unidad y de Identidad. *El Catoblepas* (120): 2.
- (2012, marzo). Identidad y Unidad (y 3). *El Catoblepas* (121): 2.
- (2012, junio). La ceremonia del diseño. *El Catoblepas* (124): 2.
- (2012, agosto). El mapa como institución de lo imposible. *El Catoblepas* (126): 2.
- (2014). *Ensayo de una definición filosófica de la Idea de Deporte*. Oviedo: Pentalfa.
- (2016a). *El Ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- (2016b). *El mito de la cultura*. Oviedo: Pentalfa.

- (2016c). Música y filosofía. *Codalarío* (4): 80-83.
  - (2016, febrero). Primer memorándum de Materialismo Filosófico. *El Catoblepas* (168): 2.
  - (2016, abril). El universal noético: su estructura lógica y ontológica. *El Catoblepas* (170): 2.
  - (2018). «Más allá de lo sagrado. *Un análisis del proyecto del mural de Alarcón, de Jesús Mateo*». En *Ensayos. Pinturas contemporáneas de Jesús Mateo*. Cuenca: Centro de Arte Pintura Mural de Alarcón.
  - (2019). *España frente a Europa*. Oviedo: Pentalfa.
- Calderón Urreiztieta, Carlos. (2013). *El Monocordio como Instrumento Científico. Sobre rupturas y continuidades en la “Revolución Científica”*: Ramos de Pareja, Zarlino y Mersenne (Tesis Doctoral. Universidad Pompeu Fabra, Cataluña). Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/126116/tccu.pdf?sequence=1>
- Campos Leza, Santos. (2008). *Conversación con Gustavo Bueno*. (Niembro, agosto de 2006). Logroño: Senderuela.
- Cantos Plaza, Jesús. (2021, abril 4). *Sergiu Celibidache. Ideas sobre la música. (fenomenología musical) 1974. ITA. Sub EN/ESP* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LLlOrUwhW4g>
- Ceccato, Aldo. (2014). *Beethoven Duemila. Attualizzazioni delle Nove Sinfonie e delle altre composizioni sinfoniche e corali*. Bologna: Pendragon.
- Celibidache, Sergiu. (2001). *Über musikalische Phänomenologie*. Múnich: Triptychon.
- Cerone, Domingo Pedro. (2007). *El melopeo y maestro, tratado de música theórica y práctica* (Nápoles 1613). Editado por Antonio Ezquerro Esteban. Madrid: CSIC.
- Chuliá Hernández, Salvador. (2008). *Apuntes de Armonía. Teoría y Práctica*, (3ª ed.) Valencia: Piles.
- (1981). ¡Ritmo!, primer elemento de la música. *Ruta*. Catarroja: Sociedad Cultural ABC.
  - (1991). *Lecturas. Repentización y Transposición*. Valencia: Piles.



- Chuliá Ramiro, Vicente. (2018). *Manual de Filosofía de la Música*. Oviedo: Pentalfa.
- (2018, diciembre 1). *La esencia genérica de la Música analizada desde el Materialismo Filosófico. El volumen tridimensional del sonido musical (núcleo)*. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo082.htm#kn6>
  - (2018, diciembre 21). *Análisis lisológico y análisis morfológico*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo091.htm>
  - (2019). Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad. *Anuario de Filosofía de la música* (1): 109-134.
  - (2019, enero 5). *La técnica de Sergiu Celibidache. 3. Figuras básicas de la dirección y clasificación de compases*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo072.htm#kn7>
  - (2019, julio 8). *2a. Glómerulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases)*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo112a.htm>
  - (2019, julio 27). *2b. Glómerulos constituidos por periodicidades contraídas y dilatadas*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo112b.htm#p3>
  - (2019, noviembre 29). *2c. Glómerulos constituidos por estromas sonoros*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo112c.htm#kn4>
  - (2020). Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas. Primera parte: «Análisis de las artes melopoiéticas y de las artes constituidas sobre conjugaciones estéticas sobre cuerpos y superficies». *Anuario de Filosofía de la Música* (2): 115-143.
  - (2020, febrero 16). *El análisis como descomposición y trituración de las partituras en el hacer del director de orquesta*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo111.htm>
  - (2020, febrero 27). *Constitución de la orquesta y banda sinfónicas*. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo03.htm>
  - (2020, julio-diciembre). Música, Filosofía y Arte en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno. *El Basilisco* (55): 5-22.

- (2020, septiembre 7). *Clasificación de las “ciencias” musicales*. Recuperado de <https://www.fgbueno.es/fmm/075.htm>
- (2020, otoño). La fórmula  $M_i \subset E \subset M$  aplicada a la música. *El Catoblepas* (193): 3.
- Coussemaker, Edmund de. (1856). *Scriptorum de musica medii aevi*. Vol. 3. París: Nova Series.
- Descartes, René. (1649). *Las Pasiones del alma*. Traducción de Tomás Onaindia. Prólogo de Agustín Izquierdo. Madrid: EDAF.
- Descubrir el ARTE*. (2014, marzo 15). Ecce Homo [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.descubrirelarte.es/2014/03/05/la-espiritualidad-de-pedro-de-mena.html>
- Dubois, Théodore (1999). *Trattato di Contrappunto e Fuga*. Traducción de Eugenio de' Guarinoni. Milano: Ricordi.
- Eder, Josef Maria. (1945). *History of photography*. Traducción de Edward Epstein. New York: Columbia University Press.
- El Atril* (s.f.). Partes del Oboe [Imagen digital]. Recuperado de <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Oboe.htm>
- Enciclopedia de la Música* (1981). Traducción de Dr. Otto Mayer Serra (9ª ed.) Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. (1911-1964). Madrid: Espasa-Calpe.
- Eslava, Hilarión (1864). *Tratado segundo de contrapunto y fuga* (2ª ed.) Madrid.
- (1869). *Tratado primero (de la Armonía)* (7ª ed.) Madrid: Imprenta Santos Larxé.
- Fernández Cepedal, José Manuel. (1999, marzo). «Platón». En *Filosofía en español*. Recuperado de <http://www.filosofia.org/bio/platon.htm>
- Fernández Martín, Mauricio. (2010). *Terrorismo e Información: La batalla por la libertad de expresión* (Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/10736/1/T31780.pdf>
- Fgbuenotv. (2013, diciembre 6). *Gustavo Bueno, El papel de la filosofía en el conjunto del hacer* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n249ICuuytY>

- (8 de septiembre de 2018). *Jesús Maestro - Razones para una Crítica de la Razón Literaria...* [Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=ihGtMbaDggA&t=>
- (11 de septiembre de 2018). *Jesús Maestro - La Teoría de la Literatura como ciencia de la Literatura...* [Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=vEmXag60qxI&t=>
- (15 de octubre de 2018). *Vicente Chuliá, La Filosofía de la Música del Materialismo Filosófico* [Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=VHw7woqayCc>
- (18 de noviembre de 2018). *Manual de Filosofía de la Música - Vicente Chuliá - Valencia 16 noviembre 2018 FMM 005* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=T6g8gvrW6pg>
- (29 septiembre 2019). *Tomás García López | Curso de Filosofía de la Música (4a)* [Vídeo]. Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=XWLEoxzhg1g&list=>
- (16 de noviembre de 2019). *La interpretación en la praxis musical - Josu de Solaun - Vicente Chuliá.* [Vídeo]  
<https://www.youtube.com/watch?v=8TxkM3oI8-Q>
- (18 de noviembre de 2019). *Vicente Chuliá - La Filosofía del Arte desde el Materialismo Filosófico.* [Vídeo]  
<https://www.youtube.com/watch?v=gODEowRFgdY>
- (15 de marzo de 2021). *Vicente Chuliá - Reconstrucción de la idea de mélos desde el Materialismo Filosófico - EFO 230* [Vídeo] [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_y21nya1cQ](https://www.youtube.com/watch?v=1_y21nya1cQ)
- (20 de julio de 2021). *Vicente Chuliá, Exposición del espacio del mélos y sus coordinaciones con el espacio gnoseológico* [Vídeo] [https://www.youtube.com/watch?v=ylZ\\_fZl3xIg](https://www.youtube.com/watch?v=ylZ_fZl3xIg); *Vicente Chuliá, Clasificación de las situaciones artísticas* [Vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=yygeuYAM5jI>
- (21 de julio de 2021). *Marie Lavandera, Sonatas y teoremas.* [Vídeo]. Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=lheK3fgvXJ8>
- (22 de julio de 2021). *Ekaitz Ruiz de Vergara, El modelo lingüístico en los estudios literarios.* [Vídeo]. Recuperado de  
<https://youtu.be/NRmUe8cktk>

- Fontanals Del Castillo, Joaquín. (1895). *Historia general del Arte. Historia de la Pintura y Escultura*. Tomo 4. Barcelona: Montaner y Simon Editores, 1895. Recuperado de [https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1886-1897/56958/hisgenart\\_a1895t4r1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1886-1897/56958/hisgenart_a1895t4r1.pdf)
- Frolov, Iván (ed.). (1984). *Diccionario filosófico*, s.v. «Isomorfismo». Moscú: Progreso. Recuperado de <https://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>
- Fuga, Antonella. (2004). *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona: Electa-Mondadori.
- Fullana, Lluís. (1932). *Ortografía Valenciana*. Valencia: La semana Gráfica.
- Fundación Gustavo Bueno (s.f.). Diagrama del volumen tridimensional del sonido musical [Imagen digital]. Manuscrito no publicado.
- Furtwängler, Wilhelm. (2011). *Conversaciones sobre música*. Traducción de Joan Fontcuberta. Barcelona: Acantilado.
- (2012). *Sonido y palabra*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona: Acantilado.
- Fux, Joseph. (1725). *Gradus ad Parnassum*. Viena: Edición facsímil, Johann Peter van Ghelen.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977). *La actualidad de lo bello*. Introducción de Rafael Argullol. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- García, Peio. (2004, abril 21). El gallo original de la colegiata de San Isidoro [Imagen digital]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/04/21/cultura/1082498408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/04/21/cultura/1082498408_850215.html)
- García Asensio, Enrique. (2017). *Dirección Musical. La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia: Piles.
- García López, Tomás. (2016, agosto). Gustavo Bueno, in memoriam: virtudes éticas, virtudes académicas. *El Catoblepas* (174): 3. Recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2016/n174p03.htm>
- (s.f.). «Algunas pinceladas de filosofía de la pintura deslizadas sobre los cuadros de nuestra exposición». En *Muertes perpendiculares. Ensayo de Gnoseología de la Historia, Filosofía de la Pintura, Bioética y Noetología en torno a las muertes de Julio César y Marco Bruto*. Inéd.

- García Pérez, Amaya. (2020, enero-diciembre). Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 33, pp. 305-328.
- García Sierra, Pelayo (ed). *Diccionario filosófico. Manual de Materialismo Filosófico*. 1ª ed. Oviedo: Pentalfa.
- (2021, julio). *Diccionario Filosófico. Manual de Materialismo Filosófico*. 2ª ed. Versión 5.
- Giménez Pérez, Felipe. (2016, agosto). Gustavo Bueno, el materialismo ontológico. *El Catoblepas* (174): 25.
- González Compeán, Francisco Javier. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal* (Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia). Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13835/tesisUPV3698.pdf?sequence=6>
- González Dávila, José Carmelo. (2004). Matemáticas y Música. Sobre la contribución de las Matemáticas a la Teoría del Sonido. *Matemáticas, historia y fronteras sociedad, ciencia, tecnología y matemáticas* (1-11). Universidad de La Laguna. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ccwmura/irakaskuntza/irakaskuntza/mat/sonido.pdf>
- Grandes genios de la música. Diccionario Enciclopédico*. Dirección de Miguel Ballabringa. Barcelona: SARPE.
- Hartmann, Nicolai. (1977). *Estética*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herzfeld, Friedrich. (1957). *La magia de la batuta*. Barcelona: Labor.
- Hindemith, Paul. (1937). *The Craft of Musical Composition*. Traducción de Arthur Mendel. Mainz: Schott Musik International.
- (1949). *Adiestramiento elemental para músicos*. Traducción de Emiliano Aguirre. Buenos Aires: Ricordi.
- Hinves pianos*. (2013, marzo 7). Mecanismo de percusión de un piano de cola [Imagen digital]. Recuperado de <https://hinves.com/blog/demonstracion-del-funcionamiento-mecanico-de-un-piano-steinway-2/>

- Huerga, Pablo. (2017). Apunte sobre la música como ciencia mimética y las ceremonias como contexto determinante de las ciencias miméticas. *Ábaco*, 2ª época, vol. 3 (3): 82-96.
- Husserl, Edmund. (2002). *Lecciones de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Traducción, introducción y notas de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta.
- Iniesta Masmano, Rosa. (2008). El Sistema Tonal: la intuición Schenkeriana y el Pensamiento Complejo de Edgar Morin. *Itamar. Revista de investigación musical* (1): 33-49.
- Jorges, Begoña. (2019, octubre 17). Las tres velas [Imagen digital]. En Los cuadros de Sorolla más caros de la Historia. *Levante. El mercantil valenciano*. Recuperado 21 agosto 2021, de <https://www.levante-emv.com/cultura/2019/10/17/cuadros-sorolla-caros-historia-11727376.html>
- Kirkpatrick, Ralph (1985). *Domenico Scarlatti*. Traducción de Clara Janés y José María Martín Triana. Madrid: Alianza Musical.
- Kottick, Edward (2003). *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lavandera Piñero, Marie. (2020). *Una aproximación a las sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del Materialismo Filosófico. Análisis gnoseológico y noetológico* (Trabajo de Fin de Máster no publicado). Universidad Internacional de Valencia, Valencia.
- Lorente, Andrés. (2002). *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672). Editado por José Vicente González Valle. Madrid: CSIC.
- Macías Peraza, Rigoberto. (2016, diciembre). Los conductus polifónicos del Códice de Las Huelgas: un análisis sonoro. *Cuadernos de Investigación Musical* (1): 93-127. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/862f/37e215dc3efb2a4486d4104cb1875038324b.pdf>
- Markévitch, Ígor. (1982). *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven: analyse et gloses*. París: Éditions Van de Velde.
- Martín Jiménez, Luis. (2018). *Filosofía de la técnica y de la tecnología*. Oviedo: Pentalfa.

- Martín Martín, Fernando. (2019). La estética del viento. Pioneros del arte cinético en España. *Laboratorio de Arte*, Editorial de la Universidad de Sevilla (31): 595-610. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/100349>
- Martínez, M.<sup>a</sup> del Carmen, TUROK, Marta, et. al. (eds.). (2015). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: Fondo Nacional para el fomento de las artesanías.
- Massotti Littel, Manuel. (1984). *Apuntes de Contrapunto y Fuga*. Murcia: Inéd.
- Mendelssohn, F. (1877). Symphony No.4, Op.90. En *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke, Serie 1*. Edición de Julius Rietz [partitura orquestal]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mozart, W. A. (1883). Quintette für streichinstrumente, No. 9. En *Mozarts Werke, Serie XIII* [partitura para orquesta de cuerda]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (2005). *Sonata in C «facile» für Klavier, K.545* [partitura de piano]. Edición de Wolfgang Plath y Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter Urtext.
- Museo Nacional del Prado. (2017, noviembre 7). *Conferencia: “Cuerpo y color: la presencia de la escultura policromada”* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l6WKPjIAVJI>
- Nodar Manso, Francisco. (1997). Pies musicales griegos y modelo de mundo demiúrgico. En *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica* (A Coruña, 1995). Edición de Carlos J. Gómez Blanco. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 259-268. Recuperado de <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9583>
- Olives, Juan José. (2016). Apuntes para una aproximación a la fenomenología de la música de Ernest Ansermet (I). *Quidlibet* (62): 40-71.
- Quintiliano, Arístides. (1996). *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos.
- Paganini, N. (1922). Capricho n.º 24. En *24 Caprices for Solo Violin, Op.1* [partitura de violín]. Edición de Emil Kross. New York: Carl Fischer's Music Library.

- Palmieri, Robert (ed.). (2005). *Encyclopedia of Keyboard Instruments, I. The Piano* (2ª ed.) Routledge: Nueva York-Londres.
- Platón. (1963). *Diálogos. Faidon o Sobre el alma*. Traducción de Juan B. Bergua. (2ª ed.) Madrid: Clásicos Bergua.
- (2000a). *Diálogos II (Crátilo)*. Traducción, introducción y notas de J. Calonge, E. Acosta, F. J. Olivieri y J. L. Calvo. Madrid: Gredos.
- (2000b). *Diálogos V (Sofista)*. Traducción, introducción y notas de M. I. Santacruz, A. Vallejo y N. L. Cordero. Madrid: Gredos.
- Promoción Musical* (2020, abril). Partes de la Trompeta [Imagen digital]. Recuperado de <https://promocionmusical.es/instrumentos-musicales/trompeta>
- Rameau, Jean-Philippe. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- Ravel, M. (1986). Miroirs. En *Piano Masterpieces of Maurice Ravel* [partitura para piano]. New York: Dover Publications.
- (1920). *Alborada del gracioso* [partitura orquestal]. París: E. Demets.
- Reti, Rudolph. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Traducción de Joaquín Homs. Madrid: Rialp.
- Riego, Bernardo. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado*. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Riello Velasco, José María. (2005). 'Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)'. Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura. *Anales de la Historia del Arte* (15): 179-195.
- Riemann, Hugo. (1958). *Fraseo musical* (2ª ed.) México D.F., Nacional.
- Ríos, Marcos. (1998, diciembre). Organismos musicales. *Limitaneus* (2): 55-72.
- Rodríguez Alvira, J. (s.f.). Serie armónica. En *Teoría: Espacio dedicado a la teoría musical* [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.teoria.com/es/referencia/a/armonicos.php>
- Rosental, M. M. Y Ludin, P. F. (1965). *Diccionario filosófico*, s.v. «Isomorfismo». Montevideo: Pueblos Unidos. Recuperado de <https://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>



- Rubio Calzón, Samuel. (1983). *La polifonía clásica* (1956) (3ª ed.) Madrid: El Escorial.
- Salinas, Francisco de. (2013). *De musica libri septem* (1577). Editado por Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Ortiz De Urbina, Ricardo. (2005). «Cuerpo y Materia». En *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*. Editado por Patricio Peñalver, Francisco Giménez y Enrique Ujaldón, pp. 21-34. Madrid: Ediciones Libertarias.
- (2008, mayo). ¿Para qué el Ego trascendental? *Eikasia. Revista de Filosofía*. Año III (18): 13-32. Recuperado de <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/2019/01/Para-que-ego-trascendental.pdf>
- Santa María, Tomás de. (2007). *Arte de tañer fantasía* (Valladolid 1565). Editado por Luis Antonio González Marín. Madrid: CSIC.
- Scarabino, Guillermo. (1992). El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (12): 29-68. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1333/1/agrupamiento-compases-contribucion-estudio.pdf>
- Schenker, Heinrich. (1990). *Tratado de armonía*. Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- Schlüren, Christoph. (2016, julio-agosto). «Die Musik Martin Scherbers». En *Martin Scherber. Erste Symphonie. Goethelieder – Kinderlieder – 6 Lieder* [CD] Suecia: Sterling (2017). Recuperado de <https://www.yumpu.com/en/document/read/59467741/booklet>
- Schönberg, Arnold. (1974). *Tratado de armonía*. Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- Schubert, F. (1888). Piano Sonata in A major, D.959. En *Franz Schubert's Werke, Serie X, No.14* [partitura para piano]. Edición de Julius Epstein. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Searle, Humphrey. (1957). *El contrapunto del siglo XX*. Traducción de Rosendo Llates. Barcelona: Vergara.

- SocialMusik*. (2016, marzo 12). Matemáticas y música: caminos cruzados [Imagen digital]. Recuperado de <http://socialmusik.es/la-revolucion-del-monocordio/>
- Soriano Fuertes, Mariano. (1856). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Tomo tercero. Madrid: Martín y Salazar.
- Strauss, J. (1989). *An der schönen blauen Donau, Op. 314* [partitura orquestal]. New York: Dover Publications.
- Stravinski, I. (1989). *The Rite of Spring in Full Score* [partitura orquestal]. New York: Dover Publications.
- (1924). *L'histoire du soldat* [partitura completa para violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión]. London: J. & W. Chester, Ltd.
- Swarowsky, Hans. (1988). *Dirección de orquesta, defensa de la obra*. Traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez. Madrid: Real Musical.
- Toch, Ernst. (1997). *La melodía*. Cooper City: SpanPress Universitaria.
- Vasilachis De Gialdino, Irene. (2016). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Velarde, Héctor. (2012). *Historia de la Arquitectura*. 13ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wagner, R. (1925). *El arte de dirigir la orquesta*. Traducción de Julio Gómez. Madrid: Imprenta de L. Rubio.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach. El músico sabio*. Barcelona: Robinbook, 2008.
- Zarlino, Gioseffo. (1950). *Istituzioni armoniche*. Traducción de Oliver Strunk. En *Source Readings in Music History*. Nueva York: W.W. Norton & Co.

# Índice de figuras y tablas

## I. FIGURAS

Fig. 1. Normas generales del contrapunto severo	23
Fig. 2. Ejemplo de contrapunto invertible	23
Fig. 3. Normas de la sucesión o serie de sextas	24
Fig. 4. Cubo de Necker	41
Fig. 5. <i>Las tres velas</i> (1903) de Joaquín Sorolla	42
Fig. 6. Diagrama del volumen tridimensional del sonido musical	54
Fig. 7. Clasificación de intervalos en concordancias y discordancias	65
Fig. 8. Serie armónica de Do	65
Fig. 9. Primeros siete armónicos de la serie armónica de Fa	66
Fig. 10. Primeros siete armónicos de la serie armónica de Sol	66
Fig. 11. Diagrama vectorial de las tensiones graduadas vectorialmente	90
Fig. 12. Diagrama de la totalización de la obra musical	92
Fig. 13. Partes de la trompeta de pistones moderna en Si bemol	123
Fig. 14. Partes de un oboe moderno	124
Fig. 15. Partes de la mecánica interna de un piano moderno	130
Fig. 16. Antigua colocación de la orquesta sinfónica	148
Fig. 17. Colocación americana de la orquesta	149
Fig. 18. Ejemplo de anfíbraco en ritmo ternario	153
Fig. 19. Ejemplo de anapesto en ritmo ternario	154
Fig. 20. Ejemplo de arcos en sentido métrico	154
Fig. 21. Ejemplo de esquema tonal diatónico en su función melódica	154
Fig. 22. Ejemplo de los arcos que se corresponden con la función melódica	155

Fig. 23. Ejemplo del plano contrapuntístico	155
Fig. 24. <i>Ecce Homo</i> (1674-85). Escultura policromada de Pedro de Mena	175
Fig. 25. Gallo-Veleta de la basílica de San Isidoro de León	177
Fig. 26. Sucesión de notas sin esquema rítmico	184
Fig. 27. Sucesión de notas con esquema rítmico: melodía	184
Fig. 28. Fragmento de la Suite n.º 1 de J. S. Bach para cello	185
Fig. 29. Esquema de la percepción logarítmica	186
Fig. 30. Ejemplo melódico A, en Do mayor	192
Fig. 31. Escala subyacente del ejemplo A	193
Fig. 32. Ejemplo melódico B, en Sol mayor	193
Fig. 33. Escala subyacente del ejemplo B	193
Fig. 34. Proporciones interválicas en <i>De musica libri septem</i>	194
Fig. 35. Beethoven, Sinfonía n.º 3, <i>Heroica</i> , compases 3-6 (I. <i>Allegro con brio</i> )	197
Fig. 36. Beethoven, Sinfonía n.º 9 (I. <i>Allegro ma non troppo, un poco maestoso</i> )	197
Fig. 37. Ernesto Pastor, <i>Mar menor</i> (manuscrito original)	198
Fig. 38. J. S. Bach, Suite en Sol Mayor	199
Fig. 39. Figura geométrica de marcado de compases: Cruz	205
Fig. 40. Figura geométrica de marcado de compases: Triángulo	206
Fig. 41. Figura geométrica de marcado de compases: Línea vertical (a 2)	206
Fig. 42. Figura geométrica de marcado de compases: Línea vertical (a 1)	206
Fig. 43. Esquema del espacio melológico	215
Fig. 44. Diagrama que representa los cuatro tipos de relaciones entre materia y forma de las ciencias	225
Fig. 45. Borrador de la demostración de una identidad sintética que conduce al teorema geométrico $S = \pi r^2$ (realizado por G. Bueno)	232
Fig. 46. Demostración de una identidad sintética que conduce al teorema geométrico $S = \pi r^2$	233
Fig. 47. Diagrama geométrico del espacio gnoseológico	236

Fig. 48. Tabla representativa de los «estados de equilibrio» por medio de los cuales pueden ser caracterizadas las «ciencias humanas y etológicas»	246
Fig. 49. Marcado de compás en 1702	263
Fig. 50. Marcado de compás en 1709	264
Fig. 51. <i>Serenata Nocturna</i> en Sol mayor de W.A. Mozart	266
Fig. 52. Ejemplo de marcado de compás con doble subdivisión de cada punto	267
Fig. 53. Ejemplo de marcado de compás con una subdivisión por cada punto	267
Fig. 54. Ejemplo de marcado de compás con disparidad de I grado y paridad de II grado	268
Fig. 55. I. Stravinski, <i>Consagración de la Primavera - Spring Rounds</i>	269
Fig. 56. Ejemplo de marcado de compás con disparidad de II grado y paridad de I grado	270
Fig. 57. I. Stravinsky, <i>Ritual of abduction</i> , Presto	271
Fig. 58. L.V. Beethoven, Obertura <i>Egmont</i>	272
Fig. 59. Ejemplo de marcado de compás con disparidad de I y II grado	273
Fig. 60. Beethoven, Sinfonía n.º 6. II. <i>Andante molto mosso</i>	274
Fig. 61. Brahms, Sinfonía n.º 2. II. <i>Allegro non troppo</i>	276
Fig. 62. Beethoven, Sinfonía n.º 3, <i>Heroica</i> . I. <i>Allegro con brio</i>	277
Fig. 63. J. Serrano, <i>La canción del olvido</i>	278
Fig. 64. J. Strauss, <i>El Danubio Azul</i>	279
Fig. 65. I. Stravinski, <i>La marcha del soldado</i>	280
Fig. 66. F. Mendelssohn, <i>Sinfonía Italiana</i>	281
Fig. 67. I. Stravinski, <i>La danza del sacrificio</i>	282
Fig. 68. Génesis del género melódico. Primera fase: <i>cantus firmus</i>	284
Fig. 69. Génesis del género melódico. Segunda fase: <i>Organum</i>	284
Fig. 70. Génesis del género melódico. Tercera fase: <i>contrapunto florido</i>	285
Fig. 71. Génesis del género melódico. Cuarta fase: <i>escritura clásica</i>	286

Fig. 72. Ejemplo de isomorfismo métrico de la Séptima Sinfonía de Beethoven	294
Fig. 73. L. V. Beethoven, Sinfonía n.º 7, I. <i>Vivace</i>	295
Fig. 74. Ejemplo de isomorfismo métrico del Capricho n.º 24 de N. Paganini	296
Fig. 75. Ejemplo de isomorfismo métrico del <i>Bolero</i> de Ravel	296
Fig. 76. Ejemplo de isomorfismo melódico de la Sinfonía n.º 9 de Beethoven	296
Fig. 77. Ejemplo de contrapunto invertible en Massotti (inéd.)	299
Fig. 78. Ejemplo de divertimento en la Suite <i>Espíritu Levantino</i> de Salvador Chuliá	299
Fig. 79. Ejemplo de la sexta aumentada «Tristán»	301
Fig. 80. Sexta aumentada «Tristán»: Primera fase	301
Fig. 81. Sexta aumentada «Tristán»: Segunda fase	302
Fig. 82. Sexta aumentada «Tristán»: Tercera fase	302
Fig. 83. Sexta aumentada «Tristán»: Isomorfismo canónico y retrógrado	303
Fig. 84. Sexta aumentada «Tristán»: Las tres fases unificadas	303
Fig. 85. Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada	304
Fig. 86. Cadencia Perfecta clásica con sexta menor en el bajo	304
Fig. 87. Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada y glomérulo melódico literal en la contralto	305
Fig. 88. Cadencia Perfecta clásica del glomérulo de <i>Tristán e Isolda</i> 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	305
Fig. 89. Ejemplo de isomorfismo acórdico en la Sonata <i>Patética</i> de Beethoven	307
Fig. 90. Ejemplo de isomorfismo cromatofónico en la Obertura <i>Egmont</i> de Beethoven	308
Fig. 91. Ejemplo de isomorfismo cromatofónico en la Obertura <i>Egmont</i> de Beethoven (2)	309

Fig. 92. Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico simple A	312
Fig. 93. Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico simple B	312
Fig. 94. Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Término métrico compuesto, conformado por los términos simples A y B (esquema material de identidad métrico)	312
Fig. 95. Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Dilatación del esquema material de identidad métrico	313
Fig. 96. Ejemplo de contracción y dilatación métrica: Contracción del esquema material de identidad métrico	313
Fig. 97. Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Esquema material de identidad	313
Fig. 98. Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Identidad conformada por semitono	313
Fig. 99. Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Identidad conformada por un movimiento en <i>zigzag</i> de terceras	313
Fig. 100. Ejemplo de contracción y dilatación melódica: Dilatación melódica conformada por la rotación de la 3 <sup>a</sup> en 6 <sup>a</sup> a través del semitono trasladado	314
Fig. 101. Esquema del análisis de las dilataciones concurridas en el principio del primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven	316
Fig. 102. Ejemplo de contracción contrapuntística (primera especie)	317
Fig. 103. Ejemplo de dilatación contrapuntística de Massotti: primera especie	317
Fig. 104. Ejemplo de dilatación contrapuntística de Massotti: segunda especie	318
Fig. 105. Ejemplo de dilatación contrapuntística de Massotti: tercera especie	318
Fig. 106. Ejemplo de contracción contrapuntística de Massotti: primera especie	319

Fig. 107. Ejemplo de dilatación contrapuntística de Massotti: cuarta especie	319
Fig. 108. Ejemplo de contrapunto imitativo de Massotti: Canon a la 5ª por contracción	320
Fig. 109. Ejemplo de contrapunto imitativo de Massotti: Canon al unísono por dilatación	320
Fig. 110. Ejemplo de contrapunto imitativo de Massotti: Canon a la 8ª por dilatación	320
Fig. 111. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - A	321
Fig. 112. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - B	322
Fig. 113. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - C	323
Fig. 114. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - D	324
Fig. 115. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - E	325
Fig. 116. Fuga tonal a cuatro voces de Massotti - F	326
Fig. 117. Ejemplo de contracción y dilatación acórdica: esquema material de identidad acórdico en la Sinfonía n.º 3, <i>Heroica</i> (I. <i>Allegro con brio</i> ) de Beethoven	329
Fig. 118. Ejemplo de dilatación acórdica (primer criterio) en la Sinfonía n.º 3, <i>Heroica</i> (I. <i>Allegro con brio</i> ) de Beethoven	330
Fig. 119. Ejemplo de dilatación acórdica (segundo criterio) en la Sinfonía n.º 6 de Beethoven	331
Fig. 120. Ejemplo de dilatación acórdica (tercer criterio) en la Sinfonía n.º 4 (IV. <i>Allegro energico e passionato</i> ) de Brahms	332
Fig. 121. Ejemplo de contracción y dilatación cromatofónica (criterio distributivo) en la Obertura <i>Egmont</i> de Beethoven	333
Fig. 122. Ejemplo de contracción y dilatación cromatofónica (criterio distributivo) en la Obertura <i>Egmont</i> de Beethoven (2)	334
Fig. 123. Ejemplo de dilatación cromatofónica (criterio discursivo) en la Sinfonía n.º 3, <i>Heroica</i> , de Beethoven	336
Fig. 124. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Tema A	337



Fig. 125. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Término métrico simple A	338
Fig. 126. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Término métrico simple B	338
Fig. 127. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Término métrico simple C	338
Fig. 128. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Término métrico simple D	338
Fig. 129. Ejemplo de entrelazamiento métrico en la Sonata <i>Patética</i> (I), de Beethoven: Término métrico compuesto, conformado por los términos simples A, B, C y D (esquema material de identidad métrico del Tema A)	338
Fig. 130. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I), Tema B	338
Fig. 131. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): términos métricos compuestos, conformados por los términos simples A y B (esquema material de identidad métrico del Tema B)	339
Fig. 132. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): desarrollo del Tema A, conformado por la dilatación del término métrico simple D	339
Fig. 133. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): Término métrico simple D	339
Fig. 134. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): dilatación del término métrico simple D (esquema material de identidad métrico del desarrollo del Tema A)	340
Fig. 135. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): transición primera, conformada a partir de la contracción de los términos métricos simples B y C	340
Fig. 136. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): esquema material de identidad métrico de la transición primera	340
Fig. 137. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): Transición segunda, conformada a partir de una combinación entre contracciones y dilataciones de los términos métricos simples B y C	340
Fig. 138. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): Esquema material de identidad métrico de la transición segunda	341
Fig. 139. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): transición tercera, conformada a partir de una dilatación de los términos métricos simples B y C	341

Fig. 140. Beethoven, Sonata <i>Patética</i> (I): Esquema material de identidad métrico de la transición tercera	341
Fig. 141. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach	342
Fig. 142. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (2)	342
Fig. 143. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (3)	342
Fig. 144. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Suite n.º 1 para violonchelo de Bach (4)	343
Fig. 145. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata <i>Fácil</i> de Mozart: Tema A	343
Fig. 146. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata <i>Fácil</i> de Mozart: Tema B	344
Fig. 147. Ejemplo de entrelazamiento melódico en la Sonata <i>Fácil</i> de Mozart: Variación del Tema A	344
Fig. 148. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Sujeto inicial	345
Fig. 149. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Entretejimiento	345
Fig. 150. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Primera entrada en Mi bemol	345
Fig. 151. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico en la Fuga en Do menor de J. S. Bach: Desarrollo del contrasujeto	346
Fig. 152. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico: Sujeto de Fuga	346
Fig. 153. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico: Divertimento	347
Fig. 154. Ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico: Estrecho	348
Fig. 155. Ejemplo de entrelazamiento acórdico sobre el acorde de Do	348
Fig. 156. Ejemplo de entrelazamiento acórdico sobre el acorde de Do (2)	349
Fig. 157. Ejemplo de periodicidad sin interrumpir	351

Fig. 158. Ejemplo de periodicidad interrumpida	351
Fig. 159. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8 (IV. <i>Allegro vivace</i> ) de Beethoven	352
Fig. 160. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8 (IV. <i>Allegro vivace</i> ) de Beethoven (2)	353
Fig. 161. Ejemplo de periodicidad sin interrumpir en la Sinfonía n.º 8 (IV. <i>Allegro vivace</i> ) de Beethoven (2)	353
Fig. 162. Ejemplo de periodicidad interrumpida en la Sinfonía n.º 8 (IV. <i>Allegro vivace</i> ) de Beethoven (3)	354
Fig. 163. Ejemplo de periodicidad mutada en un sujeto de Massotti (inéd.)	355
Fig. 164. Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el Concierto n.º. 6 de Vivaldi para violín	356
Fig. 165. Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el <i>Arte de la fuga</i> de Bach: Sujeto de Fuga	356
Fig. 166. Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el <i>Arte de la fuga</i> de Bach: Sujeto de Fuga sin mutación	356
Fig. 167. Ejemplo de periodicidad mutada por traslación en el <i>Arte de la fuga</i> de Bach: Sujeto de Fuga con mutación	356
Fig. 168. Ejemplo de periodicidad mutada por variación en el <i>Tema y Variaciones</i> en Do mayor de W. A. Mozart	357
Fig. 169. Ejemplo de periodicidad mutada por variación en el <i>Tema y Variaciones</i> en Do mayor de W. A. Mozart: Primera variación	357
Fig. 170. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti (inéd.): movimiento contrario regular desde Do mayor	358
Fig. 171. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: imitación contraria regular	358
Fig. 172. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: imitación contraria irregular por distancia de quinta desde Do mayor	359
Fig. 173. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: imitación contraria irregular por distancia de octava desde Do mayor	359

Fig. 174. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: movimiento contrario irregular desde Do mayor	359
Fig. 175. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: movimiento contrario irregular por distancia de quinta desde La menor	360
Fig. 176. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: movimiento contrario regular desde La menor	360
Fig. 177. Ejemplo de periodicidad mutada por movimiento contrario en Massotti: movimiento contrario irregular desde La menor	360
Fig. 178. Ejemplo de periodicidad mutada por rotación en la <i>Ofrenda musical</i> de Bach	361
Fig. 179. Ejemplo de periodicidad mutada por mixtura de especies en Massotti: Sujeto	362
Fig. 180. Ejemplo de periodicidad mutada por mixtura de especies en Massotti: Sujeto por movimiento contrario	362
Fig. 181. Ejemplo de periodicidad mutada por mixtura de especies en Massotti: Sujeto por movimiento retrógrado directo (rotación)	362
Fig. 182. Ejemplo de periodicidad mutada por mixtura de especies en Massotti: Sujeto por movimiento retrógrado contrario (mixtura entre rotación y movimiento contrario)	362
Fig. 183. Guion de la Sinfonía <i>Mar menor</i> , Ernesto Pastor Soler	370
Fig. 184. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión pianística)	379
Fig. 185. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión pianística) (2)	377
Fig. 186. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal)	378
Fig. 187. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal) (2)	379
Fig. 188. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal) (3)	380
Fig. 189. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal) (4)	381

Fig. 190. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión pianística)	382
Fig. 191. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal) (5)	383
Fig. 192. IV. <i>Alborada del gracioso (Miroirs)</i> , de M. Ravel (versión orquestal) (6)	384
Fig. 193. Himno a San Juan Bautista	387
Fig. 194. Proporciones matemáticas del monocordio de Pitágoras	389
Fig. 195. Armónicos físicos del sonido	389
Fig. 196. Esquema del despliegue gnoseológico del eje Y (armonía)	390
Fig. 197. Esquema del despliegue gnoseológico del eje X (ritmo)	392
Fig. 198. Esquema del despliegue gnoseológico del eje Z (cromatofonismo)	394
Fig. 199. Diferencias ascendentes y descendentes en el orden de las armaduras	417
Fig. 200. Ejemplo de clasificación de intervalos de Ansermet	418
Fig. 201. Ejemplo de clasificación de intervalos de Celibidache	418
Fig. 202. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema A	424
Fig. 203. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema B	424
Fig. 204. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Puente modulante	425
Fig. 205. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema A en la Reexposición	427
Fig. 206. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Puente modulante de la Reexposición	428
Fig. 207. Sonata n.º 16 en Do mayor de W. A. Mozart. - Tema B en la Reexposición	428
Fig. 208. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Esquema material de identidad	431
Fig. 209. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento A	432
Fig. 210. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento B	432

Fig. 211. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción) - Elemento C	433
Fig. 212. Sinfonía n.º 5 Beethoven (introducción y Tema A)	434
Fig. 213. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Tema B	435
Fig. 214. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Primera periodicidad, Tema A	435
Fig. 215. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Segunda periodicidad, Tema A	435
Fig. 216. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Conjugación de los elementos A y C	436
Fig. 217. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Los elementos A, B y C del esquema material de identidad en el Tema B	436
Fig. 218. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Enlace al Tema B	436
Fig. 219. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Los elementos A, B y C del esquema material de identidad en el Tema B (Reexposición)	437
Fig. 220. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Desarrollo del Tema B en la Exposición	438
Fig. 221. Sinfonía n.º 5 Beethoven - Desarrollo del Tema B en la Reexposición	438
Fig. 222. Fragmento del 1er movimiento de la Sonata D. 959 de Schubert	453
Fig. 223. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Séptima Sinfonía de Beethoven (III. <i>Presto, scherzo</i> )	455
Fig. 224. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Séptima Sinfonía de Beethoven (III. <i>Presto, scherzo</i> ) (2)	456
Fig. 225. Ejemplo de velocidad expansiva en fragmento de la Novena Sinfonía de Beethoven (II. <i>Molto Vivace, scherzo</i> )	457
Fig. 226. Ejemplo de velocidad expansiva en el fragmento de la Novena Sinfonía de Beethoven (II. <i>Molto Vivace, scherzo</i> ) (2)	458
Fig. 227. Motivo métrico identitario de la Novena Sinfonía de Beethoven	458
Fig. 228. Ejemplo de velocidad expansiva en la primera periodicidad de la Novena Sinfonía de Beethoven (II. <i>Molto Vivace, scherzo</i> )	459
Fig. 229. Ejemplo de velocidad expansiva en el sujeto del <i>Molto Vivace, scherzo</i> de la Novena Sinfonía de Beethoven	459
Fig. 230. Ejemplo de velocidad expansiva en la respuesta del sujeto del <i>Molto Vivace, scherzo</i> de la Novena Sinfonía de Beethoven	460

Fig. 231. Esquema de la confluencia de componentes de la ejecución musical en las velocidades de despliegue a través del <i>tempo</i>	466
Fig. 232. Ejemplo de tres fragmentos musicales en el que se representan la unidad, variedad y la mixtura	472

## II. TABLAS

Tabla 1. Teoría de los seis sistemas genéricos	81
Tabla 2. Clasificación de las situaciones artísticas según el criterio de circularidad entre materia y forma	117
Tabla 3. Comparativa de materias estéticas: poética del <i>melos</i> y poética de la grabación; poética de las mixturas de objetos estéticos de la ópera y el cine	172
Tabla 4. Coordinaciones entre proporciones del eje X y el eje Y	213
Tabla 5. Las metodologías científicas del campo musical	249
Tabla 6. Propuesta, contraposición y resolución de la fuga de Massotti	328
Tabla 7. Clasificación taxonómica de las acepciones de las ideas de unidad e identidad	374
Tabla 8. Esquema de las cuatro combinaciones dialécticas de la noetología	408
Tabla 9. Cuadro comparativo entre la estructura noetológica del teorema de Euclides y la estructura noetológica del soneto de Lope de Vega	414
Tabla 10. Cuadro comparativo entre la estructura noetológica del teorema de Euclides, la estructura noetológica del soneto de Lope de Vega y la estructura noetológica de la Sonata Fácil de Mozart	423





# Anexo I.

## Glosario terminológico<sup>83</sup>

**Anamnesis / Prolepsis.** El Materialismo Filosófico retoma la idea de *anamnesis* –acuñada por Platón como recuerdo, en el contexto de «el saber como un recordar» o como «diálogo del alma consigo misma»– y la vincula con el sentido epicúreo correlativo a *prolepsis* –«anticipación», «proyecto», «programa», «plan»– de la siguiente manera: la *anamnesis* 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 las *prolepsis* (planes o programas); lo que obliga a concebir el «futuro proyectado», no tanto como el acto creador o anticipador de una «fantasía mitopoiética», cuanto como un efecto de la anamnesis. (García Sierra, 2000, pp. 265-266)

**Anamórfosis / Diamórfosis.** La *anamórfosis*, en cuanto metodología para el análisis de las transformaciones dadas en estructuras reales o lógico-materiales, supone el proceso de «triturar» –desestructurar, descomponer– dichas estructuras de referencia, no para prescindir de ellas, sino para refundirlas entre sí, y con terceros componentes tomados de su entorno, de suerte que el retorno pueda quedar restablecido. Los procesos de *anamórfosis* pueden clasificarse atendiendo a dos criterios relaciones

---

<sup>83</sup> El presente Glosario terminológico contiene algunas de las ideas propias del sistema del Materialismo Filosófico (extraídas del *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra), así como otras ideas de elaboración propia confeccionadas a raíz de la filosofía de la música que venimos desarrollando.

con el *terminus ad quem* (con la estructura resultante) y con el *terminus ad quo* (con los materiales de partida). Sin embargo, este proceso se diferencia del proceso de *diamórfosis* en tanto que el segundo define transformaciones (de orden cultural, principalmente) que no alcanzan la profundidad de las transformaciones anamórficas, pero que comportan una novedad similar a la que conviene a las metamorfosis de órganos. La *diamórfosis*, por tanto, tiene lugar cuando una estructura compleja  $E_k$  consolidada (una melodía) se fragmenta en partes formales cuya configuración es inexistente anteriormente a esa estructura, pero susceptibles de ser incorporadas a estructuras  $E_t$  originales, y sin precedentes globales. Este término es, por tanto, de gran utilidad en el análisis de la historia interna de la arquitectura, de la música o de otras artes, técnicas o tecnologías. (García Sierra, 2000, pp. 127-128)

**Atributivo / Distributivo.** Un «todo atributivo» es una multiplicidad de partes (en alguna medida corpóreas, a efectos de ser manipuladas por el sujeto operatorio) que se vinculan las unas a las otras según relaciones, acciones e interacciones que delimitan esa multiplicidad como un *dintorno* separado de un *contorno* del *entorno fijo* o variable. El todo atributivo puede ser homogéneo (una barra de oro respecto de las partes homogéneas en las que es divisible sin perder su condición de tal) o heterogéneo (la cara de un hombre en cuanto consta de nariz, ojos, boca). Las partes del todo atributivo son principalmente partes integrantes. Un todo *distributivo* es una multiplicidad de partes cada una de las cuales reproduce, independientemente de las demás, las características del todo, lo que permite decir que el todo se distribuye en cada una de las partes. Un polígono es un género o todo distributivo que se distribuye en diversas especies como triángulo, cuadrado o pentágono. La descomposición del todo atributivo en sus partes es una *partición* (*merismós*); la descomposición de un todo distributivo en sus partes es una *división* (*diairesis*). Las totalidades empíricas (este organismo, este automóvil, este piano, esta sonata...) se presentan a la vez como totalidades atributivas y como totalidades distributivas. (Bueno, 2011, p. 398)

**Cierre fenoménico.** Idea referida al conjunto de relaciones y conexiones de fenómenos que intervienen en un compuesto holístico poseedor de una lógica interna, la cual es utilizada por Gustavo Bueno como criterio análogo al cierre categorial a través de la noetología para analizar los compuestos de las obras de arte. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Cierre tecnológico (u operatorio).** Idea definida como la propiedad de ciertas operaciones que cuando se reaplican a un sistema de términos vuelven a

producir términos que pertenecen a dicho sistema, por ejemplo, las operaciones tonales producidas a través del referencial de una orquesta sinfónica dan como resultado diversos despliegues de términos (acórdicos, contrapuntísticos, rítmicos, cromatofónicos...) que no desbordan la inmanencia tecnológica del entramado sonoro orquestal. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Complejo/a.** Desde el Materialismo Filosófico se dice «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 complejo alude principalmente a la unidad de esa multiplicidad (*complexus* = abrazo). Así pues, la identidad compleja (ver «Identidad y unidad») es, ante todo, una relación diaiológica (ver «diaiológico»), esto es, un conjunto de relaciones, de igualdad, semejanza o inclusión de unas especies o géneros en un género supremo, cuando además establecen (entre esas especies o géneros) conexiones sinalógicas (ver «sinalógico») que definen cadenas de parentesco o descendencia, a la manera de las ramificaciones del tronco de un árbol. La unidad compleja, en cambio, se entiende como ensamblamiento o conexión de unidad de una totalidad T que las integra a todas ellas, pero cuando además las partes de esa totalidad mantienen entre sí relaciones de igualdad, constitutivas de una totalidad X. (Bueno, marzo 2012, p. 2)

**Cromatofonismo.** Cromatofonismo 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 se encuadran en las morfologías tímbricas. Todas estas cualidades son dissociables pero inseparables y ofrecen, por tanto, múltiples variantes. Asimismo, se debe distinguir entre Cromatismo y Cromatofonismo, ideas provenientes del griego *khromatikós* relativo a *khroma* («color de piel»), de suerte que mientras el primero 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), el segundo alude precisamente a las variantes que emergen de las cualidades del sonido anteriormente dichas, esto es, la intensidad, la presión, la densidad y la amplitud. Un ejemplo de cómo interviene el cromatofonismo sería el siguiente: las últimas tesituras del registro agudo de un piano –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<sub>3</sub> (última nota de su registro grave) suena con muy poca intensidad mientras que el Do<sub>6</sub> suena muy intenso (a diferencia de como ocurre en el piano) ya que necesita de mucha presión de aire para que pueda emitirse. (Chuliá, 2018, p. 110)

**Diaiológico/a.** Diaiológico es todo aquello que tiene relación con una división en sentido distributivo (ver «atributivo, distributivo»), no sólo específico-unívoco (la división de la masa monetaria en las monedas individuales acuñadas, independientemente las unas de las otras), sino también genérico combinatorio (el género «palanca» respecto de sus tres especies independientes es un género diaiológico). Es un procedimiento que tiende a separar, a distinguir las cuestiones o los objetos en lo que ellos necesiten para resultar inteligibles según el principio de *symploké*. Las totalidades distributivas son diaiológicas. (Pelayo García, 2000, p. 81)

**Diamérico / Metamérico.** *Diamérico* (de *dia* = a través de, y *meros* = parte) es todo lo que concierne a la comparación, relación, cotejo, confrontación, inserción, coordinación, etc., de un término definido o configuración con otros términos o configuraciones de su mismo nivel distributivo o atributivo (ver «Atributivo / Distributivo»); mientras que *metamérico* (de *meta* = más allá, y *meros* = parte) es toda relación, comparación, inserción, etc., de un término definido o configuración con otros de superior (a veces inferior) nivel holótico, al modo a como es diamérica la relación, comparación, inserción, etc., cuando va referida a otros términos o configuraciones del mismo nivel holótico. Por decirlo de otro modo: la relación de un organismo con otros de su misma especie, o la de una célula con respecto a otra célula del mismo tejido es *diamérica*; mientras que la relación de un organismo individual con el continente en el que vive, o con las estructuras subatómicas que lo constituyen, es *metamérica*. (García Sierra, 2000, pp. 58-59)

**Emic / Etic.** Esta es una distinción introducida originariamente en Lingüística por Kenneth Lee Pike, extendiéndose posteriormente a otros campos como el de la antropología, etnología, psicología, moral, sociología, política, derecho procesal, historia, etc. Así, la perspectiva *emic* describe los hechos desde el punto de vista de sus agentes; y la perspectiva *etic* describe los hechos desde el punto de vista del observador (etnólogo, historiador, periodista, juez, etc.). Por ejemplo: desde la perspectiva *emic* de Cristóbal Colón, o de los Reyes Católicos, o de quienes

apoyaron la empresa de la «navegación hacia el Poniente», puede decirse que Colón no descubrió América y que la empresa no se organizó para descubrirla. Sin embargo, desde una perspectiva *etic*, que es la nuestra (la de nuestra Geografía), habrá que decir que Colón descubrió América. (García Sierra, 2000, p. 237)

**Espacio antropológico.** Doctrina del Materialismo Filosófico que establece las coordenadas que permiten entender las relaciones de unos hombres con otros (*eje circular*), así como las relaciones de los hombres con el mundo inanimado (*eje radial*) y con los animales (*eje angular*; el Materialismo Filosófico reduce a estas relaciones con los animales todo cuanto concierne a las religiones primarias –ver *El animal divino*, 1996–). A todo los términos, relaciones y operaciones que se mantienen en la «inmanencia de lo humano» podremos considerarlos dispuestos en torno a un mismo círculo de contenidos y nos referiremos a él como eje circular. En el punto de partida, el «espacio antropológico» debe contener la posibilidad al menos de distinguir un *eje radial*, en torno al cual podamos disponer todas las relaciones directas y recíprocas que los contenidos circulares puedan mantener con otras realidades no humanas pero *objetuales* o impersonales (al menos desde la perspectiva *etic* de las ciencias modernas: rocas, árboles, montañas, astros, así como también –por analogía de atribución– obras artísticas sustantivas), y un eje en torno al cual quepa disponer todas las relaciones directas o recíprocas que los contenidos circulares puedan mantener con contenidos no humanos, pero no objetuales, sino *subjetuales*, es decir, con entidades tratadas *etic* como sujetos operatorios finitos (aunque *emic* estos sujetos operatorios se presenten como dioses, demonios, ángeles, etc.). (Ver «Emic-Etic») (Bueno, 2019, p. 450)

**Espacio melológico.** Doctrina fundada desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, y resultante de la presente Tesis, que establece las coordenadas de un espacio no meramente físico o topográfico (al modo a como se configuran los espacios antropológico, gnoseológico y ontológico) sino organizado en función de la poética musical. En este sentido, se distinguen tres ejes en función de la Teoría del volumen tridimensional de la música de Gustavo Bueno (ver «Teoría del volumen tridimensional») como reinterpretación de los tres componentes del *melos* (ver «Melos») tal y como fueron expuestos por Aristides Quintiliano en *Sobre la música* (armonía, ritmo y dicción), a saber, eje armónico (Y), compuesto a su vez por las figuras armónicas de los tonos, grados e intervalos; eje rítmico (X), compuesto por las figuras de los metros, compases y tempos;

y el eje cromatofónico (Z) que, mediante la transformación del término Dicción por Cromatofonismo (ver «Cromatofonismo») en tanto que este último envuelve a un mayor número de componentes, aparece compuesto de las figuras de las prolaciones, orquestaciones y dinámicas. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Espacio ontológico.** El Materialismo Filosófico ofrece un sistema de coordenadas ontológicas capaces de traducir a sus términos el núcleo esencial de la filosofía clásica, constituyendo una filosofía sistemática plenamente realizada. La ontología materialista distingue entre dos planos: (1) La *ontología general*, cuyo contenido es la Idea de materia ontológico general (M) definida positivamente como pluralidad radical (partes extra partes) y co-determinación (Ver «Materia en sentido ontológico-general»); y (2) la *ontología especial*, cuya realidad positiva son tres géneros de materialidad, que constituyen el campo de variabilidad empírico trascendental del mundo ( $M_i$ ), es decir,  $M_i = M_1, M_2, M_3$  (Ver «Géneros de materialidad»). (Giménez Pérez, 2016, agosto, p. 25)

**Estroma.** Término griego proveniente principalmente del libro *Estromata* de San Clemente de Alejandría, quien le atribuye el significado de «tapices»; 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 naturaleza. Desde el Materialismo Filosófico, esta idea se traduce por «tejido» y es utilizada para descubrir el mundo visible, audible y tangible (*mundus adspectabilis* –ver–); un mundo de múltiples contenidos discontinuos pero interrelacionados (*symploké* –ver–). Los estromas constituyen en el Materialismo Filosófico  $M_i$  y por tanto tratan de huir del dualismo sujeto-objeto en el que se sustentan el Idealismo, Realismo, etc., ya que los contenidos del *mundus adspectabilis* poseen muchas capas no necesariamente duales pertenecientes a dicho  $M_i$ . Precisamente para definir y subrayar los contenidos (capas) del Mundo es para lo que se recurre a la palabra Estroma. En música, los estromas 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, es por ello que 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 respecto a los estromas de un *Kyrie* de Tomás Luis de Victoria. (Chuliá, 2018, pp. 248-249)

**Filosofía como saber «de segundo grado».** El saber filosófico no es un saber doxográfico, un saber pretérito, un saber acerca de las obras de Platón, de Aristóteles, de Hegel o de Husserl. Es un saber acerca del presente y desde el presente. La filosofía es, desde este prisma, un saber de segundo grado que presupone, por tanto, otros saberes previos, «de primer grado» (saberes técnicos, políticos, matemáticos, biológicos...). La filosofía, en su sentido estricto, no es «la madre de las ciencias»; la filosofía presupone un estado de las ciencias y de las técnicas suficientemente maduro para que pueda comenzar a constituirse como disciplina definida. Por ello las Ideas de las que se ocupa la filosofía –Ideas que brotan precisamente de la confrontación de los más diversos conceptos técnicos, políticos o científicos, a partir de un cierto grado de desarrollo– son más abundantes a medida que se produce ese desarrollo. (García Sierra, 2000, p. 31)

**Géneros plotinianos y porfirianos.** Se denominan ideas o conceptos *porfiriano-linneanos* a aquellos que definió Porfirio (232-304), tales como «poliedro regular» o «vertebrado», caracterizados porque designan aquellos conceptos universales de carácter unívoco que se dividen en especies, consideradas como independientes unas de otras; por ejemplo, Linneo, en su clasificación de las plantas y de los animales, utilizó los conceptos de género y especie (distinguiendo, a su vez, órdenes, clases, tipos, reinos, etc.), llevando hasta tal extremo la condición de independencia de cada una de las especies respecto de las otras, que afirmó que Dios había creado a cada una de las especies, y «que las especies que existen son tantas cuantas Dios creó en el principio». Por el contrario, se denominan *plotiniano-darwinianos* a los conceptos universales que se dividen en especies que no son propiamente independientes las unas de las otras en tanto que media un orden entre ellas. Así pues, se denominan «plotinianos» en atención a un texto de Plotino (205-270) en el que afirma que «la raza de los heráclidas forma un género, no porque tengan un carácter común, sino por proceder del mismo tronco»; una acepción utilizada posteriormente por el evolucionismo darwinista al mantener que las especies animales o vegetales no están dadas independientemente unas de otras, sino que descienden las unas de las otras; por ejemplo, el género superior (tipo) de los vertebrados se despliega en los géneros subalternos (clases) de los peces, anfibios, reptiles, aves y mamíferos. (García Sierra, 2021 julio, [817])

**Identidad y unidad.** Gustavo Bueno esboza la distinción y contraposición entre las ideas de Unidad e Identidad, ideas o conceptos que son análogos y no unívocos. Para algunos la Unidad se reduce a la Identidad, para otros la Identidad se reduce a la Unidad (remitimos a las concepciones de Santo Tomás, Parménides, Hegel, Adorno... que cita Bueno en su Tesela «Unidad e Identidad», Oviedo, 9 de febrero de 2010). El Materialismo Filosófico, sin embargo, parte de que todo sujeto no es simple sino múltiple, compuesto de múltiples partes, y que ese sujeto nunca está aislado, sino que está inmerso en una red de relaciones, en un contexto con el que está en interrelación y en conflicto. Según esto, la idea de unidad podría definirse precisamente como algo que tiene que ver con la conexión interna, sinalógica de las partes del sujeto. Mientras que la identidad sería la relación del sujeto con alguna clase del entorno. Así es como funciona la idea de identidad cuando se habla, por ejemplo, de la identificación de una sustancia química, o del documento de identidad de una persona, donde la identidad se reduce al número con el que ha sido clasificada. Se puede explicar esta relación de un modo sencillo suponiendo una estructura metálica formada por dos barras paralelas atravesadas por otros segmentos metálicos soldados a las barras. Estas barras y segmentos forman una unidad más o menos sólida, en función del grado de soldadura. Cuando esa estructura unitaria se pone en horizontal su identidad es la de una verja, mientras que si se pone en vertical su identidad es la de una escalera. (García Sierra, 2000, p. 233)

**Interpretación musical.** La interpretación musical, teniendo en cuenta su génesis etimológica (*interpres*, *interpretis* = «intermediario en un negocio de compraventa y negociador», que por analogía comienza a usarse por traductores y comentaristas como «actividad o acción de traducir y dar a entender algo» = *interpretari*), se entiende desde la filosofía de la música del Materialismo Filosófico como la acción intermediaria entre el contexto de recepción y el contexto de producción de la obra musical. O, dicho de otro modo: la idea de Interpretación (en música) constituye el fundamento filosófico del ejercicio sonoro sobre las coordenadas del espacio melológico (ver «espacio melológico») que da curso al hacer musical. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Isológico / Sinalógico.** Desde el Materialismo Filosófico se entiende como isológico a un tipo de unidad (Ver «Identidad y unidad») entre términos que, por oposición no solamente a la diversidad heterogénea sino también a la unidad *sinalógica*, se caracteriza por no precisar proximidad, contigüidad o continuidad entre los términos de referencia. La



igualdad entre dos términos determinará entre ellas una unidad aislógica. También la semejanza es aislógica, como lo es la analogía, o la homogeneidad. En cambio, lo sinalógico (de *sinálage* = comercio, ajuntamiento), se entiende como la unidad entre términos que, aunque no sean aislógicos, mantienen un vínculo de continuidad, contigüidad (contacto), no solamente espacial o estático, sino también causal (de atracción o interacción mutua). La distinción entre unidades aislógicas y sinalógicas no ha de entenderse en el sentido de la incompatibilidad: la unidad sinalógica entre los huesos de un mismo esqueleto no excluye la unidad aislógica entre los huesos simétricos, etc. (García Sierra, 2000, p. 59)

**Marcas tonales.** Idea que Gustavo Bueno expone en su artículo «La genealogía de los sentimientos» (1988) y que desde la filosofía materialista de la música, resultante de la presente Tesis, se refiere al plano proposicional que constituye el sistema de grafos que envuelve a cada género de tonalidades del curso de las instituciones musicales. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Materialismo Filosófico.** Doctrina sistemática sobre la estructura de la realidad que comienza a conformarse como tal por Gustavo Bueno en los años setenta con la publicación de *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970) y *Ensayos materialistas* (1972); una realidad pluralista de corte racionalista al estilo de la *symploké* (ver «Symploké») platónica que postula, sin embargo, la unicidad del mundo en cuanto a desarrollo de una materia ontológico general que no se reduce al mundo empírico. En este sentido, el Materialismo Filosófico niega el monismo, por cuanto defiende este pluralismo ontológico basado en el reconocimiento de que no sólo existen diferencias entre los seres, sino que, además, entre éstos existen discontinuidades irreductibles; y niega el corporeísmo (intrínseco en las ideas de Karl Marx y Friedrich Engels –materialismo dialéctico–) en tanto y cuanto no reduce el materialismo a la negación de la existencia y posibilidad de sustancias vivientes incorpóreas, sino que establece que la materia del mundo se divide en tres géneros de materialidad (ver «Géneros de materialidad») es decir, se divide en tres *estromas* (ver «Estroma») o capas cuyo análisis constituye el objetivo principal del *mundus adspectabilis* (ver «Mundus adspectabilis»). Del mismo modo, el Materialismo Filosófico traza otras dos ideas cardinales en su sistema ontológico, a saber, la idea de Ego trascendental y la idea de Materia ontológico-general. Estas tres ideas cardinales que conforman un sistema de Ontología (general y especial), constituyen el objetivo del Materialismo

Filosófico, si bien este sistema ontológico «no es concebido como una verdad absoluta y autointeligible, sino como un sistema cuya verdad dialéctica implica la demolición del espiritualismo-idealismo del cual depende» (Bueno, 2016 febrero). Por otro lado, las líneas más importantes del Materialismo Filosófico quedan determinadas en función del espacio antropológico (ver «Espacio antropológico») de suerte que este espacio abarca al «mundo íntegramente conceptualizado» de nuestro presente a partir de tres ejes que organizan dicho espacio, a saber, el eje radial, el eje circular y el eje angular. En este sentido, desde el eje radial el Materialismo Filosófico se presenta como un *materialismo cosmológico*, en tanto que él constituye la crítica (principalmente) a la visión del mundo en cuanto efecto contingente de un Dios creador que poseyera a su vez la providencia y el gobierno del mundo (el materialismo cósmico incluye también una concepción materialista de las ciencias categoriales, es decir, un materialismo gnoseológico); desde el eje circular, se aproxima hasta confundirse con el *materialismo histórico* en la medida en que este materialismo constituye la crítica de todo idealismo histórico y de su intento de explicar la historia humana en función de una «conciencia autónoma» desde la cual estuviese planeándose el curso global de la humanidad; y desde el eje angular, toma la forma de un *materialismo religioso* que se enfrenta críticamente con el espiritualismo, propugnando la naturaleza corpórea y real de los sujetos numinosos que han rodeado a los hombres durante milenios (el materialismo religioso identifica esos sujetos numinosos corpóreos con los animales y se guía por el principio de que «el hombre no hizo a los dioses a imagen y semejanza de los hombres, sino a imagen y semejanza de los animales». (García Sierra, 2000, pp. 27-28)

**Materialismo melológico.** Teoría fundada desde el Materialismo Filosófico, y resultante de la presente Tesis, que estudia la música a partir del espacio melológico (ver «Espacio melológico»). Esta teoría se despliega en tres planos: a través de los glomérulos musicales (estudio gnoseológico); a través de la racionalidad de las instituciones musicales (estudio noetológico); y por medio de las apreciaciones alegóricas representadas en la temporización de las morfologías joreomáticas de la música en sus enigmáticos equilibrios entre unidad y diversidad tonal. Con todo ello, el materialismo melológico se conforma como una disciplina situada en el eje radial del espacio antropológico. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Melodía.** La melodía es un término que ha quedado en la jerga praxeológica musical de manera mucho más presente que la propia idea de *melos* o *melopeia* si bien desde los postulados de la filosofía de la música del Materialismo Filosófico se considera ligada a ellas. Melodía, pues, se compone etimológicamente de *melos* (μέλος) y *aeide* (αείδειν), cantar (téngase en cuenta a los tradicionales aedos y rapsodas de la Antigua Grecia) y proviene, a su vez, de la raíz indoeuropea *aw-*, hablar; es decir, la melodía constituye el canto del *melos*, entendiendo por canto a todas aquellas morfologías compuestas y conservadas en reliquias que pueden ser estudiadas. Asimismo, se niega la definición tradicional de melodía como horizontalidad contrapuesta a la armonía como verticalidad, en tanto que, aun suponiendo su funcionabilidad en las partituras, en el sonido musical las alturas tienen realmente su correspondencia con la verticalidad (aunque toda altura es inseparable al ritmo por lo que esta discontinuidad entre grafos y *phonos* no llega a desdibujar el carácter discursivo de las melodías). La melodía es, en definitiva, inseparable de las ideas de *melos* y *melopeia*, aunque pueda dissociarse de ellas en cuanto a su función de desarrollo poético. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Melopeia.** Este término resulta de la combinación entre *melos* y *poiesis* y va referido a la composición del *melos* en cuanto a su capacidad productora. Es el plano artístico y no una disciplina basada en metodologías científicas de la música, es decir, constituye su parte poética y se compone de la elección (*lépsis*), la mezcla (*míxis*) y el uso (*chrêsis*) el cual se conforma, a su vez, de sucesión (*agōgē*), repetición (*petteía*) y entrelazado (*plokē*). Esta idea se presenta como inseparable de las ideas de *melos* y melodía, si bien encuentra su disociación en tanto se concibe como la producción artística resultante del *melos* y la melodía. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Melos.** El término *melos* (μέλος), asociado a la raíz indoeuropea \**mel-5* (miembro, unir), designa originariamente el «miembro de un cuerpo que en música quedará representado como el miembro sonoro que une lo que ya ha sonado con lo que va a sonar después. Esta idea, original de la Antigua Grecia, consta históricamente por escrito en *Sobre la música* (2016) de Arístides Quintiliano en cuanto vinculada a la idea de Música («la música es la ciencia del *mélōs* y de lo que concierne al *mélōs*» –1996, p. 42–), quedando clasificada en dos tipos: el «*melos* perfecto» (compuesto de armonía, ritmo y dicción) y el «*melos* instrumental». Para Quintiliano, la música se ocupa del *melos* perfecto a través del cual se logra la

perfección del canto. Sin embargo, desde la filosofía de la música del Materialismo Filosófico, resultante de la presente Tesis (Capítulo 2), estas concepciones son reinterpretadas. Así pues, los componentes del *melos* perfecto son entendidos como (1) las morfologías constituidas a partir de estructuras basadas en coordenadas tonales y en las leyes físicas del sonido en operaciones poéticas de concatenación de dichas estructuras (armonía); (2) las diferentes velocidades expansivas y compresivas de las estructuras musicales en la pluralidad de metros y duraciones que vayan concatenándose temporalmente (ritmo); y (3) la unión de las cuatro cualidades del eje Z en el propio actualismo sonoro de la poética musical que se desarrolla en su espacio acústico (dicción = cromatofonismo). En cuanto al *melos* instrumental, éste no se considera «imperfecto» desde el punto de vista del *melos* por no ser «natural» (desde el Materialismo Filosófico se niega que la voz del canto del *melos* sea Cultura o Naturaleza), sino porque la técnica de un instrumento precisa de una referencia «melológica» que no está intrínseca a la propia tecnología del instrumento en ninguno de los casos. Todo instrumentista, según esto, deberá aconsejar a su alumno solfear y frasear por medio del canto un fragmento antes de tocarlo para así reconocer la sustancia musical y encauzarla posteriormente a través de la técnica instrumental que ampliará dichas referencias a contextos cromatofónicos más variados y complejos. En definitiva, el *melos* es entendido como las estructuras genéricas y específicas de la música que se conforman de forma inseparable con la melodía y la *melopeia*. (Fuente: elaboración propia a partir de la presente Tesis)

**Mundus adspectabilis.** Desde el Materialismo Filosófico, el «Mundo» es el conjunto o sistema de realidades «objetivas» que envuelven a los sujetos, no solo físicamente, sino también apotéticamente. Es por tanto que, si se suprimen los sujetos operatorios, el Mundo, en cuanto *Mundus adspectabilis*, desaparecería. Ello sin perjuicio de que el «Mundo», en general, a la vez que es el mundo entorno de los «hombres civilizados», pueda englobar en sí a los mundos entorno de los salvajes, y por supuesto, también al de los póngidos, y aun al mundo de los insectos. El *Mundus adspectabilis* de los hombres no tiene como privilegio el de ser el mismo Mundo absoluto y real (suponiendo que un mundo tal pudiera existir al margen de los sujetos operatorios, animales, humanos o divinos). A lo sumo, tendrá como privilegio ser el «Mundo de mayor potencia» capaz de envolver, en principio, a todos los demás mundos entorno de los animales, de los dioses, de los homínidos y aun de los hombres que viven en mundos diferentes. (Bueno, 1995, pp. 9-18)

**Objetivismo estético.** Doctrina conformada por el Materialismo Filosófico para el estudio de las materias artísticas que se presenta alejada del naturalismo y del culturalismo, así como del eclecticismo, y comprende una «demolición» de las ideas de Naturaleza y de Cultura, a saber, no existe una entidad global susceptible de ser tratada como un sujeto capaz de recibir predicados tales como «la Naturaleza» –sino quarks, moléculas, rocas metamórficas, mamíferos, planetas...– ni existe tampoco una entidad global susceptible de ser tratada como un sujeto tal como «Cultura» capaz de recibir predicados –sino rituales, ceremonias, batallas, transacciones económicas, capiteles...–. Así, el Materialismo Filosófico entiende que las obras culturales y, en particular, las obras sustantivas, como la Sonata n.º 14 para piano de Mozart, «abren nuevos espacios sonoros» respecto de las morfología precedentes, del mismo modo a como las obras naturales, por ejemplo la morfología de un vertebrado, «abren espacios nuevos respecto de morfologías precedentes»; es por ello que concibe que estas morfologías se presentan ante los sujetos operatorios en el plano del «mundo de los fenómenos», dándose, así, la «trituration» de las ideas de Naturaleza y de Cultura en el ámbito de la materia ontológico-general. Por decirlo de otro modo: desde la filosofía del arte del Materialismo Filosófico se concibe que, desde la perspectiva de la Materia ontológico-general, tan primaria, inmediata u original es la morfología ósea de un Estegosaurio como pueda serlo la morfología sonora de una sonata de Mozart, quien queda tan al fondo de la morfología de su Sonata 14 como puedan quedar los rayos cósmicos que determinaron la mutación de los antepasados del Estegosaurio. El Materialismo Filosófico, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que constituidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse como dadas en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza (lo que no quiere decir que el arte –la música, como quería Schopenhauer– haya de considerarse como una manifestación de la «Voluntad misma»). En definitiva, el Materialismo Filosófico como objetivismo estético, ofrece una abundante cantidad de ideas enfocadas al estudio del material artístico que constituyen una herramienta sólida para el estudio del arte, en general, y del arte musical, en particular. (García Sierra, 2000, pp. 668-672)

**Ordo essendi / Ordo cognoscendi.** El Materialismo Filosófico realiza una distinción entre el conocimiento científico y el conocimiento filosófico, y con ello sistematiza un conocimiento científico (gnoseológico) de la moralidad (las ciencias empíricas de la moralidad, bien sea la

Sociología, bien sea la Etnología o la Psicología) en el que se deben distinguir dos líneas principales de operaciones que se llevan a cabo tanto en dichas ciencias como en las ciencias humanas, a saber: la línea de las operaciones que se refieren al orden de las realidades morales, éticas o jurídicas (*ordo essendi*); y la línea de las operaciones que se refieren al orden del conocimiento de esas realidades (*ordo cognoscendi*). (García Sierra, 2021 julio [445])

**Poiesis.** Idea de origen griego (ποίησις) cuyo significado aparece, en general, unido a la idea de Creación o Producción. Desde el Materialismo Filosófico, no obstante, se rechaza que la *poiesis* sea una creación *ex nihilo*, en su sentido teológico; en todo caso, es creación a partir de materiales preexistentes, es decir, de las naturalezas realmente existentes, en ejercicio. De otro modo: la *poiesis* es producción, si es que la producción no solamente consiste en la fabricación de objetos, llevada a cabo por sujetos operatorios humanos ya preexistentes, es decir, si producción es también conformación de los mismos sujetos operatorios que producen. Ahora bien, la producción de ingenios técnicos o tecnológicos, en su más amplio sentido, que no es una creación *ex nihilo*, sino una *poiesis*, no es tampoco una *poiesis mimética* de las naturalezas que actúan en el seno de la Naturaleza. La *poiesis* humana, es decir, la producción habría que verla, según esto, por de pronto, como un proceso que comienza destruyendo las naturalezas que encuentra en la Naturaleza. Y este proceso tiene lugar según distintas escalas, a saber: (1) Las *técnicas o tecnologías de primer orden*, que implican una destrucción absoluta, esto es, la *poiesis* o producción orientada a descomponer o triturar las morfologías naturales (molares, y después también artificiales), no ya en sus partes formales, sino en sus partes materiales, hasta alcanzar el nivel molecular; (2) Las *tecnologías de segundo orden*, que no llegan a destruir las morfologías naturales que constituyen sus materiales de partida, pero sí deben descomponerlas en sus partes formales, bien sea para sustituirlas por otras, bien sea para componer, con estas partes formales, por diamórfosis, morfologías nuevas (como ocurre con la composición musical, o con la composición arquitectónica); y (3) las *tecnologías de un tercer orden* que, respetando, más o menos, el dintorno de las morfologías de partida, destruyen las conexiones que ellas mantienen con otras morfologías de su entorno alterando así profundamente el estado de cosas originario y, a la larga, incluso las mismas morfologías conservadas. (García Sierra, 2021 julio, [784] y [758])

**Progressus / Regressus.** Dos ideas que constituyen dos sentidos de un curso operatorio circular que, partiendo de determinadas posiciones, llega a otras distintas (*regressus*) para retornar, reconstruyéndolos cuando es posible, a los puntos de partida (*progressus*). La determinación del sentido de los términos en cada caso depende de los «parámetros» fijados como puntos de partida, puesto que un cambio de éstos convertirá a un *regressus* dado en un *progressus* y recíprocamente. En música, por ejemplo, se hallan ejemplos de *progressus* en las relaciones del eje armónico entre Do-Sol (→) y ejemplos de *regressus* en las relaciones entre Fa-Si bemol (←). (García Sierra, 2000, p. 261)

**Prosa de la vida.** Idea interpretada desde el Materialismo Filosófico como objetivismo estético (ver «Objetivismo estético») como el conjunto de actividades en las que intervienen los sujetos operatorios de un modo tal que resulta imposible disociarlas de los cuerpos que la producen, así como de la vida social, política, religiosa, etc., en la que se ven envueltas (eje circular). El arte, en este sentido, es inseparable de la prosa de la vida, si bien su grado de sustantividad se conforma por el desbordamiento de ésta a través de la segregación del sujeto productor por medio de la separación o la disociación. Gustavo Bueno pone el siguiente ejemplo al respecto: «en el concierto de piano puedo disociar al pianista de la obra cerrando los ojos o desviándolos; de este modo, escuchando, podré entender sin distracciones más a fondo el tejido objetivo del concierto, si es que lo tiene: el ejecutante, presente en la génesis de la obra, ha de ser segregado de su estructura (tras la segregación desaparecerá, por ejemplo, no sólo el sudor de la frente, o el juego de la melena del pianista, sino también la distinción entre la mano derecha y la mano izquierda). Si concentrase, en cambio, mi atención en el movimiento de sus manos (tapándome los oídos) la obra musical desaparecería, aunque podría seguir apreciando los méritos del pianista ahora como “atleta quirúrgico”». (García Sierra, 2000, pp. 668-672)

**Sujeto operatorio.** La idea de *sujeto operatorio* es entendida desde el Materialismo Filosófico ligada a la idea de *sujeto corpóreo*, ahora bien, con ello no se pretende partir del plano de los cuerpos en general puesto que el sujeto operatorio no es solamente un cuerpo, sino un cuerpo viviente (todo viviente posee una condición corpórea lo cual no implica que todo ser corpóreo haya de ser viviente). Así, los sujetos operatorios, como organismos en el conjunto de la realidad, de la materia, actúan ante cuerpos de su entorno muy precisos dados en el campo antropológico-histórico en operaciones tales como «empuñar un hacha de sílex»,

«disparar una flecha», pero también «masticar» o «aprehender el alimento», lo cual constata la condición apotética de los cuerpos a los cuales el sujeto corpóreo aplica sus operaciones. Los cuerpos, por tanto, se presentan al sujeto operatorio como volúmenes tridimensionales más o menos alejados del propio sujeto que se aproxima a ellos, para componerlos o desgarrarlos o para huir de ellos. (García Sierra, 2000, pp. 96-99)

**Sustancialidad actualista.** Esta idea no es entendida como el sentido metafísico y estático de la tradición aristotélica (*sub-stare*, lo que permanece invariante debajo de los accidentes, e incluso con capacidad de subsistir sin los accidentes), sino en el sentido del *sustancialismo actualista o dinámico*, según el cual la sustancia es un invariante pero que solo cobra realidad, cuando hay lugar a ello, en el proceso mismo de las transformaciones (por ejemplo, de un grupo de transformaciones) que pueden asumir la función de accidentes de esa sustancia. En este sentido, es una sustancia actualista, por ejemplo, el barco de Teseo; un barco que permanece identificable, aunque hayan sido sustituidas todas las tablas de las que está formado, del mismo modo que es una sustancialidad actualista el organismo viviente que mantiene la continuidad de su forma individual (y no solo su estructura o forma específica), en medio de los recambios integrales de sus moléculas químicas en el metabolismo. Así pues, las sustancias, aunque hayan sido producidas por el hombre, cuando logran segregarse al sujeto operatorio alcanzan la independencia o autonomía respecto de los mismos sujetos o demiurgos que las han producido. Estas sustancias fabricadas por el hombre (un barco, una sinfonía, un molino, un cepo) entran en una trama de relaciones e interacciones que se mantienen por encima de la voluntad de los autores, a la manera como un libro ya publicado tiene un curso objetivo que es relativamente o absolutamente independiente de su autor. (García Sierra, 2000, pp. 651-652)

**Symploké.** Término introducido por Platón con el que designa el Materialismo Filosófico el entrelazamiento de las cosas que constituyen una situación (efímera o estable), un sistema, una totalidad o diversas totalidades, cuando se subraya no solo el momento de la conexión o continuidad (que incluye siempre un momento de conflicto), sino el momento de la desconexión, discontinuidad o independencia parcial mutua entre términos, secuencias, etc., comprendidos en ella. (Bueno, 2011, p. 403)

**Teoría de la esencia genérica (núcleo, cuerpo y curso).** Una esencia genérica tiene la forma de una totalidad sistemática que, por sí misma, sólo pueda expresarse mediante el desarrollo en sus partes (entre ellas, las



especies) más heterogéneas y opuestas entre sí, incluyendo aquellas fases en las cuales la esencia misma desaparece y se transforma en su negación. Así, el *mínimum* de una Idea ontológica de esencia genérica, como totalidad procesual susceptible de un desarrollo evolutivo interno, comporta los siguientes momentos: (1) Un *núcleo* a partir del cual se organice la esencia como totalidad sistemática íntegra, también entendido como germen o manantial («género generador») del cual fluye la esencia y que confiere, incluso a aquellas determinaciones de la esencia que se hayan alejado del núcleo hasta el punto de perderlo de vista, la condición de partes de la esencia. Ahora bien: aunque el núcleo es género generador respecto de la esencia, él mismo es resultado de un género generador previo denominado género radical (o raíz). (2) Un *cuerpo* (o «corteza») que constituye el conjunto de las determinaciones de la esencia que proceden del exterior del núcleo, pero que lo envuelven a medida que van apareciendo. (3) Un *curso* fruto de la modificación interna del núcleo, envuelto por su cuerpo (genéricamente invariable), en fases o especificaciones evolutivas de la esencia genérica. El conjunto de tales fases constituye, en definitiva, el *curso de la esencia* cuyo límite habrá que ponerlo en el momento en que tenga lugar la eliminación absoluta del núcleo, y con ello, lógicamente, la eliminación del propio cuerpo de la esencia. Así pues, este *mínimum* atribuido a la idea de *esencia genérica* (núcleo, cuerpo y curso) puede ilustrarse en el campo de la teoría de la religión, en el de la teoría política y, desde luego, con ejemplos tomados de dominios categoriales muy alejados de aquéllos. (García Sierra, 2000, pp. 82-83)

**Teoría del volumen tridimensional de la música.** Gustavo 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 de la teoría del volumen tridimensional de la música. Este volumen se conceptúa a través del núcleo de la esencia de la música (ver «Teoría de la esencia») en tanto reflexión diamétrica de los sonidos, es decir, su apreciación; una distinción sonora que puede ser estudiada desde una analogía con la arquitectura a través de la cual es posible aproximarse a su característica más importante: su tridimensionalidad. Como es bien sabido, el único arte tridimensional que existe es la arquitectura (la escultura se conforma como un arte bidimensional debido a que la principal característica arquitectónica de la cual carece es el sentido de interioridad (*kenós*); 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 tridimensionalmente, esa tridimensionalidad

es ficticia, a saber, dentro de la escultura de un rostro no hay cerebro ni arterias, 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 se trata de un cuerpo sino de un volumen. Este volumen 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».

## Anexo II.

# Índice onomástico

- Adorno, Theodor, 4, 518
- Agustín de Hipona, san, 4, 82
- Alhacén, 168
- Alvargonzález Rodríguez, David, 109, 386
- André, Maurice, 450
- Ansermet, Ernest, 52, 185, 186, 187, 417, 418, 419
- Aranaz y Vides, Pedro, 190
- Arezzo, Guido d', 67, 250, 387
- Aristóteles, 3, 21, 30, 31, 44, 46, 75, 80, 82, 135, 160, 161, 168, 222, 366, 367, 368, 406
- Aristóxeno, 3, 6, 52, 82
- Bach, Johann Sebastian, 33, 47, 70, 72, 96, 163, 304, 342, 343, 345, 356, 370, 450, 463, 471, 474
- Bachelard, Gaston, 221
- Backers, Americus, 129
- Bartók, Béla, 96
- Baumgarten, Alexander, 4, 130
- Beethoven, Ludwig van, 2, 4, 47, 70, 72, 147, 153, 154, 157, 167, 173, 196, 204, 205, 208, 270, 275, 294, 296, 301, 306, 307, 313, 328, 337, 339, 353, 429, 430, 450, 454, 458, 459, 471
- Benlliure, Mariano, 52
- Bermudo, Juan, 373
- Boecio, Severino, 21, 26, 40, 63, 82, 84, 86, 87, 94, 200
- Bois-Reymond, Emil du, 479
- Borio, Gianmario, 250
- Brahms, Johannes, 72, 275, 276, 332
- Brentano, Franz, 78
- Broadwood, John, 129
- Bruckner, Anton, 47, 70, 71, 471
- Bueno Martínez, Gustavo, 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19,

- 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31,  
32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41,  
43, 44, 46, 48, 48, 49, 51, 52,  
53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 67,  
70, 75, 79, 81, 82, 85, 86, 88,  
91, 93, 95, 97, 98, 99, 100,  
101, 102, 103, 104, 105, 106,  
107, 108, 109, 110, 111, 112,  
113, 118, 125, 131, 133, 135,  
138, 139, 140, 141, 146, 153,  
158, 160, 165, 169, 179, 183,  
185, 187, 188, 191, 199, 203,  
205, 219, 220, 221, 222, 224,  
226, 229, 231, 232, 233, 234,  
235, 238, 239, 240, 241, 242,  
243, 250, 251, 253, 254, 255,  
256, 261, 286, 287, 337, 363,  
365, 366, 367, 368, 371, 372,  
377, 374, 385, 397, 399, 400,  
401, 402, 403, 405, 406, 407,  
408, 409, 411, 412, 415, 421,  
434, 443, 444, 445, 446, 447,  
449, 451, 452, 460, 461, 463,  
464, 465, 466, 467, 473, 474,  
475, 476, 479, 480
- Bueno Sánchez, Gustavo, 12
- Bussler, Ludwig, 183
- Cabanilles, Juan Bautista, 149
- Cage, John, 2, 165, 239
- Casiodoro, 21, 82
- Ceccato, Aldo, 47
- Celibidache, Sergiu, 6, 7, 15, 91,  
119, 120, 145, 148, 150, 151,  
155, 156, 157, 164, 165, 180,  
186, 188, 205, 210, 211, 212,  
248, 258, 262, 263, 265, 290,  
311, 335, 373, 385, 417, 418,  
419, 420, 464, 471, 477
- Chuliá Hernández, Salvador, 8, 416
- Chuliá Ramiro, Vicente, 12, 16
- Clemente de Alejandría, san, 29, 363
- Coussemaker, Edmund de, 64, 65
- Cristofori, Bartolomeo, 129
- Demócrito de Abdera, 115, 366
- Descartes, René, 86
- Dubois, Théodore, 8, 291, 298
- Doležel, Lubomír, 109
- Engels, Friedrich, 405, 406, 505
- Érard, Sébastien, 129
- Eslava, Hilarión, 8, 292, 293, 356, 420
- Euclides, 15, 63, 168, 241, 258,  
388, 402, 409, 411, 412, 414,  
421, 423, 447, 448
- Falla y Matheu, Manuel de, 96
- Fernández Martín, Mauricio, 27
- Fétis, François-Joseph, 70
- Fisher, Edwin, 450
- Fontanals del Castillo, Joaquín, 174
- Franco de Colonia, 4, 65, 69, 203,  
210, 211, 250, 259, 260, 264,  
391, 477
- Frescobaldi, Girolamo, 69
- Froberger, Johann, 69
- Fullana, Lluís, 189
- Furtwängler, Wilhelm, 77, 78, 167,  
429, 430, 431

- Fux, Joseph, 69, 211, 316, 450  
Gadamer, Hans-Georg, 103  
García Asensio, Enrique, 151, 263  
García López, Tomás, 7, 12, 51, 81, 137, 400, 463  
García Sierra, Pelayo, 9, 12, 107, 114  
Garlandia, Johannes de, 64, 65, 259, 260  
Gesualdo, Carlo, 471, 474  
Gluck, Christoph, 170  
Goethe, Johann von, 15, 114  
Goldmann, Lucien, 405  
González Maestro, Jesús, 409, 386, 400, 409  
Gould, Glenn, 33  
Habeneck, François-Antoine, 157  
Hanslick, Eduard, 406, 471  
Hartmann, Nicolai, 464, 465, 468, 469  
Hauer, Josef, 73, 74, 474  
Hauptmann, Moritz, 468  
Haydn, Joseph, 204, 450, 463, 471  
Hegel, Friedrich, 135, 137, 365, 387, 415, 468  
Heráclito, 75, 52, 209  
Herzfeld, Friedrich, 148  
Hidalgo Tuñón, Alberto, 399, 400  
Hindemith, Paul, 52  
Hjelmslev, Louis Trolle, 139  
Horowitz, Vladimir, 450  
Huerga Melcón, Pablo, 43, 44, 46, 47, 386  
Husserl, Edmund, 29, 32, 34, 78, 95, 102, 157, 225, 365, 398, 399, 415  
Isidoro de León, san, 176  
Isidoro de Sevilla, san, 21, 82  
Kant, Immanuel, 4, 33, 34, 35, 81, 84, 85, 98, 238, 239, 365, 387, 406, 464  
Kirkpatrick, Ralph, 310, 311  
Kircher, Athanasius, 82  
Kuhn, Thomas, 287  
Lavandera Piñero, Marie, 15, 421, 422  
Leichtentritt, Hugo, 183  
León, fray Luis de, 102, 106, 107  
León Tello, Francisco José, 259, 260  
Lukács, Georg, 405, 406  
Listenius, Nikolaus, 468  
Macías Peraza, Rigoberto, 64  
Madrid Casado, Carlos, 12  
Mahler, Gustav, 60, 70, 407, 471  
Markévitch, Ígor, 47  
Martín Jiménez, Luis Carlos, 12, 56, 138, 140, 141, 168  
Martini, Giovanni Battista, 69  
Massotti Littel, Manuel, 8, 291, 297, 298, 310, 320, 327, 347, 362  
Mast, Mark, 263

- Mateo, Jesús, 104, 105, 113, 254, 255, 257, 258
- Mattheson, Johann, 404, 468
- Mena y Medrano, Pedro de, 175
- Mendeléiev, Dmitri, 200
- Mendelssohn, Felix, 281
- Merleau-Ponty, Maurice, 29, 32, 33, 398
- Molina, Luis de, 255
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 15, 96, 101, 107, 129, 139, 265, 343, 421, 426, 429, 450, 471, 476
- Muris, Johannes de, 260, 261, 263
- Músorgski, Modest, 47, 152
- Newlands, John, 199, 200, 201
- Nowak, Leopold, 47
- Ochoa de Albornoz, Severo, 222
- Olives, Juan José, 418
- Ongay de Felipe, Íñigo, 103
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 471
- Pape, Jean-Henri, 129
- Parménides de Elea, 52, 191, 366
- Pastor Soler, Ernesto, 370
- Piaget, Jean, 221, 398, 400
- Pignolet de Montéclair, Michel, 264
- Pitágoras, 52, 63, 99, 201, 241, 242, 258, 388
- Plans, Juan José, 140
- Platón, 2, 3, 6, 21, 24, 26, 27, 40, 52, 59, 62, 63, 80, 82, 86, 88, 92, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 113, 114, 130, 131, 156, 200, 208, 221, 239, 247, 259, 261, 366, 387, 407, 412, 426, 462, 465, 476
- Popper, Karl, 221
- Proclo de Constantinopla, 412
- Prokófiev, Serguéi, 173
- Quintiliano, Arístides, 3, 6, 77, 86, 177, 179, 180, 461, 474
- Rameau, Jean-Philippe, 69, 70, 211, 306, 349, 471
- Ramos de Pareja, Bartolomé, 193, 388
- Ravel, Maurice, 47, 152, 375
- Raymond, François, 168
- Reger, Max, 71, 72
- Reinhold, Ernst, 84, 221
- Reti, Rudolph, 58
- Riello Velasco, José María, 21
- Riemann, Hugo, 8, 70, 152, 183, 184, 254, 264, 283, 468, 477
- Ríos, Marcos, 71
- Rodríguez Monllor, Vicente, 422
- Rousseau, Jean-Jacques, 70, 285, 471
- Rubio Calzón, Samuel, 262
- Ruiz de Vergara, Ekaitz, 449
- Saint-Lambert, Michel de, 263, 477
- Salinas, Francisco de, 102, 105, 106, 107, 193, 201, 202

- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo, 29, 31, 34, 39, 43, 44
- Saussure, Ferdinand de, 139
- Sax, Adolphe, 152
- Scarabino, Guillermo, 205
- Scarlatti, Alessandro, 471
- Scarlatti, Domenico, 310, 311, 312, 422
- Schenker, Heinrich, 7, 70, 71, 72, 190, 211, 250, 254, 468, 469, 470
- Schönberg, Arnold, 8, 60, 73, 74, 198, 204, 250, 335, 422, 474
- Schubert, Franz, 424, 453
- Schulz, Johann Peter, 152, 283
- Searle, Humphrey, 8, 67
- Serrano Simeón, José, 278
- Shaw, Jorge Bernard, 149, 150
- Silbermann, Gottfried, 129
- Sokolov, Grigori, 173
- Solaun Soto, Josu de, 16, 43
- Soler y Ramos, Antonio, 69, 311, 312, 422
- Sorolla Bastida, Joaquín, 41
- Stein, Johann, 129
- Stockhausen, Karlheinz, 2, 476
- Strauss, Johann, 279
- Strauss, Richard, 60
- Stravinski, Ígor, 270, 280, 282, 471
- Suárez Ardura, Marcelino, 12
- Sulzer, Johann, 152, 283
- Swarowsky, Hans, 8, 204, 205, 214, 254, 429, 430, 431, 433, 477
- Teón de Alejandría, san, 229
- Tetens, Johannes, 4, 84, 85, 130, 475
- Thibaud, Pierre, 450
- Tiessen, Heinz, 311, 470
- Toch, Ernst, 8, 184, 296
- Tomás de Aquino, santo, 81, 221, 262
- Toscanini, Arturo, 148
- Tralles, Antemio de, 168
- Vitry, Philippe de, 260
- Vivaldi, Antonio, 355, 356
- Victoria, Tomás Luis de, 363, 471, 502
- Wagner, Richard, 70, 156, 157, 158, 170, 301, 305, 471
- Weber, Max, 4, 68
- Wegener, Alfred, 114, 115, 475
- Wolff, Christian, 4
- Wood, Henry, 149, 150
- Zamfir, Gheorghe, 120
- Zarlino, Gioseffo, 68, 69, 82, 211, 212, 388
- Zerzan, John, 4, 68
- Zumpe, Johannes, 12

