

Anuario de Filosofía de la Música

2019, páginas 3-44

Marié Lavandera Piñero
VIU, Valencia

Comparativa entre la fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y la filosofía materialista de la música en su aplicación a la interpretación musical.

Resumen:

A lo largo de la historia, tanto la música como la filosofía han mantenido continuas intersecciones y/o vinculaciones, por ejemplo, en la relación entre el estructuralismo de Saussure y la semiología musical, o entre el idealismo de Kant, Hegel o Schopenhauer y la concepción «romántica» de la música. Por lo tanto, en el presente escrito se ha querido realizar una comparativa entre la fenomenología musical y la filosofía materialista de la música desarrolladas por los directores de orquesta Sergiu Celibidache y Vicente Chuliá; unos sistemas filosófico-musicales constituidos a partir de la fenomenología de Edmund Husserl y el materialismo filosófico de Gustavo Bueno (respectivamente) que, si bien parten (en principio) de algunas premisas comunes como el rechazo a las concepciones idealistas, psicológicas y/o espiritualistas de la música, se desenvuelven por caminos totalmente distintos.

Palabras clave: Edmund Husserl, fenomenología musical, Sergiu Celibidache, interpretación musical, Gustavo Bueno, filosofía materialista de la música, Vicente Chuliá.

Abstract

Throughout history, music and philosophy have maintained continuous intersections and/or links, by example, in the relationship between the structuralism of Saussure and the musical semiology, or between the idealism of Kant, Hegel, Schopenhauer, &c., and the «romantic music» conception. Therefore, in the present writing has wanted to make a comparison between the musical phenomenology and the materialistic philosophy of the music developed by the conductors Sergiu Celibidache and Vicente Chuliá; philosophical-musical systems constituted from the phenomenology of Edmund Husserl and the philosophical materialism of Gustavo Bueno (respectively) that, although they are part (at first) of some common premises like the rejection of the idealistic conceptions, psychological and/or spiritualistic music, are unfolded by totally different paths.

Keywords: Edmund, Husserl, musical phenomenology, Sergiu Celibidache, musical interpretation, Gustavo Bueno, materialistic philosophy of the music, Vicente Chuliá.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco
Francisco Bueno Camejo
José Luis Pozo Fajarnés
Josu de Solaun Soto
Luis Carlos Martín Jiménez
Raúl Angulo Díaz
Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS. 00710-2020



© 2019 Los autores y la Fundación Gustavo Bueno *Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)

Comparativa entre la fenomenología musical de Sergiu Celibidache y la filosofía materialista de la música en su aplicación a la interpretación musical

Marié Lavandera Piñero

Universidad Internacional de Valencia (VIU)

§1. Introducción

En un primer momento este trabajo fue concebido como Tesis Final de Grado y así se presentó el 19 de junio de 2019 en el Conservatorio Superior de Música «Salvador Seguí» de Castellón (Valencia). La temática de la tesis surgió a raíz de la publicación de la filosofía de la música del materialismo filosófico —hasta ahora presente en los manuscritos inéditos de Gustavo Bueno, así como en diversos videos del filósofo— que incipientemente comenzó a desarrollar Vicente Chuliá a lo largo del año 2018 y que finalmente se dio a conocer con la publicación del *Manual de filosofía de la música* (Oviedo, Pentalfa 2018), así como en las lecciones semanales en la *Escuela hispánica de dirección de orquesta*. De este modo, nuestro objetivo es el de abundar en esta filosofía de la música contraponiéndola («pensar es pensar contra alguien») a la fenomenología musical desarrollada a lo largo del siglo XX, principalmente, por Sergiu Celibidache, en la perspectiva de la interpretación musical que tan en boga comienza a estar hoy día en los centros musicales de enseñanza.

Ahora bien, ¿qué entendemos aquí por *interpretación musical*?

Interpretación (*interpres/interpretis* = negociador, intermediario en un negocio de compraventa; *pret-* = mercadear, comprar y vender) constituye, primeramente, una idea y no un concepto puesto que su significado no es unívoco, finito y/o cerrado a una sola categoría científica o tecnológica, sino que rebasa a muchas de ellas con significados no puramente concisos o estrictos (interpretación literaria, interpretación jurídica, interpretación lingüística, interpretación teatral, &c.).

Por tanto, la idea de interpretación en música deberá abordarse desde unas coordenadas filosóficas y no propiamente desde el campo musical, y para ello plantearemos una idea de interpretación que, si bien tuvo su núcleo en el Romanticismo musical (fundamentado, sobre todo, en las doctrinas de Nicolai Tetens), se extendió por todo el siglo XX, a saber, la interpretación entendida como el proceso subjetivo en el que el músico instrumentista o cantante deba transmitir al público a través de su instrumento la expresión del alma y los sentimientos del compositor, así como los suyos propios. Esta concepción idealista será rechazada tanto por Sergiu Celibidache como por Vicente Chuliá aunque, como iremos viendo a lo largo del artículo, desde coordenadas

filosóficas que si bien en la praxis musical podrían converger en algunos aspectos, se presentan en su conjunto como opuestas. Nosotros, por nuestra parte, nos decantaremos por la ontología materialista que concibe la idea de interpretación en música como una composición musical con sonidos que se divide, asimismo, en dos fases: primeramente, en el estudio de las reliquias musicales (en cuanto a partituras, tratados y/o instrumentos se refiere) el cual únicamente puede llevarse a cabo por medio de abundantes conocimientos de composición y técnica sustentados, eso sí, sobre cimientos históricos sólidos que permitan realizar un exhaustivo análisis de las instituciones de una obra musical¹; y, posteriormente, en la propia ejecución de la obra *in situ* en el concierto constituido a partir de una racionalidad noetológica.

§2. La fenomenología de Edmund Husserl, una explicación general

La fenomenología de Husserl tiene como principales figuras predecesoras a los filósofos Bernhard Bolzano (1781-1848) y Franz Brentano (1838-1917), además de al psicólogo Carl Stumpf (1848-1936), maestros de Husserl. Así, cuando el filósofo emprendió los estudios de filosofía con Brentano (antiguo sacerdote católico), este le inculcó su devoción por Aristóteles además de su aversión por el idealismo tan en boga en el siglo XIX, si bien lo más importante que heredó Husserl de él fue la idea de «intencionalidad» (del verbo *intendere* = tender hacia) la cual Brentano denominaba «dirección hacia un objeto». Husserl adoptó de esta idea la siguiente postura: no hay conciencia sin objeto al que tienda dicha conciencia. De su maestro Bolzano, para quien la filosofía era considerada la ciencia de las relaciones objetivas entre verdades, aprendería su defensa a la objetividad. Y en cuanto a Stumpf, cabe decir que su siste-

ma fue decisivo en la primera etapa de la fenomenología de Husserl la cual estuvo centrada en el análisis de los contenidos esenciales de los fenómenos psíquicos (Colomer, 2002, pp. 359-360). Igualmente, Husserl contó con la influencia filosófica de maestros fuera de su tiempo como Platón o Descartes:

Las dos referencias históricas, Platón y Descartes, aparecen reiteradamente lado a lado en muchos de los textos husserlianos, pero sobre todo en sus conferencias públicas y lecciones inéditas desde 1917 en adelante —es decir, después de las experiencias traumáticas de la Primera Guerra Mundial que sacuden desde lo más profundo de sus cimientos las certezas modernas seculares en torno al progreso histórico inexorable e ilimitado supuestamente forjado por el instrumento, hasta entonces considerado «infalible», de la ciencia y de la técnica—. A partir de dicha fecha, deviene ya clara la exigencia husserliana de extender el proyecto fenomenológico trascendental más allá del estrecho ámbito de una fundación epistemológica de la lógica y de las ciencias en experiencias vitales pre-predicativas que constituyen su sentido y validez. Buscando en Platón y en Descartes la inspiración necesaria. (Rizo-Patrón, 1996, p. 320).

Ahora bien, no sería hasta principios del siglo XX, concretamente en 1913 con la fundación de *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* (publicación anual encargada de recoger los trabajos de investigación de la escuela fenomenológica), cuando se constituye propiamente el sistema filosófico de la fenomenología con el objetivo de combatir el psicologismo, historicismo, escepticismo y relativismo que tan en boga estaban a finales del siglo XIX. Para ello, la doctrina fenomenológica se divide en tres momentos o etapas:

1. Primera etapa (reducción gnoseológica): defiende que el objeto es en sí una

«cosa misma» que debe estudiarse con independencia de la historia, la persona o la sociedad, es decir, el sujeto debe acercarse al objeto sin prejuicios poniendo entre paréntesis los conocimientos previos (el *cogito*) que tuviese acerca de él reduciendo al objeto como un «fenómeno puro» (*epoché*).

2. Segunda etapa (reducción eidética): lo que la fenomenología aspira a conocer es la «esencia pura» del fenómeno, del objeto, la cual existe con independencia de la conciencia. Cada objeto o fenómeno tiene una esencia propia:

Al igual que Platón, Husserl parte de la convicción de que todo objeto intencional posee una esencia, un eidos. Un objeto individual [...] presenta ciertas determinaciones objetivas que constituyen su esencia [...] En ocasiones muy distintas podemos oír los sonidos más diversos: desde el tintineo de un llavero, el chirriar de una puerta mal engrasada y el frenazo de un coche hasta el canto de un canario, una sirena de ambulancia y la alarma de un teléfono. Pero en todos estos casos reconocemos algo común: la sonoridad. Así pues, cuando la conciencia capta un hecho aquí y ahora, también capta la esencia: [...] este sonido es un caso particular de la esencia del sonido. (Escudero, 2011, pp. 21-22).

3. Tercera etapa (reducción trascendental): Husserl, en *Investigaciones lógicas*, al acto cognoscible de la esencia lo clasifica como *noesis* (el pensamiento) y a la esencia proyectada sobre la conciencia lo clasifica como *noema* (lo pensado). Esta correlación *noesis-noema* es reducida a la conciencia, a una «conciencia pura». Cuando el *noema* es proyectado sobre la conciencia ocurre la trascendencia fenomenológica. Además, Husserl, en esta última etapa, explica la llamada «intersubjetividad» que para él correspondería con lo siguiente: si las conciencias puras son esencialmente iguales, la proyección del

noema sobre una conciencia se convierte en algo objetivo, no interpretable. (Colomer, 2002, pp. 379, 384 y 385).

§3. Ideas de la fenomenología aplicadas a la música

Estas ideas fenomenológicas fueron aplicadas al campo musical por primera vez, y de forma eminentemente teórica, por el director de orquesta y matemático Ernest Ansermet (1883-1969), quien entendía que la música representa una operación trascendente cuyo objetivo final es el de captar el objeto afectivo —conciencia— a través del objeto sensible —sonido— (Ansermet, 2000, p. 39). En este sentido, realiza un estudio exhaustivo sobre el fenómeno sonoro afirmando que el sonido es un fenómeno sensible que acompaña la vibración de un cuerpo y que la altura de dicho sonido constituye el número de vibraciones que se producen en el tiempo a través de un cuerpo. Para Ansermet, estas vibraciones sonoras producidas en el tiempo son percibidas por el oído humano como logaritmos, es decir, que el oído no percibe un intervalo de quinta o de novena, sino la distancia de $3/2$ o $9/4$ (op. cit., p. 80):

Así, la conciencia auditiva que refleja las percepciones del oído hace del sonido de una frecuencia determinada un punto en el espacio [...] Designamos esos puntos, esas posiciones espaciales del sonido con notas —re, la, etc.— y la música no está hecha con sonidos sino con notas [...] el hecho de que demos el mismo nombre al intervalo percibido entre dos posiciones tonales, cuando los sonidos que hacen sensible al oído esas posiciones tonales están en la misma relación de frecuencia, indica que el intervalo percibido corresponde a la relación de frecuencias, no a su diferencia.

Pero la experiencia muestra que lo que el oído percibe no es sino el logaritmo de esa



1. Serie de los dieciséis primeros armónicos de Do.

relación. En efecto, 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 esa novena. Ese fenómeno sólo es explicable si se admite que nuestra percepción auditiva es logarítmica [...] ¡Qué hay más subjetivo e intersubjetivo [véase la analogía con la fenomenología de Husserl] que esta determinación del intervalo por un logaritmo! [Imagen 1].

De esta manera la percepción auditiva «nos introduce de pleno en el terreno de lo que los fenomenólogos llaman *intersubjetividad*» (op. cit., p. 80), es decir que los fenómenos sonoros que se presentan al oyente contienen datos objetivos, científicos si se quiere, de tal forma que son aprehensibles de igual manera por todos los oyentes; por la conciencia de todos los oyentes. A través de este estudio acústico del fenómeno sonoro, y basándose en el estudio del Premio Nobel Von Békési, Ansermet establece lo siguiente.

El fenómeno sólo se se explica si en la audición de un sonido puro despierta, en el oído interno, una onda eléctrica que parte de la posición coclear correlativa al sonido y toca debilitándose gradualmente las posiciones cocleares correlativas a ese sonido, en la quinta de esa octava [...armónico 3], en la segunda octava [...armónico 4] y, tal vez en la tercera mayor de esa segunda octava [...armónico 5]. Y esto quiere decir [...] que la octava, la quinta y la cuarta, en cualquier caso, son calificables inmediatamente por el oído. (op. cit., p. 86).

Atribuyendo una especial importancia al armónico de la quinta (atribución que heredaría posteriormente Celibidache en su fenomenología):

Para que haya acto de existencia, es preciso que la conciencia pase por un futuro, aquí indicado por la quinta —la dominante de la posición tonal inicial— a fin de volverse a encontrar presente, ella misma, en una nueva posición de existencia. [...] Así, la posición de quinta en la octava se define con la relación, y esa debe ser la base de los logaritmos posicionales [...] Si las otras posiciones tonales de la escala de octava se han de determinar con el mismo sistema de logaritmos, sus logaritmos «posicionales» serán correlativos a las potencias, y será raro que indiquen, con su logaritmo, tensiones posicionales más elevadas que la tensión posicional de la quinta: es precisamente porque la quinta es el primer objetivo a conseguir, de alguna manera la primera parada del recorrido afectivo, de modo que los intervalos como la segunda y la tercera indican las tensiones afectivas exigidas para conseguir ese objetivo. (op. cit., p. 87).

Por consiguiente, Ansermet puede considerarse como el primer autor en aplicar las ideas fenomenológicas a la música desde una perspectiva matemática (estudio de los logaritmos) donde ideas como «conciencia», «intersubjetividad», «fenómeno», &c., pueblan su análisis musical. Véanse, por último, las siguientes dos citas donde se muestra su vinculación con dicha doctrina filosófica de forma más explícita. En ellas, Ansermet incluso nombra «la música misma» como analogía con «las cosas mismas» de Husserl, o justifica por qué en

la «música moderna» no se pueden hallar las mismas emociones que en la «música clásica» empleando los términos «noético» y «noemático» eminentemente fenomenológicos.

La música moderna modula durante todo el tiempo, y a menudo nos mantiene en una ambigüedad tonal, de manera que las grandes articulaciones tonales de la forma no se notan con la misma limpieza, la misma significación que en la música clásica. [...] La primacía de significación, ha pasado de la forma a la substancia. En lenguaje filosófico se diría que ha pasado del elemento «noético» al elemento «noemático». He aquí por lo que no cabe encontrar, [...] en la música moderna en general la misma especie de emoción de la música clásica. (op. cit., p. 100).

En la música hay dos cosas: la música misma, que se puede amar o no amar, cultivar o no cultivar; y el fenómeno de conciencia que es su fuente [...] sólo se puede llegar a ese fenómeno por las vías de la fenomenología de Husserl, pero precisamente, no comprendo y nunca he comprendido que, ante los escritos de Husserl, todos los filósofos no se hayan vuelto fenomenólogos [...] es el único terreno del que puede surgir —si se añaden las enseñanzas de la ciencia— una visión definitiva del mundo y del hombre. (op. cit., pp. 100-101).

Por otra parte, existen otros autores que, aunque no de manera explícita, se acercaron a las ideas fenomenológicas indirectamente y las ejercitaron en su quehacer musical, a saber:

1. Wilhem Furtwängler: el director de orquesta fue una figura decisiva en la fenomenología musical que desarrollaría Celibidache posteriormente tal y como afirma el director de orquesta rumano en el artículo «El hombre y el artista»:

Furtwängler ha sido un fenómeno irrepetible. Fue el primero y el último, el único,

en desarrollar eso que en fenomenología se denomina «presión vertical», y que es la suma de todos los factores que actúan sobre nosotros en el instante presente; y el único en percibir esta «presión vertical» en relación con la «presión horizontal» o suma de todos los factores que actúan igualmente en el instante presente, pero que no se producen en el instante presente. ¡La música consiste tan sólo en esta relación! Cuando estas dos dimensiones forman una unidad, el espíritu humano no puede dejar de sentirse atraído por ella. Esta unidad se trasciende rápidamente para transformarse en la siguiente unidad; se libera de la primera unidad para estar en disposición de recibir a la siguiente. Él [...Furtwängler] fue el único que lo comprendió. Pero no era por eso por lo que le apreciaba. La impresión grandiosa que producía su mera presencia —era un verdadero hipnotizador con un poder increíble sobre la orquesta y el público— suponía ya una llamada a la música. Sin embargo, su mayor mérito fue ser el primero en poner en la práctica el fenómeno descrito. (Ransanz, 2007).

2. Ígor Stravinsky: el compositor, en su *Poética musical* (2006, p. 43), hace referencia al «fenómeno musical», así como a una serie de términos propios de la fenomenología musical sistematizada por Celibidache («impulsos», «reposos», «respiración de la música», &c.): «No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música».

3. Paul Hindemith: el autor es relacionado con la fenomenología musical por Rudolph Reti, quien en su *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad* (1965, pp. 109-110) explica y critica estas doctrinas fenomenológicas que ejercita Hindemith en su teoría sobre los intervalos:

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

4. Heinrich Schenker: teórico austríaco que, indirectamente, se asocia con la fenomenología musical que desarrolló Celibidache *a posteriori* debido a que muchas de sus ideas musicales están intrínsecas en la fenomenología musical del director rumano (Schenker fue profesor de Furtwängler —maestro de Celibidache— e influyó notablemente sobre él). Estas ideas —concepción de los sonidos como entes orgánicos; el elemento de la repetición como principio del motivo melódico y como principio de la forma; lo biológico en las formas; el estudio de la serie de armónicos naturales; la primacía de la quinta, &c. (Schenker, 1990, pp. 33, 39, 40, 41,

46, 55, 68, 69 y 73)— las desarrollaremos en el punto cuatro del presente artículo cuando tratemos la figura de Sergiu Celibidache. Asimismo, Anna Quaranta en su tesis doctoral *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache* (2007, pp. 7-8) establece la vinculación de Celibidache con Schenker:

Va peraltro osservato che la teoria del centro tonale aveva ispirato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento alcune costruzioni teoriche tanto articolate quanto influenti, cui Tiessen [...el maestro de composición de Celibidache] era debitore: quelle di Hugo Riemann, di Ernst Kurth e di Heinrich Schenker. [...] Quanto a Schenker, è quasi superfluo sottolineare come l'idea dello Ursatz contenga la più radicale fondazione e difesa del principio stesso di un centro tonale che governa la composizione; de è nota la chiusura del teorico austriaco nei confronti delle nuove tendenze della musica, a cominciare da Wagner.

Incluso el propio Celibidache, en una conferencia realizada en el Teatro Comunale di Bologna durante el transcurso del *Curso Internacional de Dirección de Orquesta* en 1972, hace mención a la teoría de Schenker como fundamento de su tesis principal, esto es, la primacía del intervalo de quinta justa en la propia fenomenología del devenir musical. En dicha grabación, Celibidache responde a un interlocutor afirmando que a él no le interesa la morfología sonora plasmada en el análisis de una partitura («aquí se parte de Do para ir a Sol y después a Fa...»), sino cómo se mueve la masa sonora. Añade que este estudio lo realizó hace más de setenta años un hebreo llamado Schenker, el cual escribió muchos tomos sobre este tema pero que después se convirtió en una persona especulativa porque únicamente trató al fenómeno con palabras y las palabras —afirma Celibidache— nunca pueden llegar en su totalidad al estudio de los fenómenos sonoros (Girati & Verdi, 2004, p. 132) :

[SERGIU CELIBIDACHE—] *E la fenomenologia non ha che 70 anni. C'è stato un ebreo, che si chiamava Schenker, che per la prima volta ha avuto l'idea: questa che noi sentiamo, le parole che si muovono davanti, non fanno il senso della musica. È vero che le parole non fanno il senso delle idee, le parole sono dei veicoli, le note sono dei veicoli nei quali noi mettiamo un messaggio speciale. La musica non sono le note, la musica non sono i forti, i piani, lento, veloce, no! Io mi servo di quello per esprimere qualche cosa che non potrei definire in maniera razionale, come qualsiasi altro fenomeno estetico, rimane un mistero per la ragione. Proviamo a fare così, anch'io sento che adesso è più lungo, anch'io adesso sento che avrei bisogno dell'appoggio, vede lì non ha tirato fuori quella parte.*

PIERO RATTALINO — *Ma lei, scusi, applica veramente la teoria di Schenker sulla Grundlinie?*

SERGIU CELIBIDACHE — *No. Non tutto quello che ha detto Schenker è vero, Schenker era una natura speculativa. Una prima affermazione è molto importante: dietro le masse sonore c'è un centro che rappresenta ogni massa, tutti questi centri sono su una linea. D'accordo, bene. L'evoluzione del centro tonale. Ma lui dice che dietro questa linea c'è un'altra linea, e dietro quella linea c'è un'altra linea e dietro questa linea ce n'è un'altra, e poi ancora e poi in fondo c'è Dio... Era una natura speculativa, lui ha scritto oltre quaranta volumi, di tutti questi ne rimangono due con certi principi che oggigiorno trovano la prima volta nella storia della musica la loro applicazione. E non nel mondo commerciale nel quale viviamo, non è il mondo del concerto.*

Por otra parte, se pueden encontrar otros autores contemporáneos a Sergiu Celibidache que sí desarrollaron la fenomenología musical de forma explícita en un ámbito teórico, tal y como afirma el doctor José Antonio Gallastegui en su te-

sis doctoral *Fenomenología de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España* (2017), a saber:

4. Gisèle Brelet: filósofa francesa a la que autores como E. Lippman han asociado con la fenomenología ya que realiza un estudio sobre el tempo musical en relación con la percepción de la conciencia humana. Aunque bien es cierto que también ha sido enmarcada dentro de la perspectiva formalista por el tratamiento formal que otorga a la obra de Stravinsky:

El ideal de la perfección lo encuentra Brelet en Stravinski, «el arte de Stravinski realiza a la vez la paradoja de ser a la vez objetivo y expresivo, y se ha notado a menudo en él este curioso encuentro de lo mecánico y lo humano». El tiempo de Stravinski demuestra que la conciencia humana está presente en su música y se identifica con ella. Pero, a la vez, se aleja de los ritmos del hombre, que expresarían el tiempo homogéneo, medible y cuantificable (del que tanto huiría Bergson) para construir un ritmo que exprese por sí mismo la forma musical. (2017, pp. 68-70).

5. Thomas Clifton: el autor estudia la fenomenología de la música en su obra *Music as Heard: a study in applied phenomenology* «buscando “escuchar atentamente lo que se da, asegurándose que lo que se da es la música misma”» (p. 71).

6. Edward Lippman: uno de los primeros estudiosos que se ocupó de la filosofía y estética de la música en EE.UU, afirmaba que el movimiento fenomenológico es «como un suelo muy fértil para lo estudiosos de estética y filosofía musical [...] Es así que el método fenomenológico es fácil de aplicar cuando podemos separar los objetos musicales encontrados en la conciencia de sus manifestaciones externas y sus causas (p. 73).

§4. La fenomenología musical de Sergiu Celibidache

Sergiu Celibidache define la fenomenología musical como «la ciencia que estudia las leyes que rigen el material sonoro en relación a la conciencia humana» (Piccardi, 1974) y puede estudiarse a partir de dos ámbitos de investigación (Celibidache hereda estos ámbitos de su profesor Nicolai Hartmann), a saber, la objetivación del sonido, y, en segundo lugar, el estudio de la forma múltiple en que el sonido incide claramente sobre la conciencia (Celibidache, 1999, p. 14).

En cuanto al primer ámbito, Celibidache explica que el sonido, principalmente, es movimiento y vibración, es decir, el movimiento de una cuerda de un instrumento, de una masa de aire o de metal, &c., el cual se diferencia de otro tipo de movimientos no-musicales en tanto y cuanto se constituye a partir de vibraciones iguales y estables, esto es, a una determinada unidad de tiempo le corresponden el mismo número de vibraciones (1999, pp. 13-14). Ahora bien, este sonido «equivibrante» no vibra sólo ya que le acompañan multitud de epifenómenos o armónicos secundarios que vibran después del armónico principal, si bien con una diferencia temporal apenas perceptible para el hombre (lo que en acústica se denomina «proceso de ataque»).

[Los armónicos] Deben subdividirse según la ley de la materia inerte. Y estas, al subdividirse, producen una serie de sonidos, pertenecientes a la familia del sonido principal. Es decir, que el sonido principal no está solo. Va siempre acompañado de su correspondiente familia, de sus allegados. 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 mi conciencia —dado que no están diferenciados—. (op. cit., p. 17).

Así pues, el conjunto de epifenómenos emergentes de un armónico constituyen la serie armónica (véase Imagen I) a partir de la cual Celibidache desarrolla una de sus principales teorías: la primacía del intervalo de quinta justa en la música tonal, a saber; Celibidache establece que la quinta (3:2) es el «primer sonido nuevo» en la serie de armónicos naturales (puesto que el armónico 2:1 corresponde al fenómeno de la octava que no es más que la duplicación de la nota fundamental de la serie armónica), y, por tanto, el «futuro» del sonido fundamental. En este sentido, tanto Ansermet como Schenker realizan un estudio minucioso sobre la serie armónica de los sonidos concluyendo ambos en la misma perspectiva respecto a la quinta justa (si bien Ansermet lo sistematiza desde una perspectiva matemática en cuanto al estudio de los logaritmos), esto es, Schenker, en su *Tratado de armonía* (1990, p. 69), objetiva en una tabla «la tendencia de la naturaleza a formar intervalos cada vez más estrechos al irse dividiendo progresivamente el objeto oscilante» (2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5...); y en esta tabla se da cuenta de la primacía existente de la quinta justa sobre el resto de armónicos (p. 73):

La quinta sol_4 es más fuerte que la tercera mi_3 , puesto que procede del principio de división más simple 3, en tanto que la tercera procede del principio de división 5. Puesto que tal cosa está fundada en el libro de la naturaleza, no es una casualidad que el instinto del artista haya encontrado y encuentre siempre valor mayor en la quinta que en la tercera. La quinta, como quien dice el primogénito entre los armónicos superiores, es para el artista casi una unidad de medida auditiva, algo así como el metro de los músicos.

Ahora bien, para Celibidache el estudio de los fenómenos sonoros carece de valor si estos no son percibidos por una conciencia humana, por el mundo de los

afectos, lo cual nos deriva a su segundo ámbito de investigación: relación entre el sonido y la conciencia humana.

Este segundo ámbito tiene lugar debido a que para Celibidache la música no es solamente el efecto del sonido como fenómeno, sino que la esencia de esta debe buscarse en la relación hombre-sonido, «en las correspondencias existentes entre la estructura temporal del sonido y la estructura del mundo de los afectos humanos» (Celibidache, 1999, p. 19). He aquí una de las vinculaciones existentes entre Ansermet y Celibidache, a saber, el director de orquesta y matemático suizo ya establece que la música no tiene lugar en los sonidos salvo cuando estos afectan a la actividad afectiva del hombre:

La música no aparece en los sonidos más que en el momento en que nuestra actividad afectiva, nuestra actividad de sentimiento, se injerta sobre la actividad auditiva para dar un sentido a los datos perceptivos y hacer de las relaciones posicionales, tensiones de posición y tensiones afectivas. Es por lo que la vivencia musical es una vivencia afectiva. [énfasis del autor].

Así pues, para establecer un criterio objetivo a partir del cual estudiar la relación entre el sonido y la conciencia humana, Celibidache emplea la dicotomía entre *spannung* (tensión) y *kraft* (intensidad).

El espacio musical está comprendido entre las frecuencias 16 y 20.000 Hz. [...] Por encima y por debajo de esos límites tenemos silencio (pero la conciencia humana, no puede percibirlo). Silencio en el límite grave es el silencio antes de la primera actividad; llegamos al silencio del límite agudo después de haber pasado la máxima tensión de que la conciencia humana es capaz de percibir. Por lo tanto, vamos del todo a la nada [...] este campo en el que realizamos todas las relaciones es «pola-

rizado» y «direccionado», ¿Cómo? De la nada al todo [...] En el grave la tensión es muy pequeña, en el agudo la tensión es muy grande. Por lo tanto, el espacio musical es polarizado. No es neutral. No es lo mismo ir de arriba a abajo [de más agudo a más grave] que del revés. (Piccardi, 1974).

La tensión y la intensidad son cualidades propias del sonido, a saber, la tensión es la cualidad inherente al sonido referida a la mayor o menor fuerza intrínseca que se halla en estos respecto a su mayor o menor número de vibraciones, esto es, a mayor número de vibraciones mayor tensión; la intensidad, en cambio, es una cualidad externa al sonido que afecta únicamente al aspecto dinámico (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*...) y que, por tanto, no influye en la tensión (Asensio, 2017, p. 72).

En este sentido, Celibidache explica que, desde el prisma de la fenomenología musical, el instrumento más perfecto que existe es la voz humana debido a que en ella se reflejan la tensión y la intensidad en sentido paralelo, es decir, cuanto más aguda es la tesitura del cantante mayor tensión y mayor fuerza produce siendo contrario el caso inverso. Asimismo, la flauta también cumple con esta proporcionalidad entre tensión e intensidad (cuanto más grave suena, menor tensión y menor intensidad sonora). Ahora bien, el órgano, para Celibidache, es uno de los instrumentos más «antimusicales» que existe y su justificación se debe precisamente a esta distinción entre tensión e intensidad, a saber, en el órgano, conforme se va tocando el registro agudo la intensidad y tensión van disminuyendo, mientras que en el grave la intensidad y tensión aumentan notablemente respecto al registro agudo (*mutatis mutandi* se podría realizar una crítica análoga al piano en cuanto a relación sonora entre tensión e intensidad).

Así pues, las relaciones entre el sonido y la conciencia humana tienen como principal objeto de fundamento la tensión e intensi-

dad de los fenómenos sonoros. Pero, ¿qué ocurre con el fenómeno de la «repetición»? ¿Cómo afecta a la conciencia humana escuchar, por ejemplo, dos notas iguales repetidas en el tiempo?

Para Celibidache, la repetición no existe en música. La música se da en el tiempo y el tiempo es irreplicable. «¿Cuántas veces se puede caminar sobre la nieve recién caída, sin pisar las mismas huellas? Una vez» (1999, p. 31). De este modo, considera que cuando el sujeto percibe a través de los sentidos por primera vez un fenómeno sonoro, éste es procesado por su mente generando una serie de sensaciones y reacciones que, conforme se repiten en el tiempo, van disminuyendo hasta llegar a un punto en el que si el fenómeno siguiera repitiéndose el sujeto caería en el tedio y cansancio:

La primera vez que recibimos la información por nuestros sentidos, ésta es procesada en nuestra mente, generando una reacción en nosotros. Cuando recibimos la repetición, nuestra mente entiende que es la misma frase ya escuchada, por lo que el aspecto de novedad desaparece y nuestra sensación es distinta pero gracias a la memoria, genera todavía más estado de concentración y alerta (más tensión). En la tercera repetición, nuestra mente piensa que lo que va a ocurrir va a ser extremadamente importante [...] Pero una vez, que se sigue repitiendo lo mismo, nuestra mente va restando atención al mensaje, cayendo en el cansancio y aburrimiento. (Asensio, 2017, p. 76).

En la fenomenología musical, por tanto, no cabe referirse a la repetición de fenómenos sonoros porque la percepción de la conciencia del hombre respecto a estas repeticiones va variando conforme se llevan a cabo.

Se puede tocar la misma sinfonía dos veces seguidas y recorrerla según la propia

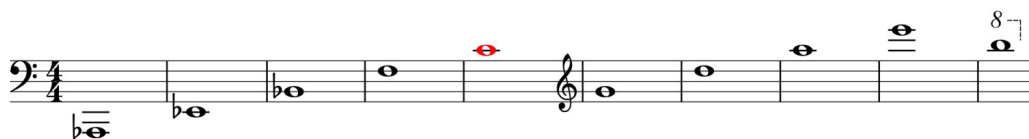
fenomenología nos ha enseñado pero el resultado son dos experiencias distintas porque las conciencias receptoras de la misma ya no son las mismas. La conciencia evoluciona de una escucha a la siguiente. (Gallastegui, 2017, p. 76).

Así, Celibidache atribuye a la vivencia afectiva un sentido de temporalidad, esto es, establece que las emociones y sentimientos que aparecen en el mundo de los afectos están relacionados con lo pasado, el ahora y lo venidero: «Añorar a una persona a la que se quiere está referenciado al pasado [...]; esperar algo que no puede venir: la desilusión está referenciada al pasado y al futuro [&c.]» (1999, pp. 18-19) de tal manera que los sonidos que percibe el oído humano, dependiendo de su orden armónico, tienen una determinada repercusión sobre este. Esta relación entre hombre-sonido la estipula Celibidache a partir del ciclo de quintas (imagen 2), esto es, si partimos del centro tonal de Do, todo movimiento descendente por quintas constituirá el «pasado» de Do, mientras que los movimientos de quintas ascendentes darán lugar al «futuro» del sonido principal (imagen 2).

Respecto a los modos mayores y menores, la distinción fenomenológica pasado/futuro se fundamenta en su tercera, es decir, cuando la tercera es mayor tiene lugar una extroversión debido a que dicha nota constituye el «futuro» de la nota de partida (imagen 3).

Sin embargo, la tercera menor constituye el «pasado» (o introversión) ya que se encuentra a distancia de cuartas en involución (imagen 4).

Desde esta perspectiva fenomenológica, cuanto más distanciados los epifenómenos del sonido principal, tanto mayor es la lucha entre los fenómenos respecto del primer tono. Aquí se halla la esencia de la tensión. De esta manera, los intervalos musicales, en



2. Ciclo de quintas partiendo de la nota Do.



3. Relación entre Do-Mi en el ciclo de quintas



4. Relación Do-Mib en el ciclo de quintas

referencia a la tensión, pueden clasificarse como: introvertidos, extrovertidos, activos y pasivos. Serán introvertidos aquellos en los que la segunda nota del intervalo esté relacionada en la serie de quintas en regresión respecto a la primera nota (Do-Mib), y extrovertidos aquellos en los que la segunda nota del intervalo esté relacionada en la serie de quintas en progresión respecto a la primera nota (Do-La). Asimismo, los intervalos pasivos son aquellos que se desarrollan por movimientos melódicos descendentes (Do-Si), mientras que los intervalos activos son aquellos que se desenvuelven en movimientos melódicos ascendentes (Do-Re↑).

Al conjugarse todo lo dicho con el binomio fenomenológico tensión-intensidad, en el sector perceptivo humano (que se mueve de 16 a 20.000 oscilaciones, y, musicalmente de 32 hasta quizás 8.000) deben existir afinidades entre los tonos y entre las diversas intensidades y fuerzas sonoras. [...] Si [un sonido] es muy fuerte, y el otro poco, naturalmente no habrá gran oposición. Si [un sonido] es muy fuerte y el otro también, habrá una oposición enorme. Cuanto mayor la oposición, más numerosos los puntos de contacto entre los hechos. Y cuanto mayor la oposición, cuanto más numerosos los contactos, tanto más

la dimensión temporal viene ya contenida en el intervalo [presencia de la idea de tempo]. (1999, pp. 34-35).

Celibidache definió el sonido, en múltiples ocasiones, como «la conquista del ser humano sobre la masa amorfa» (Asensio, 2017, p. 73) que, en este sentido, hace entender la tonalidad en una perspectiva morfológica de conjugaciones de los epifenómenos sonoros dados a la conciencia de manera objetiva y no interpretable. Toda obra musical parte de una «tonalidad madre» la cual constituye el campo fenomenológico de referencia en la topografía de dichas obras, por lo cual, la modulación debe ser reinterpretada desde estas ideas fundadas en la fenomenología musical (Piccardi, 1974).

El arte de la modulación armónica consiste en abandonar una tonalidad, acceder a un ámbito neutro y después, por medio de una cadencia, fijar una nueva tonalidad. (Des Mesnards-Kouklowky, septiembre 1986).

Ahora bien, las tensiones emergentes de la armonía deben ser conjugadas con

las tensiones emergentes de las líneas melódicas:

Si combinamos los aspectos internos de la Música, es decir, la tensión melódica y armónica, éstos podrán marchar en diferentes direcciones, ofreciéndonos las siguientes posibilidades. Cualquier fragmento o pasaje musical que tengamos que realizar, pertenecerá indefectiblemente a alguna de estas combinaciones: Estas combinaciones, ejemplifican perfectamente, la definición de Música según la Fenomenología Musical como: «La cantidad de fluido horizontal (melodía) que la presión vertical (armonía) deja pasar». [Imagen 5] (Asensio, 2017, pp. 72-73).

A los dos ámbitos de investigación que Celibidache tomó de Nicolai Hartmann, el director de orquesta rumano añadió una tercera vía de estudio fenomenológico, a saber: el cómo un conjunto de sonidos pueden convertirse en música. Para ello, objetivó una disociación entre el sonido y la idea de Música:

La música no es simplemente una cosa, algo [*Etwas*]. Bajo determinadas condiciones únicas una cosa, algo puede convertirse en música. Y este «algo» es el sonido [*Klang*]. Es decir: el sonido no es música; el sonido se puede convertir en música. (1999, p. 14).

En la conferencia sobre fenomenología que Celibidache ofreció en Múnich (la cual venimos citando en el artículo), se plantea la siguiente pregunta:

«¿Qué puede tener que ver la fenomenología musical con la fenomenología filosófica?» (op. cit., p. 13).

Esta cuestión es resuelta a lo largo de la conferencia donde el mismo Celibidache establece una escisión entre la idea de reducción husserliana como «el po-

ner entre paréntesis», el «excluir», &c., y la idea de reducción entendida desde la fenomenología musical la cual constituye la tercera vía de estudio de la disciplina fenomenológica sistematizada por el autor. La reducción celebidadachiana está basada en lo que el director de orquesta llamaba «la multiplicidad reducida» (Celibidachi, 1997), esto es, la parte noética es trascendida por medio de la integración de los *muchos* fenómenos que componen la obra musical en el *uno* del espíritu humano (*noema*).

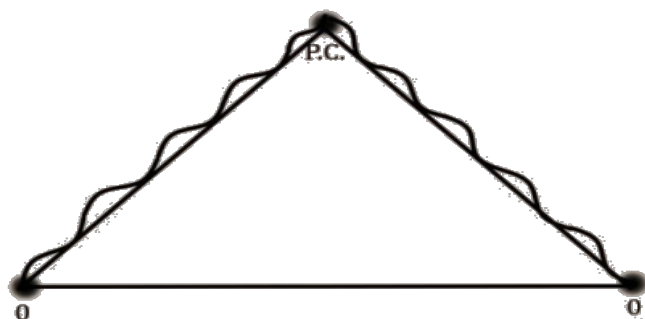
Este «espíritu humano» es una entidad cerrada indivisible, confrontada constantemente a una multiplicidad de fenómenos. Es, pues, una unidad cerrada, un uno, y sólo puede enfrentarse cada vez con otro solo uno, en su disponibilidad orientada intencionalmente hacia fuera, hacia la identificación apropiativa con lo percibido, o bien, hacia la exclusión de lo incorrelacionable, lo inconciliable: esa es la esencia ontológica de su función. Esta naturaleza única del espíritu humano se llama en sánscrito «ekágrata». [...] La reunión de las diferencias, la eliminación de toda forma de dualidad es lo único que puede hacer nuestro espíritu. Por consiguiente, ha de reunir toda multiplicidad en un sólo *factum* al que vea como cerrado. La eliminación de todas las diferencias, la integración de todas las partes en un todo es lo que llamamos «reducción». (1999, pp. 25-26).

La posibilidad de reducción de la multiplicidad de fenómenos que componen una obra musical, deben establecerse, según Celibidache, a partir de una idea husserliana basada en la idea de correlación de significados no presentes y coexistentes (por ejemplo, la correlación existente entre el tema A y el tema B de una sonata).

Como Husserl decía tan bien, que cualquier acto de la experiencia consciente, por muy singular que sea, no está aislado, sino que implica necesariamente un horizonte infinito de



5. Esquema de las relaciones entre tensión melódica y tensión armónica (2017, p. 73)



6. Esquema fenomenológico de una obra musical.

significados no presentes y coexistentes en sí mismo. (1999, p. 44).

La materialización de estos principios fenomenológicos en el arte musical se da a partir de las tres ideas cardinales que componen la fenomenología de Celibidache, a saber: Inicio / Punto culminante / Final. Así, el director de orquesta rumano, en el documental *El jardín de Celibidache* (1997), explica que los dos polos intocables son el principio y el final, desarrollándose todo lo demás en la correlación entre la fase expansiva y la fase compresiva: «Todo lo que sucede en la fase expansiva experimenta en la fase compresiva un completarse orgánico favorecedor de la reducción» (1999, p. 46). Así pues, toda obra musical parte de un «punto cero» (que es el propio principio de la obra), todo su desarrollo se dirige hacia el «punto culminante» («¿Hasta dónde puede llegar la expansión? ¡Hasta que ya no pueda dilatarse más! Este punto crucial de todo

el desarrollo expansivo se llama “cenit”» —1999, p. 45—), e involucre retornando al «punto cero» que hace converger el principio y el final de la obra.

Si Uds. dicen: «No pude llamarte anoche, porque mi madre llegó demasiado tarde»; «pude», cuando comienzan sabían a dónde querían ir a parar; Uds. conocían el final, que su madre llegó. El final está pues contenido en el inicio: Así es el acto de pensar. Es decir, el final está presente simultáneamente con el inicio. Esto mismo pasa con el acto musical. El final está contenido en el comienzo; y no potencialmente, sino efectivamente. (1999, p. 46).

García Asensio, en su *Dirección musical, la técnica de Sergiu Celibidache* (2017, p. 77) asevera que «el discurso musical se organiza mediante articulaciones sinfónicas que van dirigidas a un punto culminante (climax). Desde este punto, y también por medio de

articulaciones sinfónicas hay que volver al nivel del principio» (imagen 6). Por lo tanto, las articulaciones sinfónicas o musicales son aquellas unidades que desarrollan la obra, tanto hacia el punto culminante como hacia el final, y que en sí tienen sus puntos culminantes locales a los que Celibidache llamaba «vectores». Tanto los vectores como el punto culminante hacen referencia al ámbito de la tensión de los sonidos y no tanto al ámbito de la intensidad, ya que un punto vectorial o el propio punto culminante de la obra pueden darse en un momento musical de baja intensidad o, incluso, de silencio.

Por otra parte, tal y como hemos anunciado en la introducción de este escrito, Celibidache rechaza la idea de «interpretación musical», en tanto que el hacer musical no depende de subjetivismos, sino de la correlación de fenómenos que no son interpretables. Para el director de orquesta rumano, el *tempo* es una condición necesaria para que se dé la reducción fenomenológica, esto es, que solamente es aprehensible desde el ahora; un actualismo que no puede ser reducido a términos matemáticos de velocidad (negra= 95, corchea= 82...) ya que ni en la partitura ni en un disco tienen lugar la dimensión esencial de la música: la relación *tempo*-acústica (Schmidt-Garre, 2009).

Por consiguiente, concluimos este punto con la idea más importante de la filosofía celebidadiana y que podría resumirse en la siguiente afirmación (op., cit.):

Muy pronto me despedí de la idea de belleza: «El arte es bello». Nadie haría arte si no persiguiera la belleza, pero la belleza no es el fin último; es el «cebo». Sin belleza no perseguiríamos ese fin, pero como ya diría Schiller: «todos aquellos que han hallado la belleza saben que detrás de ella se encuentra la verdad.

Te he contado acerca del piropo más bonito que recibí en mi vida. Era muy joven, y después de un concierto —sería el segundo año de mi carrera, ¡estaba muy emocionado!— ella se me acerca, tan maravillosa, serena... de alguna forma, y me dice: «así es». En esa persona tienen que haber ocurrido las mismas correspondencias. Ella pensaba lo que yo pienso [idea de intersubjetividad].

§5. La filosofía del arte del materialismo filosófico

Una vez ya presentada la doctrina fenomenológica sobre la que se sostienen las operaciones musicales de Sergiu Celibidache, nos dispondremos a enfrentarla directamente con los fundamentos artísticos que posee el materialismo filosófico para abordar el campo musical y, así, contrastar al finalizar este trabajo, la potencia de ambos sistemas.

En primer lugar, desde el materialismo filosófico se descarta la tradicional denominación de «bellas artes», «artes liberales» o «artes cultas» (contrapuestas a las «artes útiles» o «artes serviles»), ya que se sostiene que este rótulo delimita un conjunto de artes —ya sobreentendidas— que tienen un núcleo definido, esto es, la música sinfónica, el teatro, la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía... pero no las artes marciales, mecánicas o culinarias, por ejemplo, como si estas no fueran «bellas», «liberales» o «cultas», esto es, como si no pertenecieran a la «cultura»². En consecuencia, sustituye estas denominadas artes por la denominación de *arte poético* o *arte sustantivo* (por ejemplo, música sustantiva, arquitectura sustantiva, literatura sustantiva...). Estas artes hacen referencia a las artes que representan contenidos muy heterogéneos, sean bellos, elegantes, sombríos, o fúnebres («la “finalidad” de la obra de arte [...] no puede hacerse consistir en la producción de valores estéticos positivos, o acaso negativos. [...] Los valores estéticos [del arte] intervienen en la producción, o en el uso y en el producto, más como

reglas o cánones que como fines» —García Sierra, «Estética»—) que, sin embargo, se desarrollan inmanente o sustantivamente a su propio campo, y, por tanto, no deben formar parte integrante de otro campo sin el cual pierde su valor racional (meroema — op. cit., «Holema...»—). Las artes sustantivas no están al servicio de los sujetos ni les son útiles —como sí lo son los automóviles o la televisión—, sino que sus obras se ofrecen a ellos para ser conocidas, escuchadas, exploradas... análogamente a como se exploran las obras de la Naturaleza (Chuliá, 2018, p. 18).

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. (García Sierra, «Arte sustantivo...»).

Una obra de arte liberal, en cuanto obra de arte sustantivo, es la que tiene capacidad de segregarse al artista, y enfrentarse, como «extraña», no solo a él, sino al grupo social al cual el artista pertenece, e incluso a todos los hombres de muy diversas culturas, en general. El principio *Verum factum* («solamente entendemos aquello que hemos construido») solo tendría aplicación, según esto, a las obras de arte servil. [El concierto para piano y orquesta n.º 21] de Mozart es acaso tan enigmático como las morfologías fósiles de *Burgess Shale*. (Bueno, 2007, pp. 280-284).

Por el contrario, las «artes útiles», «artes mecánicas» o «artes serviles» son reconvertidas desde el materialismo filosófico como *arte adjetivo*, es decir, aquellas artes que son útiles en la medida en la cual sus morfologías sólo toman sentido cuando están «integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico humano o etológico» (op. cit.).

Los conciertos de los Rolling Stones, como los Conciertos del Año Nuevo de Viena, serían obras de arte servil, subordinadas a fines extramusicales tales como la danza, las contorsiones de los actores y de los oyentes, o los aplausos rítmicos del público en plena satisfacción y exaltación desarrollada en un proceso de «dinámica de grupo», retransmitido por muchas cadenas de televisión de todo el mundo a fin de que la audiencia-videncia participe también, incluso con palmadas, en el homenaje que se hacen así mismos quienes disfrutan del estado de bienestar austriaco. (García Sierra, «Artes liberales...»).

Gustavo Bueno establece que el estudio de las artes sustantivas y de las artes adjetivas no puede realizarse desde metodologías científicas (en su tercera acepción) α -operatorias en tanto y cuanto en ningún campo artístico tienen lugar identidades esenciales ni verdades impersonales (en el modo *total*), sino, más bien, identidades sintéticas esquemáticas y verdades personales e impersonales (en el modo *parcial*); es decir, que, en las artes, el sujeto operatorio no puede segregarse una vez se han constituido las verdades esenciales, si bien sí se puede abordar su estudio desde los ejes sintáctico, semántico (donde, en lugar de *esencias* se hablaría de *estructuras*) y pragmático del espacio gnoseológico. En base a esta premisa, las artes y, en concreto, la música, puede estudiarse analíticamente desde el espacio gnoseológico en el plano β -operatorio en tanto que forma parte de la «Historia fenoménica»: Una ciencia histórica construida sobre multiplicidad de reliquias (ruinas, vestigios, documentos, monumentos, archivos...), de objetos corpóreos —resultantes de operaciones efectuadas por sujetos operatorios pretéritos y que, por tanto, no pueden ser percibidos— que no deben ser simplemente constatados por el historiador, sino que éste debe

poblarlos de «fantasmas», es decir, de relatos consistentes que debe contrastar y operar sobre los relatos pasados contruidos por otros historiadores (Bueno, marzo-abril 1978, pp. 5-16).

Ahora bien, este estudio gnoseológico (plano β) de la música no es suficiente para abarcar todo el campo ya que no tiene en cuenta la idea de «sustancialismo actualista» de la ejecución musical («sustancia» en tanto que cobra un dinamismo en el cual la invariante sustancial sólo toma sentido en el proceso de las transformaciones) a partir de la cual se establecen los fundamentos del arte sustantivo o poético. Por ejemplo, es una sustancia actualista «el barco de Teseo»; un barco que mantiene su estructura idéntica y, por tanto, es identificable, aunque hayan sido sustituidas todas las tablas que lo componen; o bien, es una sustancia actualista el organismo de un hombre, el cual mantiene la continuidad de su forma individual respecto a cuando era niño aunque ha sufrido recambios integrales de sus moléculas químicas en el metabolismo (Bueno, 2007, pp. 280-281). Así, Bueno establece que las sustancias, aunque hayan sido producidas por el hombre (un barco, una sinfonía, un teorema...), alcanzan la independencia respecto de los mismos sujetos que la han producido cuando logran segregarse de dichos sujetos, y es entonces cuando las sustancias se mantienen por encima de la voluntad de los autores.

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. (García Sierra, «Arte sustantivo...»).

Desde el materialismo filosófico, cuando tiene lugar esta segregación de la sustancia (la obra de arte musical en nuestro caso) respecto de su autor, se dice que la obra está situada en el eje radial del espacio antropológico conjuntamente a como lo están los árboles, los ríos, las montañas... pero también los teoremas u otras obras artísticas sustantivas (las *Meninas*, las *Novelas ejemplares*, *Noche en los jardines de España*, &c.).

La sustancialidad actualística de las obras de arte liberal equivale al ingreso de tales obras en el eje radial del espacio antropológico. En este eje las obras de arte se encuentran con morfologías naturales y con otras morfologías tales como los teoremas geométricos, que no forman parte de la Naturaleza, pero tampoco de la Cultura. Solo quien presuponga la dicotomía, de estirpe teológica, Naturaleza/Cultura, puede encontrar absurda la afirmación de que podemos situarnos ante «sustancias actuales» o ante «estructuras esenciales» que no sean ni Naturaleza ni Cultura. [Énfasis del autor. (op. cit.).

Con todo ello, podría existir —y de facto existe— una analogía de atribución entre el criterio de distinción de las ciencias estrictas α -operatorias respecto de las ciencias humanas y tecnológicas β -operatorias y la distinción entre las artes sustantivas y las artes adjetivas, a saber: el criterio de la segregación del sujeto actante mediante la re-presentación; segregación que, cuando está determinada por un «cierre fenoménico» (análogo al cierre categorial o esencial), convierte una obra de arte en arte sustantivo.

Por último, se debe explicar a partir de qué tipo de racionalidad establece Bueno que puede abordarse el estudio de la sustancialidad poética de la música, puesto que —aunque ya ha quedado explicado

que a partir del espacio gnoseológico no se pueden alcanzar todos los ámbitos de estudio del arte precisamente por hallarse la «sustancialidad poética» que excede, en cierto punto, los ámbitos β -operatorios de la gnoseología—, desde el materialismo filosófico, no se considera a esta como un arte extrarracional o irracional, sino como un arte cuya racionalidad no está basada en el positivismo, ni en subjetivismo-psicológico, sino en el subjetivismo-lógico, esto es, en la *Noetología*.

La idea de Noetología fue acuñada *ad usum privatum* por Gustavo Bueno en los años cincuenta con el objetivo de combatir el psicologismo que abarcaba las distintas categorías del saber. El nombre de esta disciplina proviene de la distinción griega *noesis* («acción de pensar») y *noema* («lo pensado»); distinción que fue recuperada por Edmund Husserl en tanto y cuanto *noesis* y *noema* se dirigen, correlativamente, al objetivo de aprehender la esencia del fenómeno percibido (*noema*) desde la *epoché* fenomenológica (esto es, situar entre paréntesis la «actitud natural» o cotidianidad para proceder a la intencionalidad de la conciencia —*noesis*— sobre el objeto —*noema*— y que éste, sin distorsión psicologista alguna, sea proyectado sobre la conciencia objetivamente). Así pues, Bueno estudió esta interpretación husserliana de *noesis-noema* si bien procedió a invertir esta correlación (partir de lo subjetivo en busca de lo objetivo), y a triturar su significado (se parte de lo objetivamente dado —«trascendencia noemática»— a partir del cual el subjetivismo opera, no desde el psicologismo sino, desde la lógica).

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 del

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 tal «liberación». Por mi parte, creía entonces haber vislumbrado dos caminos capaces de conducir más allá de los reduccionismos psicologistas. Uno de ellos partía de los contenidos noemáticos [...] pero como un portillo de entrada hacia la propia subjetividad; no se trataba de un camino que, desde la subjetividad condujese a la posibilidad de lo que entonces se llamaba (Jaspers, Merleau-Ponty, &c.) el «salto hacia la trascendencia objetiva» (no necesariamente teológica). Se trataba de partir ya de esa «trascendencia noemática», como algo dado, a fin de explorar hasta qué punto ella nos ofrecía la posibilidad de penetrar en la subjetividad [...] El otro camino partía de la subjetividad atribuida a la lógica formal cuando se interpretaba como expresión de las leyes del pensamiento [...] Escribí muchas cuartillas tratando de establecer alguna «ley noetológica» cuya jurisdicción no se agotase en los pensamientos subjetivos individuales, sino en una subjetividad abstracta en cuanto tal, que envolviese no solamente al pensamiento científico, sino también al pensamiento filosófico, al pensamiento cotidiano, político, artesanal, &c. (Bueno, marzo 2002, p. 3).

En este sentido, la noetología pretende ser una disciplina orientada a investigar y establecer las leyes universales dialécticas del pensamiento y abarca tanto la racionalidad poética, como la racionalidad musical, la racionalidad científica, la racionalidad religiosa, la racionalidad política... es decir; constituye un ámbito común entre diversas categorías. De hecho, Gustavo Bueno, en «Poemas y Teoremas» realiza una analogía de atribución entre un soneto de Lope de Vega y un teorema de Euclides 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 (Bueno, 1970):

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. [Énfasis del autor]. (pp. 170-171).

Desde el punto de vista noetológico, la *contradicción* [posteriormente Gustavo Bueno denominaría a este axioma como «contraposición»] 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. [Énfasis del autor]. (pp. 173-174).

[El axioma de la *asimilación* —posteriormente denominado «resolución»—] prescribe una «reacción» de la conducta intelectual, orientada a resolver estas contradicciones, en orden a edificar una totalización más vigorosa, en la cual las partes que comprometen la totalidad queden asimiladas. [Énfasis del autor]. (pp. 190-191).

Ahora bien, estos axiomas noetológicos (que no deben confundirse con la tríada hegeliana tesis, antítesis y síntesis puesto que la contraposición noetológica no tiene por qué constituir una negación de la proposición) se conforman a partir de las figuras de la dialéctica.

La Idea de Dialéctica, una idea griega que muchos atribuyen a Zenón de Elea, tiene una larga historia en muy distintas tradiciones; entre las definiciones más conocidas y recientes: dialéctica como ciencia del movimiento (en el *Diamat*, en el manual soviético de M. A. 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 de la conversión de Baroco y Bocardo en Barbara), reducida a aspectos formales, la razón dialéctica frente a la razón mecánica (como simplificaba Tierno Galván, por ejemplo). Siempre ha habido estas dos tendencias, la de considerar que la dialéctica es un grado inferior de razonamiento (Aristóteles, Kant) frente a la tradición de la dialéctica como algo que expresa las realidades más profundas y no meramente formales, incluyendo las realidades de la naturaleza (Engels). La dialéctica no tiene por qué huir de estas contradicciones, pero se hace necesario redefinir la contradicción, no reduciéndola a un mero sentido esquelético de una mera proposición y su negación, sino diferenciando la contradicción de la incompatibilidad. (Bueno, 2 febrero 2010).

Para constituir las figuras dialécticas que tienen que ver con el movimiento se utiliza primeramente la distinción que realiza Platón en *El Sofista*, esto es, «lo mismo» (*tauton*) y «lo distinto» (*heteron*), trazando así cuatro situaciones: lo mismo desarrolla lo mismo; lo distinto desarrolla lo distinto; lo mismo desarrolla lo distinto (divergencia); y lo distinto desarrolla lo mismo (convergencia). Las dos primeras situaciones son analíticas y las dos últimas dialécticas.

El ser, el reposo, el cambio, tauton y heteron 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 entretrejimiento posible a través del ser, de lo mismo o de lo distinto. (Platón, 2000, pp. 426-430).

Como segundo criterio para organizar las figuras dialécticas se utiliza el que tiene que ver con la dirección, es decir, si va hacia delante, *progressus*, y si son involutivas, *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. [Énfasis del autor]. (Bueno, 1995, p. 47).

Por consiguiente, la mezcla entre ambos criterios ofrecen cuatro combinaciones (imagen 7):

Cruzando ambos pares de criterios obtenemos una taxonomía de cuatro figuras dialécticas que designaremos, inspirándonos en el término griego *baino* (que precisamente corresponde al verbo *gradior*, «subir, entrar») para significar el «*progressus* hacia delante», 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*. [Énfasis del autor]. (op. cit., pp. 47-48).

1. En la *Metábasis* (divergencia en *progressus*), el desarrollo de las identidades conduce a una configuración que se encuentra «más allá de la serie» (*metábasis eis allos genos*) y que sin ser contradictoria implica la resolución del proceso por acabamiento (p. 48).

2. En la *Anástasis* (divergencia en *regressus*), el desarrollo de las identidades conduce a una configuración contradictoria que, antes de alcanzar su límite, obliga a realizar una detención o involución, es decir, un *regressus* (p. 48).

3. En la *Catábasis* (convergencia en *progressus*), el desarrollo regular de varios procesos llevados a cabo según una ley de identidad, se resuelve por su confluencia en una configuración que constituye el límite externo a los confluyentes, es decir, «lo distinto se hace lo mismo» (p. 49).

4. En la *Catástasis* (convergencia en *regressus*), el desarrollo regresivo de los procesos llevados a cabo según una ley de identidad, conduce a un límite contradictorio en sí mismo que obliga a la detención del proceso (p. 50).

§6. La filosofía de la música desde el materialismo filosófico

La filosofía de la música del materialismo filosófico iniciada por Gustavo Bueno tiene sus orígenes entre los años 2006 y 2007, cuando el filósofo —a raíz de la petición del profesor José Ignacio Lajara— impartió un Curso de Filosofía de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo. Fue entonces cuando Bueno decidió esbozar una filosofía de la música y explicarla en dicho curso. Así pues, en febrero de 2007 se

confecciona un borrador en siete lecciones de lo que será el devenir del curso (en total, diez sesiones de dos horas) que, a su vez, está dividido en dos partes, la primera parte de abril a mayo de 2007, y la segunda parte de noviembre a diciembre de 2007 (FGB, s.f., «Curso de filosofía de la música»).

El objetivo de este curso es doble. Por una parte tiene una intención crítica o catártica, orientada a purificar la expresión Filosofía de la Música de un conjunto de especulaciones sobre la música que corren a lo largo de toda la historia occidental [...] Por otra parte la finalidad principal de este curso consiste en formular la temática de la Filosofía de la Música desde las coordenadas del sistema del materialismo filosófico, que se revela, en esta ocasión, como capaz de suscitar o reformular un núcleo de cuestiones fundamentales que desbordan los límites de los conceptos técnicos o científicos de la música, de los que se parte, y que se mantienen en la órbita de la llamada Filosofía de la Música. (Bueno Sánchez, 2018, p. 10.).

Este Curso fue grabado y publicado, y desde 2007 está disponible en Internet a través del sitio de la Fundación Gustavo Bueno, así como alojado en Youtube desde 2012.

Después del Curso se desarrollaron diversos proyectos y conferencias sobre la filosofía musical de Bueno (la *Cátedra de Filosofía de la Música* constituida en 2009 en la Fundación Gustavo Bueno; el VII Curso de Filosofía en Santo Domingo de la Calzada «La música: teoría, evolución y perspectivas» en 2010; las respuestas de Bueno al pianista Josu de Solaun en 2014, la transcripción del Curso en el Conservatorio de Oviedo de filosofía musical por parte de dos profesores, &c.). Asimismo, y en palabras de Gustavo Bueno Sánchez, «han quedado sus notas y borradores manuscritos (pues

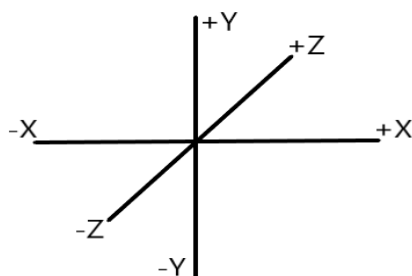
Bueno siempre escribía a mano, y solo dictaba las versiones finales cuando se iban a publicar), en un proceso de ordenación, transcripción y edición que está en marcha» (op. cit., p. 11). Ahora bien, no fue hasta la primavera de 2018 cuando el compositor y director de orquesta Vicente Chuliá tuvo acceso a los manuscritos inéditos de Bueno, así como a algunos libros sobre música que se hallaban en la biblioteca particular del filósofo (con apuntes, anotaciones, &c.). De ellos, Chuliá tomaría las ideas de *Teoría de la esencia, noetología, glomérulos, arte sustantivo y arte adjetivo, cierre fenoménico y figuras de la dialéctica*, entre otras tantas, las cuales desarrollaría y ampliaría posteriormente.

En la actualidad estas ideas y otras más se encuentran plasmadas en su *Manual de filosofía de la música*, así como en los vídeos que se publican semanalmente disponibles con los textos correspondientes en el sitio de la Fundación Gustavo Bueno.

¶ 6.1. Teoría de la esencia de la música

Desde la teoría de la esencia material de Gustavo Bueno aplicada a la música, Chuliá desarrolla una definición de qué es Música:

A lo largo de la historia se han dado muchas definiciones de Música que responden, o bien a definiciones porfirianas, o bien a definiciones plotinianas, a saber: desde las perspectivas porfirianas se busca el género más próximo a la música y su diferencia específica, es decir, se entiende a la música como un arte liberal, junto con la pintura, la arquitectura, la literatura, &c. (las bellas artes), frente a las artes serviles (las artesanías), diferenciándose por su especificidad respecto a las demás artes en tanto que se construye por medio de operaciones con sonidos determinados por alturas, duraciones, timbres, &c. En cambio, las definiciones plotinianas de la música dan por hecho que esta



7. Diagrama del volumen tridimensional

constituye un arte liberal unida a las demás artes, por lo que las posibles diferencias existentes entre ellas únicamente adquieren relevancia en tanto que van dirigidas a su propia unicidad.

Sobre esta premisa tendríamos todas las concepciones del «arte total» intrínsecas desde Gluck hasta Wagner así como las perspectivas actuales de músicos como Barenboim o Mehta cuyas pretensiones son las de unir pacíficamente a todos los hombres a través del arte musical. (Chuliá, 2018, p. 109).

Ahora bien, estas perspectivas son insuficientes para definir la música desde el materialismo filosófico, ya que a partir de la clasificación de arte sustantivo y arte adjetivo se niega la posible unidad entre las artes, así como el análisis de la música desde la lógica de clases y/o desde la unión del género artístico. Es por ello que Chuliá desarrolla la teoría de la esencia genérica de la música iniciada por Gustavo Bueno y que comporta tres momentos: *núcleo*, *cuerpo* y *curso* (García Sierra, «Esencia genérica...»).

1. La teoría del volumen tridimensional del sonido musical hace referencia al núcleo:

Como bien sabemos, el único arte tridimensional que existe es la arquitectura, y ante los que puedan objetar que la escultura también lo es argumentaremos que la principal característica arquitectónica de

la cual carece la escultura es el sentido de interioridad (*kenós*); 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 [...] La música, en cambio, sí ofrece esta analogía con la arquitectura si bien no hablamos de un cuerpo sino de un volumen. (Chuliá, 2018, p. 110).

Este volumen está constituido operativamente por medio de tres ejes cuya proyección es ortogonal en tanto que pese a estar unidos inseparablemente por un punto, lisológicamente pueden disociarse (principio de la *symploké* platónica) y funcionar con peculiaridades propias e incluso discontinuas entre sí, a saber; eje Y, eje X y eje Z.

El eje Y hace referencia a las alturas de los sonidos, a las tonalidades; el eje X corresponde con la duración de los sonidos y se desarrolla vectorialmente a través del tiempo —«en él se incluyen parámetros como el ritmo, los acordes y la armonía, cuya analogía respecto a la arquitectura corresponde con las fachadas y ventanas del edificio (Chuliá, 1 diciembre 2018)—; y el eje Z se identifica con el *cromatofonismo*³.

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 am-

plitud del volumen sonoro que son encuadradas en las morfologías tímbricas. Todas estas cualidades son disociables pero inseparables y ofrecen, por tanto, múltiples variantes (Chuliá, 2018, p. 110). Así, desde esta perspectiva, el estudio sonoro de un instrumento ya no se reducirá exclusivamente a los distintos matices dinámicos y agógicos, sino que abarcará estas cuatro cualidades del eje Z en relación a los ejes X e Y:

La *intensidad* proviene del griego *intensus* (de *in-*, «hacia dentro»; y de *tensus*, «extendido») y se refiere a la tensión que afecta a los sentidos. [...] 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, donde 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. La *densidad* corresponde al conglomerado de armónicos naturales procedentes de los cuerpos vibrantes, propagados acústicamente en un determinado espacio. La *amplitud* corresponde a la distribución y complejidad de los armónicos naturales a través de las diferentes tesituras de la orquesta o registros de instrumentos polifónicos. [Énfasis del autor]. (Chuliá, 1 diciembre 2018).

2. Las partituras (principalmente) hacen referencia al cuerpo:

El cuerpo musical se compone de los componentes musicales primogénicos (M_1), esto es, de los componentes corpóreos tales como los auditorios, las capillas, el público, los tratados, los instrumentos... si bien Chuliá lo identifica principalmente con las partituras por derivarnos el análisis institucional de éstas al estudio del *curso*.

La partitura se presenta ante el músico (sujeto operatorio), primeramente, como una topografía —del griego *topos* (lugar, territorio), y *-graphia* (descripción, escritura)— [...] en la partitura se hallan escritas determinadas alturas (Do_4 , Sol_2 , Mi_5 , &c.) que ocupan un lugar específico en el eje Y (la gravitación musical), en el eje X, en cuanto a metros, así como en el eje Z, ya que se suele especificar para qué instrumentos está destinada la obra, las dinámicas, los *crescendi*... pero, ¿qué ocurre con este último eje?, ¿es suficiente especificar a qué instrumentos va dirigida la obra o si un fragmento debe ejecutarse *ff* o *mf* para que esté representado el eje Z en el cuerpo musical? [Énfasis del autor]. (op. cit.).

Chuliá explica que en las partituras —al no poder representarse el eje Z en sus cuatro cualidades por carecer esta del núcleo sonoro— existen un conjunto de signos que «esconden» ciertas características que solamente por totalización oblicua (es decir, mediante operaciones sonoras) pueden concatenarse en las propias conexiones de los términos musicales. Por ello, Chuliá explica que la partitura se nos presenta como una esteganografía (del griego *steganos*, «oculto», «cubierto»; y *graphia*). La esteganografía contiene dos planos o capas: los objetos portadores, es decir, la propia topografía; y los objetos encubiertos, esto es, la correlación de elementos sonoros de los ejes X e Y que conforman unas contradicciones cromatofónicas (eje Z) que deben ser operadas de manera actualista.

3. Los géneros de tonalidades definidas y los géneros de tonalidades indefinidas hacen referencia al curso:

Vicente Chuliá realiza una crítica a la estándar clasificación de los tres grandes sistemas musicales desarrollados en la institución histórica de la música, a saber, modalidad-tonalidad-atonalidad entendidos como totalidades distribu-

tivas individuales surgidas como «rupturas» con lo anterior (Chuliá, 2018, pp. 75-80).

Desde los Conservatorios [...] se adopta la tesis (proveniente de Alemania) de que hay tres grandes sistemas musicales institucionalizados, a saber: una modalidad como pre-formación tonal (para teóricos como Schenker, por ejemplo); una ruptura con dicho sistema modal que dio pie a la tonalidad (para algunos, como Ansermet, la esencia categorial de la música sin la cual se incurriría en la muerte de su propia esencia); y la atonalidad (para otros, como Adorno, la liberación de la represión tonal, es decir, la «democratización de los sonidos que se liberan del yugo de las tónicas que sumían a los oyentes en la opresión»). (p. 75).

Para Chuliá no existe tal corte o ruptura en la historia de la música puesto que la evolución entre unas estéticas compositivas y otras es atributiva (y no distributiva), igual que la evolución de un individuo desde que es un embrión o feto hasta que se convierte en hombre. Asimismo, hay otros autores como Rudolph Reti o Humphrey Searle que también discuten este supuesto corte contenido en la dicotomía modalidad-tonalidad-atonalidad:

En el libro *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* de Rudolph Reti [...], el autor discute el término Tonalidad argumentando que “tonos” hay en toda la Música, luego la cualidad de ser tonal es común siendo el término más apropiado «Tonalidad» correspondiente a una música que sigue la cualidad de girar en torno a una tónica. El propio Reti también discute el término «Dodecafonismo» (sistema que, como es bien sabido, fue constituido por Schönberg a *posteriori* de la constitución de su Atonalidad) sustituyéndolo por «Dodecatonismo», es decir, doce sonidos con un orden determinado que constituyen la propia tónica

de la obra. [Énfasis del autor]. (Chuliá, 14 diciembre 2018).

[Para Searle] Las fundamentales siempre están implícitas [epifenómenos del sonido como identidades fenoménicas] y todo cuanto podemos hacer es trabajar para alejarnos de ellas [contraposición]. 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 la velocidad expansiva] y puede cambiar rápidamente; [descenso de velocidad expansiva] y cuanto más se haga resaltar una «fundamental», será mas tonal la música [mayor convergencia en cuanto a identidad fenoménica]. «Tonalidad» y «Atonalidad» son, de esta forma, sólo cuestiones de grado; no diferencias fundamentales. [Comentarios y énfasis del autor]. (Chuliá, 2018, p. 84).

Es decir, en el curso histórico de la música hay hilos conductores que entretrejen las distintas estéticas constituidas a partir de unos estatutos siendo éstos resultantes de los anteriores, y estos hilos conductores son sistematizados por Chuliá como un conjunto de partes que constituyen una idea holística del curso musical, a saber:

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

Procederemos a efectuar un análisis racional de la institución histórica de la música no utilizando para ello ni la racionalidad cartesiana ni la de Montesquieu, sino que abordaremos el asunto desde la racionalidad utilizada en la *Teoría del cierre categorial* y por la cual

el propio Bueno clasificó seis géneros de izquierdas —o cuatro de derechas— que se establecen en sus libros: *El mito de la izquierda* (Ediciones B, Barcelona 2003) y *El mito de la derecha* (Temas de hoy, Madrid 2008). La racionalidad utilizada en tales libros se desarrolla a partir de la idea de holización [...] Estableceremos, pues, unos géneros definidos a partir de unas partes que objetivaremos análogamente a como un zoólogo establece las clases de vertebrados, con el objetivo de obtener a través de estas partes la definición de los distintos géneros de tonalidad de la historia de la música; ahora bien, hemos de ser precavidos en puntualizar que la idea de holización precisa de unas partes aisladas, mientras que las partes del curso histórico de la música son heteromorfas. Por consiguiendo la analogía de atribución que estableceremos [...] se constituirá desde una idea holística (y no desde la idea de holización). (op. cit., pp. 79-80).

Estas cuatro partes objetivadas, a modo de acervo connotativo, se mantienen inmanentes a todos los cursos históricos de la música independientemente de las mutaciones y transformaciones desarrolladas entre unas estéticas y otras. Por tanto, y a partir de estas partes, Chuliá realiza una clasificación innovadora en la historia de la música que es menester explicar aquí de forma general, a saber; la sistematización de distintas tonalidades (ya que, como dice Retis, «la cualidad de ser tonal es común a toda la música», puesto que no cabe ninguna música ausente de tonos) agrupadas en dos clases: las tonalidades definidas y las tonalidades indefinidas.

Tonalidades definidas:

I. Tonalidades conformadas a partir del tetracordo griego y eclesiástico: Constituyen el conjunto de operaciones llevadas a cabo en la Antigua Grecia, con los tetracordos Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, &c. —que, como es bien sabido, tenían una direccionalidad descendente comenzando por la nota Mi—,

y en la Edad Media, con los tetracordos Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus, &c. —con direccionalidad ascendente comenzando por la nota Re—.

II. Tonalidades conformadas por la extensión del tetracordo eclesiástico: Se constituyen a partir del siglo XIII debido, principalmente, a la extensión de los modos plagales —conformados ascendentemente a partir del segundo tetracordo del tetracordo principal—; al desarrollo de la denominada *música ficta* o ficticia, que propulsó la «sensibilización» (*semitonía subintellecta*) de 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» (op. cit., p. 84) —génesis del sistema temperado—; y todo ello llevado a cabo paralelamente al desarrollo constante de la notación musical.

III. Tonalidades conformadas por las escalas diatónicas: Constituidas a partir de los siglos XVI y XVII («si bien en el siglo XV la polifonía italiana y española ya poseía en su propia esencia tal extensión de los modos eclesiásticos, por lo que no podemos delimitar una frontera precisa entre el final de las tonalidades tetracórdicas y el principio de las tonalidades diatónicas» —op. cit., p. 85—) debido a tres factores, a saber; el abundante uso del modo Tritus (auténtico y plagal) y de la *música ficta*, lo cual produjo una enfatización de la tercera mayor y de la sensible en lugar de la subtónica; la institucionalización de dos nuevos modos en lugar de los modos antiguos eclesiásticos, esto es, el modo mayor y su relativo menor; y la conformación del sistema temperado.

IV. Tonalidades conformadas por la extensión de las tonalidades diatónicas en cromatismos, enarmonías y modos antiguos: Se constituyen entre los siglos XVIII y XIX, residiendo su máximo exponencial en obras de Tchaikovsky, Wagner, Bruckner, R. Strauss, Mahler... A partir del desarrollo

de este género de tonalidades, comenzó a expandirse la idea singular de «tonalidad» conformada bajo principios organicistas desarrollados principalmente por Riemann y Schenker (concepción de la tonalidad diatónica como un ente orgánico puro insusceptible de transformaciones) que provocaron el primer enfrentamiento entre teoría y praxis musical:

Los problemas resultantes de la idea singular de tonalidad se desarrollaron en la operatividad del análisis de la música contemporánea a dicha idea (finales del siglo XIX) como ocurrió con los análisis de Schenker quien tildaba a la música de Bruckner o Reger de «defectuosa» y «mal hecha» debido a que incurrieran en supuestas inestabilidades tonales, disonancias mal preparadas o movimientos modulantes considerados falsos por no adecuarse al análisis de grados de esta idea singular e incurriendo, así, en teoreticismos primarios verificacionistas, teoreticismos secundarios y adecuacionismos. Todo ello provocó la reacción posterior de la idea de atonalidad. (op. cit., p. 89).

V. Tonalidades conformadas por estromas tonales: Constituidas a partir del desarrollo de múltiples estéticas en la escritura compositiva (diatonismo, disonancias cromáticas o enarmónicas, modos antiguos...). En efecto, estas tonalidades hacen referencia a aquellas composiciones donde concurren distributivamente en diferentes planos (estromas) múltiples estéticas compositivas que, al conformar atributivamente el todo del compuesto, dan lugar a nuevas estéticas tales como el Impresionismo, los Nacionalismos, el Expresionismo, el Pantonalismo, &c.

VI. Tonalidades conformadas por dodecatonismos y serialismos: Constituyen el último género de las tonalidades definidas. Aquí la música dodecatónica no es tratada como una «ruptura» con el ámbito tonal, puesto que contiene y desarrolla las cuatro

partes holóticas, así como el volumen tridimensional del sonido musical (*de facto*, el sistema dodecatónico se rige bajo un conjunto de normas igual de estrictas que el contrapunto severo o de escuela). Asimismo, el serialismo es la resultancia de una extensión del dodecatonismo, «existen muchas intersecciones entre las series y ciertos procedimientos de tonalidades diatónicas, tetracórdicas (con sus modos antiguos) así como escalas pentatónicas, hindús, orientales... que pueden servir de objeto de dialéctica musical y podrían derivar en futuras generaciones de tonalidades» (op. cit., p. 92).

Tonalidades indefinidas:

VII. Tonalidades metafísicas: Representan a la música cuyos tonos y tónicas no tienen un campo de referencia en el mundo material, sino que provienen, en todo caso, de la «música de las esferas». Es el caso de la atonalidad, basada en la no identificación de ningún sonido tonal siendo estos colocados arbitrariamente por el compositor «libres como los astros».

Ahora bien, ¿estos sonidos no están organizados por un sujeto?, ¿estas organizaciones no serían ya una imposición? *Ítem más*, ¿cómo van a estar libres estos sonidos de sus propios armónicos? La evidente insostenibilidad de tales ideas da lugar a una serie de extravagancias como el caso de 4'33 donde John Cage busca que la música sea la impresión del público, o el caso de la música aleatoria donde durante un tiempo cada músico toca lo que le parece dando lugar a algo basado en lo efímero de lo indeterminado. (p. 93).

VIII. Tonalidades degeneradas: Constituyen aquella música donde el tono y el ruido se funden de tal forma que son quasi indiferenciables; una suerte de «ruidosidad con tonos». Aquí Chuliá emplea el adjetivo «degeneración» —tomado de las lecciones de Bueno sobre filosofía de la música— no desde postulados axiológicos (tal y como se le acusa por parte del gremio filosófico-mu-

sical), sino constitutivos en tanto que el volumen tridimensional del sonido pierde el género generador debido a la mezcla del tono con el ruido; ya no existe el eje Z ni, por tanto, volumen tridimensional. Es el caso de la obra de Stockhausen para cuarteto de cuerda y helicópteros, por ejemplo.

IX. Tonalidades digitalizadas: Son aquellas músicas que se desarrollan a partir del sonido electrónico. En este caso, Chuliá reconoce el avance tecnológico que supone la construcción del sonido digital siempre y cuando esté destinado a los espacios de ocio tales como el cine, la televisión, los espectáculos... Ahora bien, estos sonidos no son equiparables a los sonidos musicales que permiten la construcción de la música sustantiva porque esta no se reduce a los fenómenos sonoros, «sino que se pliega a una sustancialidad poética constituida en el curso histórico de la institución musical, luego la distinción entre sonidos y sonidos musicales es vital» (Chuliá, 16 diciembre 2018).

Todo aquello que emerja de un altavoz o esté procesado por un sonido digital, no es Música sustantiva, sino música adjetiva constituida a través de tonalidades digitalizadas donde hay una ausencia absoluta del eje Z (únicamente conformado por armónicos naturales, he ahí su tridimensionalidad), aunque no de densidades sonoras, intensidades sonoras... Asimismo, en un disco, tal como dijo Celibidache, los micrófonos no pueden registrar aproximadamente un 28% de los fenómenos que surgen dentro de las primeras cinco octavas, sin contar; además, con la post-producción, donde, a través de la ingeniería sonora se cortan fragmentos de aquí, se pegan allá, &c., convirtiendo finalmente a la Música en un adjetivo de dicha ingeniería en detrimento de la sustancialidad que pudo haber en el concierto. Por consiguiente, la Música que emplea las tonalidades digitalizadas es una música adjetiva a dichas tecnologías o técnicas que tienen que ver con la ingeniería del sonido electrónico, del sonido de la electroacústica, en definitiva. (op. cit.).

¶6.2. Ideas internas a la «música sustantiva»

Desde la filosofía materialista de la música, las ideas internas se refieren a aquellas ideas que son comunes a todo el curso histórico de la música, contraponiéndose, de este modo, a las ideas adventicias, esto es, a las ideas pasajeras y extrañas al propio campo musical como por ejemplo la idea del tritono como el diabolus, la idea de la quinta justa como la «perfección de Dios», o las ideas estéticas de lo feo, lo bello, o lo mal sonante. Así pues, las ideas internas que sistematiza Chuliá son:

1. *Identidad, unidad y movimiento*: La complejidad constructiva de una obra musical precisa en su análisis de la identificación (identidad) de sus partes de menor a mayor escala. En este sentido, Chuliá, a partir de los artículos «Predicables de la Identidad» e «Identidad y Unidad» de Gustavo Bueno, aplica las distintas modulaciones del término «identidad» —desarrolladas en los mismos— a la música:

- Identidad fenoménica; es decir, todo lo relacionado con lo psico-acústico (relación entre M_1 y M_2).
- Identidad de los términos simples e Identidades esquemáticas; las relaciones entre los términos simples identificados (términos melódicos, armónicos, contrapuntísticos...) que pueden ser simétricas o asimétricas.
- Identidad de las relaciones holóticas; el análisis gnoseológico (plano β) de la música como parte de la historia para poder dilucidar la lógica formal de las totalidades atributivas y distributivas de las obras musicales.
- Identidad de las operaciones; esto es, de las operaciones musicales como resultado de una identidad material ya dada.
- Identidad dialógica e Identidad normativa; las identidades procedentes de

las escuelas de composición e influencias compositivas basadas, a su vez, en unas normas determinadas.

– Identidad en los autologismos; donde reside la esencia del estilo de un compositor; es decir, la manera subjetivo-lógica de operar que tiene un sujeto operatorio.

– Identidad sinalógica; corresponde a la conexión o unión de distintos glomérulos musicales.

– Identidad diaiológica; es decir, no ya la conexión de unos glomérulos con otros, sino la relación a gran escala entre ellos.

– Identidad compleja.

Decimos «complejo» —y no complejo— porque la idea de complejidad alude, ante todo, a la *multiplicidad* misma del compuesto, respecto de sus partes (complejidad asociada a su 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). [Énfasis del autor]. (Bueno, marzo 2012, p. 2).

El ensamblaje de todas las partes de una obra (glomérulos) se referirá a la unidad compleja, mientras que la identidad hará referencia a las relaciones entre estos géneros y especies de glomérulos que convergen en un género supremo, es decir, la propia unidad compleja de la obra a la cual se le atribuye el mayor grado de racionalidad de la música sustantiva.

Cuando es superado el plano distributivo y se enlazan todas las identidades mediante su asimilación (identidad compleja), podemos otorgar a esta música otro estatus; al totalizar muchas partes, el universal noético [la lógica por la cual lo subjetivo se hace inteligible]

desborda los ámbitos de los autologismos para constituir, con ello, un cierre fenoménico de la obra que se materializará a través de la unidad compleja. (Chuliá, 2018, pp. 119-120).

Ahora bien, las identidades musicales no se constituyen *a priori* sino que son los resultados de las múltiples operaciones que tienen lugar bajo los diversos esquemas formales, tales como las unidades terminológicas consolidadas estatutariamente en la historia, que se desarrollan, a su vez, sobre un determinado marco o molde, esto es, sobre los movimientos musicales.

– Los movimientos musicales «son estereotipos constituidos a partir de acentos (*ad cantus*) sonoros y configurados históricamente como construcciones estéticas y antropológicas» (op. cit., p. 131), que se pueden dividir en dos clases: los movimientos convergentes y los movimientos divergentes. Los primeros se constituyen cuando las variantes expansivas están relacionadas no únicamente con las operaciones, sino con el propio movimiento donde se configuran, es el caso de un *Allegro, Andante, Lento, &c.*, así como de las danzas en general; y los segundos se constituyen cuando, dentro de un tiempo de una obra, se desarrollan varios movimientos diferentes entre sí entretajidos únicamente por las operaciones (recurso muy habitual en la escritura compositiva desde el Romanticismo).

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 —*anamnesis*— (aparte de la partitura en sí en el caso del ejecutante) una serie de moldes (danzas, relaciones rítmicas, &c.) aprehendidos y por los cuales puedan desarrollar la obra de arte. Éstos se conceptúan a través de unos movimientos

que engarzan la idea musical (identidad) y están constituidos en la historia por medio de las obras maestras, así como de la Música perteneciente a la *prosa de la vida*. Asimismo, cuando un compositor pretende escribir un minueto, un pasodoble o un *Adagio*, deberá recurrir a estos moldes. El movimiento, dentro del arte musical, es análogo al lienzo de la Pintura o los cimientos de la Arquitectura. (Chuliá, 9 febrero 2019).

2. *Expansión, desarrollo y evolución*: Estas tres ideas internas —a menudo confundidas en la praxis musical— son deshilvanadas por Chuliá, quien les designa las siguientes connotaciones:

– Expansión se refiere al fluir constante de la música (por medio del ingenio operatorio de un sujeto con el fin de evitar toda monotonía que impida la dialéctica musical del discurso sonoro) en sentido general. «El fundamento de esta afirmación reside en el sentido etimológico de “abrir” y “extender” de la propia palabra». (Chuliá, 2018, p. 134).

– Desarrollo se refiere al desenvolvimiento de la identidad generada desde los temas expuestos, por lo que tendrá lugar en la propia velocidad expansiva de la obra.

– Evolución hace referencia a la fase en la cual —una vez no apareciendo nuevas identidades— la contraposición de las identidades ya expuestas empujan «hacia fuera» la longitud de la obra.

3. Idea de *velocidad expansiva*: Esta idea es empleada por Chuliá como recurso para explicar los «cortes» que se hallan frecuentemente entre el núcleo musical y el cuerpo de la partitura, a saber, una periodicidad musical de igual duración y con las mismas figuras que la anterior puede desarrollarse a una velocidad expansiva distinta si cromatofónicamente tiene lugar, por

ejemplo, una modulación en *progressus* que produce, por tanto, una expansión más rápida respecto a la anterior.

La duración musical se estipula a partir de las figuras de la notación (redonda, blanca, negra, semicorchea, &c.), así como de la morfología de las barras de compás, esto es, una obra durará más cuanto mayor 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— y con figuras de igual duración, si una música se desarrolla a partir de una contradicción cromatofónica (una modulación en *progressus* o *regressus*, por ejemplo), ésta podría expandirse de manera más lenta o rápida respecto las periodicidades anteriores debido a la contrastación cromatofónica (en las lecciones de la parte específica completaremos estas ideas con múltiples ejemplos musicales). (Chuliá, 9 febrero 2019).

Así pues, Vicente Chuliá sistematiza la medición de la velocidad expansiva en función a las siguientes tres objetivaciones (op. cit.):

– Analogía de duración y unidad de tiempo (desde el eje x).

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

– Analogía de recorrido de distancia y periodicidad de compases (ejes X, Y, Z).

- Las cuestiones referentes a los ejes X e Y en sentido melódico y contrapuntístico, así como la cantidad de estratos sonoros (eje Z) que se circunscriban en sentido vertical dentro de su complejidad epifenoménica (armónicos).
- Los vectores que produzcan «puntos de apoyo» por los cuales se puedan

establecer recorridos de distancia a través de la dialéctica sonora.

– Analogía de objeto e identidades (ejes X, Y, Z).

- Delimitación de las identidades así como el estudio de su fenomenología y estatutos.
- Desarrollo, transformación, mutación y evolución de las identidades de acuerdo con los criterios explicados anteriormente.

4. Idea de *tempo*:

[El tiempo musical hace referencia a] las fluctuaciones de movimiento –articulado mediante las figuras geométricas y sus puntos– [compases] a través de las cuales se permite la comprensión de la velocidad expansiva de la partitura en relación con el sonido *en directo* que se produzca en el momento de la ejecución con el objetivo de ir tejiendo las distintas clases, géneros y especies de glomérulos que constituyen la totalidad atributiva del compuesto que conforma la música sustantiva. [Énfasis del autor]. (Chuliá, 25 enero 2019).

El tiempo musical únicamente tiene lugar en la representación *in situ* de la obra en el concierto (a diferencia de la velocidad expansiva, la cual solo puede estudiarse en el ejercicio de la interpretación musical). En este sentido, para explicar el *tempo* y la velocidad expansiva, Chuliá retoma las tres ideas cardinales del materialismo filosófico, a saber, M_1 - E - M (9 febrero 2018).

La relación entre E y M_1 puede estudiarse desde un plano gnoseológico β -operatorio en el cual se clasifican los distintos tipos de glomérulos codificados en la historia como contextos determinados y desde un plano noetológico a partir del cual se conforman los diversos géneros y especies de glomérulos que expanden el compuesto musical y que se analizan a partir de las figuras de

la dialéctica y los criterios de velocidad expansiva. Todo ello constituiría el momento del ejercicio de la praxis musical (tomamos de las ciencias estrictas, como analogía de atribución, los momentos del ejercicio y representación) conformado tanto por la praxis de los instrumentos y las técnicas de la composición, como por unas coordenadas analíticas que emiten una idea sólida de la interpretación de los contextos determinados de la institución musical mediante el entrelazamiento de los distintos estromas M_1 , M_2 y M_3 [...]. Por otra parte, la relación entre E y M únicamente puede ser estudiada en regresión al *mundus adspectabilis* y desde el plano noetológico en la representación del hacer musical. En este sentido, a partir de la idea de tiempo musical se podría analizar, no ya la praxis musical, sino, más bien, la *poiesis* que tomaría sentido desde el materialismo filosófico únicamente desde la idea de sustancialismo actualista esto es, el ego trascendental (E) construye la Música (tanto en la composición como en la ejecución) *in situ*, en acto (actualismo), por lo cual la dialéctica deberá ser una composición y no ya una re-creación, es decir, deberá aprehender todas las variantes y peculiaridades del momento desde el cual sólo podrá darse la sustancialidad poética del arte musical.

¶6.3. Gnoseología (plano β) y Noetología musical

Desde las cuatro acepciones de «ciencia» intrínsecas en la teoría de la ciencia del materialismo filosófico, la música se enclaustraría en la primera acepción —música como saber hacer, la cual precisa de unas técnicas y tecnologías propias al igual que un carpintero o un zapatero—; en la segunda —música como ciencia aristotélica, ya que existen una serie de proposiciones derivadas de principios, igual que en la filosofía—; y en la cuarta —la música no está ausente de fenómenos ideológicos y administrativos que envuelven disciplinas como la Pedagogía o la Política—.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la tercera acepción de ciencia a partir de la cual se desarrolla la *Teoría del cierre categorial* y que en otros campos artísticos tanta disputa está suscitando por incorporarla directamente a su ejercicio artístico? (pensemos en los intentos de autores como Jesús G. Maestro o Pablo Huerga en atribuir a la literatura o el cine principios científicos basados en las metodologías α -operatorias).

La ciencia entendida como «ciencia moderna» (α -operatoria) no puede darse en el campo categorial de la música (ni en el campo categorial de ningún otro arte⁴) precisamente por carecer esta de unas identidades sintéticas sistemáticas que cierren (distinción entre cierre y clausura), por medio de la segregación total del sujeto operatorio, el propio campo. Sin embargo, no por ello el estudio de la música desde los postulados del *cierre categorial* ha de quedar inhabilitado, ya que, si bien insertar la música en los contextos determinantes de las ciencias α -operatorias constituiría un desvío del propio sistema, la música sí puede insertarse oblicuamente en el campo de las ciencias β -operatorias por medio de la historia.

A partir de metodologías I β 1 podemos estudiar las reliquias y los relatos científicamente para consolidar una sólida interpretación. (Chuliá, 2018, p. 153).

En función a esta premisa, Chuliá establece dos planos analíticos de la música sustantiva, a saber, el plano gnoseológico y el plano noetológico.

1. Parte gnoseológica:

El plano gnoseológico de la música (desde las ciencias β -operatorias a través de la historia) se constituye a partir de las tres primeras clases de glomérulos (unidades morfológicas que engarzan todo el compuesto de la partitura), así como de los procedimientos analíticos «lisológico» y

«morfológico» a partir de los cuales dichos glomérulos pueden estudiarse de menor a mayor escala. Los análisis de estas unidades morfológicas (glomérulos) se desarrollan en procesos de concatenación circular (circularismo gnoseológico) —*progressus* y *regressus*— a partir de las siguientes fases (Chuliá, 21 diciembre 2018):

– *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*: proceso de reunión o ayuntamiento de las partes en un todo lógico (la obra musical determinada).

El término «glomérulo» (del latín *glomerulus/ glomeruli* y los elementos léxicos latinos *glomus, glomeris* = pelota, ovillo, bola compacta) se ha aplicado a lo largo de la historia a diversas categorías del saber; de modo que lo que comenzó siendo un concepto botánico (en 1793), ha terminado por convertirse en una idea (glomérulo de flores que emergen de un único tallo, glomérulo renal, glomérulo musical...) cuyo significado general es el de «agrupamiento compacto».

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 técnica compositiva del sujeto operatorio principal formando un «todo» compacto. Debemos clarificar que un glomérulo musical es el que articula, ordena y, por lo tanto, teje las identida-

des [...] así como todo el desarrollo, evolución y, en suma, el orden expansivo de la música. (Chuliá, 2018, p. 155).

Con todo ello, Vicente Chuliá en su *Manual* (pp. 155-257), así como en las lecciones del *Curso de dirección de orquesta*, realiza una clasificación minuciosa y extensa de los glomérulos musicales, a saber:

Estudio gnoseológico (plano β):

- Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases).
 - Primer género: *conformación de las figuras geométricas*: con paridad de subdivisión de los puntos y de longitud entre estos; con disparidad de I grado (subdivisión de los puntos); con disparidad de II grado (longitud entre los puntos), con disparidad de I y II grado (subdivisión y longitud entre los puntos).
 - Segundo género: *relación entre los puntos*: continuidad entre los puntos; discontinuidad entre los puntos; puntos proporcionales binarios y ternarios en *legatto*; puntos proporcionales binarios y ternarios en *staccato*; puntos de proporción asimétrica.
- Glomérulos constituidos por periodicidades de compases.
 - Primer género: *periodicidades isomorfas*: isomorfismo métrico, melódico, contrapuntístico, acórdico y tímbrico.
 - Segundo género: *periodicidades contraídas y dilatadas*: contracción-dilatación métrica, melódica, contrapuntística, acórdica y tímbrica.
 - Tercer género: *periodicidades entrelazadas e interrumpidas*: entrelazamientos métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y tímbricos.
 - Cuarto género: *periodicidades mutadas*: traslaciones, variaciones, movimientos contrarios, rotaciones y mixtura de especies.

- Glomérulos constituidos por estromas sonoros.

Estudio noetológico

- Glomérulos constituidos por unidades sinalógicas. Se refiere al estudio de las conexiones y ensamblajes sonoros de las instituciones normativas estudiadas en los glomérulos que constituyen la parte gnoseológica.

- Glomérulos constituidos por unidades diaiológicas.
 - Estética musical.
 - Autologismos, dialogismos y normas (eje pragmático).
 - Referenciales, fenómenos y estructuras (eje semántico).

- Glomérulos constituidos por unidades complejas. La totalización joreomática y adiatética⁵ que sustantiva en acto las operaciones del músico las cuales, al concluir la obra, quedan segregadas (de forma parcial) del compuesto resultante de dichas operaciones.

2. Parte noetológica

Vicente Chuliá recoge, en este punto, la idea de *noetología* acuñada por Gustavo Bueno y la inserta en el campo de la racionalidad musical. La noetología musical es, por tanto, la disciplina que estudia las leyes universales del pensamiento que construye la música sustantiva en sus ámbitos constitutivos desde una perspectiva subjetivo-lógica (y no subjetivo-psicológica), es decir, una disciplina que estudia la verdad de la lógica de la composición musical (proceso dialéctico) sin la cual todo el valor estético, antropológico, &c., de esta carecería de toda solidez constructiva (Chuliá, 2018, p. 57).

Los axiomas de la noetología que sistematizó Bueno son aplicados a la música de la siguiente manera: la *proposición*

o *propuesta* noetológica hace referencia a las coordenadas tonales que conforman los glomérulos generadores de la obra, los cuales establecen los sujetos, temas y/o motivos que se irán desarrollando, extendiendo y expandiendo a lo largo de ésta, conformando totalidades distributivas; la *contraposición* equivale a la variedad, es decir, a los procedimientos operatorios por los cuales una obra no resulta monótona o repetitiva. Por medio del correcto uso de las modulaciones (*progressus* y *regressus* armónico) y de las contraposiciones terminológicas (convergencias y divergencias entre términos), la obra va evolucionando hasta el momento en que alcanza su máximo grado de contraposición (lo que Celibidache denominaba «punto culminante», si bien este «máximo grado de contraposición» no se corresponde con esta idea fenomenológica).

Ahora bien, aunque la propuesta, la contraposición y la resolución noetológicas pueden corresponder al esquema formal de la forma sonata, exposición / desarrollo / reexposición, o al esquema formal de la fuga, exposición / desarrollo / conclusión, no se reducen 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 *poiesis* (de igual modo, la Medicina debe proceder de acuerdo a las variantes que ofrece cada diagnóstico en función de cada paciente, y no de acuerdo a un diagnóstico “estándar” que envuelva al conjunto de pacientes). (Chuliá, 1 enero 2019).

Por último, la *resolución* noetológica corresponde al axioma que debe asimilar todas las contraposiciones generadas a lo largo del ejercicio de la composición, así como las que se hayan podido generar en el transcurso de la representación de la ejecución. En la resolución, todos los glomérulos propuestos y con-

trapuestos son encauzados al «glomérulo supremo»; al glomérulo de la propia obra que se constituye ahora como una unidad compleja.

Esta unidad compleja únicamente puede ser percibida en la representación sonora de la obra (se puede ver la unidad compleja en el cuerpo de la partitura si bien de forma intuitiva ya que en este proceso se estaría obviando el tercer eje que constituye el núcleo musical, el eje Z), es decir, sólo por medio del correcto manejo de las densidades, presiones, intensidades y amplitudes cromatofónicas del instrumento se puede cerrar fenoménicamente la composición y plasmar su unidad compleja que permita constituir la obra como una sustancialidad poética. Esta sustancialidad poética únicamente podrá ser percibida por los oyentes si tanto éstos como los ejecutantes tienen coordenadas comunes que permitan aprehenderla [en este sentido la obra se sitúa] fuera de los sujetos operatorios tal y como están situados los edificios, los teoremas o los árboles (eje radial). [Aquí se haya la idea de «intersubjetividad» entendida desde las coordenadas materialistas]. (op. cit.).

Asimismo, las figuras de la dialéctica (metábasis, catábasis, anástasis y catástasis) se constituyen, primeramente, a partir de las cuatro herramientas analíticas que en música encuentran la siguiente aplicación:

– *Progressus* y *Regressus*: todo intervalo que vaya en dirección de quinta ascendente constituirá un progreso musical (véase imagen 3), siendo el caso contrario un regreso (véase imagen 4), es decir, Mi *progressus* de La y Do *regressus* de Sol (fundamento basado en la proporción pitagórica de los armónicos naturales). Pero no solo se constituyen progresos y regresos desde perspectivas armónicas, sino en otros muchos casos: en el dodecafonismo tiene lugar un *progressus* si se produce una trasla-

ción en el eje Y (altura) de la serie principal de doce sonidos a intervalos lejanos a dicha serie; En la bitonalidad o politonalidad, consideradas como extensiones tonales en sentido estromático, el criterio de *progressus* y *regressus* se establece en referencia al círculo de quintas; En el sistema modal eclesiástico la relación progreso-regreso concurre de la siguiente manera: la mixtura entre los modos Protus y Deuterus (modos menores) respecto a Tritus y Tetrardus (modos mayores y tritono) es el mecanismo por el cual se obtendría un *progressus* local en la el eje Y (altura) de la serie principal de doce sonidos a intervalos lejanos a dicha evolución de la tercera menor a la tercera mayor de una escala, o un *regressus* en la involución de una tercera mayor a una tercera menor.

El criterio de quintas se referirá a los *progressus* y *regressus* de articulaciones morfológicas (conformados), siendo el modo (terceras mayores y menores) un *progressus* y *regressus* de articulaciones lisológicas (lisado). La relación de un modo mayor respecto a un modo menor, aunque localmente es un *regressus* (por la relación modal), puede ofrecer múltiples posibilidades de extensión ya que, al igual que los modos plagales supusieron un aumento de posibilidades operatorias de las escalas, este *regressus* supone un carácter involutivo (más aún si se modula hacia quintas descendentes) que permitiría extender la longitud musical a partir de las modulaciones operatorias. (op. cit.)

– *Convergencias y Divergencias*: las divergencias se constituyen a partir de todo contrapunto vertical u horizontal que se produzca entre los términos operatorios (métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y tímbricos); y las convergencias se refieren a todas aquellas periodicidades que asimilen unos patrones terminológicos comunes a las identidades establecidas en la sustan-

cia musical. Así pues, las combinaciones entre estas herramientas ofrecen como resultado las figuras de la dialéctica que Chuliá aplica a la música de la siguiente manera:

- **Metábasis**: proceso en *progressus* en el cual unos glomérulos dan lugar al desarrollo de otros glomérulos distintos (divergencia), por ejemplo, el tema B de una sonata constituye una metábasis respecto al tema A en la exposición.
- **Anástasis**: proceso en *regressus* que ocasiona un cierre, una detención de la dialéctica, lo cual no significa que la dialéctica se haya detenido ya que terminológicamente genera unas contradicciones (divergencia); por ejemplo, el tema B de una sonata constituye una metábasis respecto al tema A en la reexposición.
- **Catábasis**: proceso en *progressus* cuyos glomérulos concurren en una convergencia terminológica.
- **Catástasis**: proceso en *regressus* cuyos términos converjan, esto es, la confirmación de las coordenadas tonales, de las identidades, las convergencias temáticas y motívicadas que cierran definitivamente las operaciones del compuesto musical (final de la obra).

Por último, puede observarse en el *Manual de filosofía de la música* un paralelismo análogo entre la gnoseología y la música, así como un esquema noetológico confeccionado por el autor en contraposición al esquema fenomenológico de Celibidache:

- Eje semántico.
 - Referenciales: instrumentos, auditorios y partituras.
 - Fenómenos: sonidos, relaciones armónicas y resonancia.
 - Estructuras: la aplicación de la gnoseología al análisis de la racionalidad musical (noetología).

- Eje sintáctico.
 - Términos: métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y tímbricos.
 - Relaciones: entre los términos.
 - Operaciones: axiomas de la noetología.
- Eje pragmático.
 - Autologismos: estilo.
 - Dialogismos: vinculaciones entre estéticas contemporáneas y/o anacrónicas.
 - Normas: estatutos estéticos y antropológicos.

¶6.4. Teoría del cierre fenoménico de la «música sustantiva»

Al final del *Manual de filosofía de la música*, Chuliá realiza una analogía de atribución entre las ciencias α -operatorias y la música sustantiva siguiendo la doctrina de Gustavo Bueno:

[Para sustancializar la obra de arte] el criterio de los valores estéticos es insuficiente. El materialismo filosófico se vale de un criterio análogo al que le sirve para distinguir las ciencias estrictas las ciencias α , de las tecnologías y ciencias β : el criterio de la «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 la convertiría en obra de arte sustantivo o poético. (García Sierra, «Arte sustantivo...»).

Ahora bien, debido a que la sustancialidad musical reside más allá de las reliquias corpóreas que la constituyen, precisamente, en la ejecución de estas (concierto), Chuliá establece las siguientes analogías:

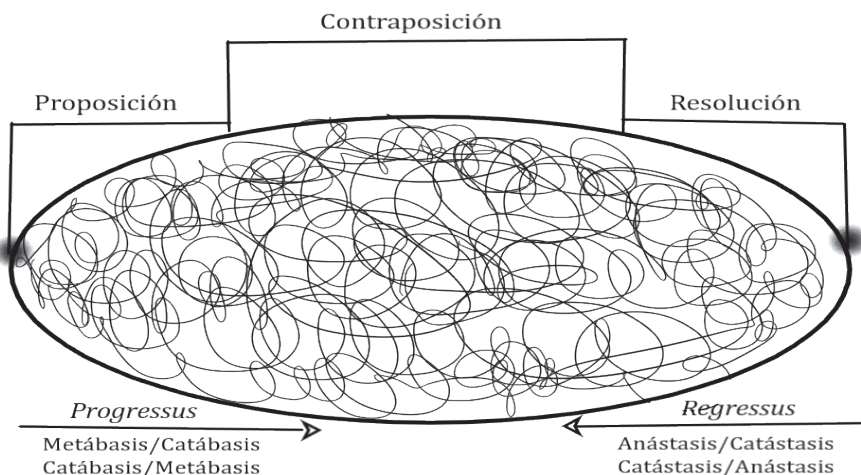
1. Analogía entre las ciencias α y la música sustantiva constituida

como totalidad atributiva y establecida en la ejecución en acto por medio de la representación de la identidad compleja de una composición.

2. Analogía entre las tecnologías o ciencias β y la música constituida como totalidades distributivas en la fase técnica de la ejecución musical.

Así pues, el criterio de segregación de la música se refiere a la segregación parcial del sujeto operatorio respecto de la obra constituida a través de las totalizaciones intersubjetivas (operaciones de *anmanesis-prolepsis* con las identidades y unidades musicales) de los receptores —que únicamente puede darse en la ejecución *in situ* del concierto—, siendo estudiada por medio de la noetología musical. En este sentido, Chuliá recoge una dicotomía que establece Gustavo Bueno entre «sujetos operatorios» y «sujetos actantes»:

Según Julien Greimas, el actante es quien realiza o el que amplía el término del personaje o actor siendo, lo que él denomina, el «esquema actancial» donde se aplica el análisis del relato de los personajes. Desde esta premisa, cuando el sujeto actante toma el personaje de director de orquesta y comienza a realizar una serie de gestos que no intervienen en la ejecución, sino que son exclusivamente útiles para impresionar y engañar a un público [...] la música se convierte en el adjetivo de tales individuos que, en ese momento, son lo sustancial e importante. Estos directores (el sujeto actante puede ser perfectamente un instrumentista y sobre todo un cantante) buscan en sus ensayos, mediante las metáforas de «creación», emitir sensaciones sonoras que llevan al público a la impresión de estar penetrando en su alma siendo tales impresiones una distribución (totalidad distributiva) de partes que se muestran independientes las unas de las



9. Racionalidad noetológica de una partitura musical

otras en el momento de su participación en el todo [...] Así pues, desde este plano filosófico no existe ninguna diferencia entre la música de un concierto de Bisbal y la de un concierto de una orquesta sinfónica dirigida por un sujeto actante si bien este Manual es más crítico con este último ejemplo en el que se utiliza un cuerpo musical —factible a ser música sustantiva— como adjetivo de egos diminutos desarrollados gracias a la idiotez del público en general. (Chuliá, 2018, pp. 270-271).

Para que tenga lugar en el concierto un cierre fenoménico que constituya la unidad compleja que conforme la música sustantiva, debe sustituirse a este sujeto actante (en un sentido teatral) por un sujeto operatorio que construya la obra musical y que, con el cierre fenoménico, quede segregado para apelar de esta forma al público el enigma de la sustancialidad musical e invitarles al estudio lógico de la reliquia musical ejecutada. («La música sustantiva, pues, no es un entretenimiento para el público, una herramienta de placer o un objeto donde se diluciden ideas metafísicas o delirios vacuos» —op. cit.—). Ahora bien,

para que en la ejecución musical tenga lugar el cierre fenoménico, ésta debe ejercitarse bajo los principios del sustancialismo actualista, ya que cada ejecución supone de distintas razones materiales (como el volumen sonoro en relación a las distintas acústicas, el instrumento, las relaciones entre el Ego y el M_1 , esto es, la relación entre el sujeto operatorio y los materiales primogénicos, segundogénicos y terciogénicos, &c.) que impiden la reproducción idéntica de una obra respecto a la producción previa de esta. La ejecución de una composición musical posee unas leyes de construcción que son objetivas y están más allá de los sujetos operatorios que la constituyen; Es por ello que cuando ha tenido lugar una totalización sustantiva a partir del cierre fenoménico de una obra musical, dicha sustantividad se inserta en el eje radial del espacio antropológico, donde residen elementos naturales y artificiales del *mundus adspectabilis* tales como un árbol, una montaña, un edificio, el *Quijote*, el *Guernica* o la Octava Sinfonía de Bruckner.

Aquello que Platón atribuye a unas fuerzas divinas no humanas, capaces de enfrentarse

al hombre y al propio artista hasta el punto de dirigirlo, podría ser traducido por la «sustantividad actualista» que atribuimos a la obra de arte superior no servil. Porque estas obras ya no sirven a los hombres, subordinándose a sus necesidades, sino que mas bien son las obras de arte superior aquellas a las cuales los hombres han de enfrentarse y aun subordinarse, ante todo para tratar de entenderlas (no ya para «disfrutarlas» o «gozar» de ellas, es decir, para ponerlas su servicio) [...] Sin la tradición, sin el grupo social a través del cual el artista la recibe y del cual forma parte, la obra de arte jamás habría sido sustentada [...] la obra de arte superior sustantiva no se agota en las técnicas y solo le es dado dominarlas para poder encauzar la sustancia de su obra, que desbordará siempre estas técnicas serviles. (Bueno, 2007, pp. 285-286).

Por todo lo dicho, Vicente Chuliá concluye aseverando que la totalización sustantiva de cada cierre fenoménico de la música es individual a cada obra y a cada ejecución siempre que ésta concurra finalmente en una unidad compleja por medio de la segregación parcial del sujeto operatorio; se dice «parcial» y no «total» porque la sustancialidad musical siempre queda impregnada de las presencias subjetivas y objetivas de los autores (tanto del compositor como del ejecutante) que operaron sobre ella, si bien una vez se constituye la totalización (resolución noetológica) la situación de presencia sustancial de la obra (Chuliá, 20 mayo 2019) formará parte del eje radial en el recuerdo de los receptores que la hayan sustentado.

§7. Convergencias y divergencias entre la fenomenología musical de Celibidache y la filosofía materialista de la música de Chuliá.

Una vez realizado un recorrido por los sistemas filosófico-musicales fenomenológico y materialista explicando independientemente sus postulados, realizaremos en el presente punto un ejercicio de confronta-

miento dialéctico entre ambos con el objeto de analizar sus posibles divergencias y convergencias:

1. La fenomenología musical y la filosofía materialista de la música parten de una premisa dialéctica aparentemente común, esto es, de la crítica al subjetivismo psicológico en tanto y cuanto rechazan la idea romántica de «interpretación» si bien (y aquí se halla la divergencia) desde postulados distintos, a saber: desde la fenomenología musical se rechaza taxativamente cualquier idea de interpretación musical; la relación epifenoménica entre los sonidos, las características de la repetición (generar mayor o menor tensión) o las modulaciones (extrovertidas o introvertidas), tienen una relación directa y unívoca sobre la conciencia humana por lo que se presentan conjuntamente ante el hombre desde un punto de vista objetivo y no desde un punto de vista psicológico. (Para Celibidache el ejecutante —instrumentista o director de orquesta—, no es un intérprete, sino el que *hace* la música).

En cambio, desde la filosofía materialista de la música se mantiene que en la música tienen lugar dos planos: el plano del ejercicio y el plano de la representación (como analogía de atribución con las ciencias), esto es, en el plano del ejercicio tiene lugar el análisis de las instituciones musicales entendido como el estudio gnoseológico (plano β) de las reliquias musicales (de las partituras, principalmente, pero también de los instrumentos, tratados...) y de los relatos que de ellas se han derivado (interpretaciones de otros autores), siendo el plano de la representación aquél que tiene lugar en la ejecución *in situ* de las obras musicales donde se ejercita la obra en *pro* de encauzar, mediante las técnicas instrumentales y la interpretación previa, la sustancialidad musical que cierra fenoménicamente el compuesto. Asimismo, en la representación musical, estas partes objetivas a las que hace mención la fenomenología (las relaciones epifenoménicas de los sonidos o las características de la

modulación) son estudiadas por medio de la sustantividad musical en la cual las operaciones de los sujetos en sus características sinalógicas son, a diferencia de la filosofía de Celibidache, dependientes no tanto de los fenómenos como de las operaciones —presencia objetiva y presencia subjetiva de los autores— (la música es arte y no ciencia).

2. Tanto la fenomenología musical como la filosofía materialista de la música parten, igualmente, de una aparente convergencia, a saber, la fenomenología considera que la partitura no es música sino que ésta se halla en los fenómenos sonoros. Esta premisa coincide con el *núcleo* de la Teoría de la esencia genérica de la música de Gustavo Bueno que desarrolla Chuliá si bien para Celibidache el estudio de los fenómenos sonoros —a partir de los cuales puede tener lugar la música— se circunscribe únicamente al dualismo tensión-intensidad del sonido musical.

Este dualismo es negado desde la filosofía materialista de la música a partir del volumen tridimensional del sonido musical en tanto que es pluralista y responde al principio *symploké* (véase imagen 8), es decir, la tensión se refiere al eje Y (la altura de los sonidos) y la intensidad es una de las cuatro cualidades del eje Z (intensidad, densidad, presión y amplitud). Por lo tanto, la ejecución musical no depende de la «naturalidad» de la tensión de los sonidos, sino de las operaciones del compositor y del ejecutante que conforman las cuatro cualidades del cromatofonismo musical (eje Z) ya que de lo contrario el análisis se circunscribiría solo a la relación sujeto-objeto contraria a la perspectiva materialista (Bueno, 2016, p. 293).

3. El estudio de la construcción de una obra musical es abordado en la filosofía de la música del materialismo filosófico desde la idea de Noetología (una idea que, como hemos visto, parte inicialmente de la inversión y trituración de las ideas de *noesis* y *noema* husserlianas), la cual abarca los axiomas de

la proposición, contraposición y resolución que son conformados, a su vez, a partir de las operaciones dialécticas (figuras de la dialéctica) que cierran el compuesto musical.

Aparentemente los axiomas de la noetología podrían constituir una convergencia con las partes que conforman la estructura de una obra musical entendida desde la fenomenología musical (principio-punto culminante-final —véase imagen 6—) si no fuera por lo siguiente: la construcción musical no consta de fenómenos sonoros correlacionados para formar unidad, tal y como afirma la fenomenología. Los fenómenos vienen de los términos, es decir, para el materialismo filosófico sería imposible obtener un sistema de intervalos sin la notación ni las conceptualizaciones de los sonidos, de modo que los términos (melódicos, contrapuntísticos, métricos, acórdicos y cromatofónicos) constituyen no solo relaciones, sino conexiones materiales basadas en técnicas operatorias sin las cuales sería imposible que se diera ninguna clase de relación posterior (véase imagen 9).

4. Desde la fenomenología musical (tal y como anuncia el nombre del sistema) se establece una teoría reductiva a los fenómenos (en cuanto a los epifenómenos del sonido —armónicos naturales—). Aunque lisológicamente el estudio de los fenómenos constituye un punto de convergencia entre ambos sistemas, puesto que la filosofía materialista de la música también los contempla, desde el sistema filosófico-musical del materialismo, los fenómenos son un aspecto entre tantos a la hora de estudiar y analizar cualquier materia, a saber; en el espacio gnoseológico se constituyen tres ejes subdivididos a su vez en nueve figuras: el eje sintáctico (términos, relaciones y operaciones), el eje pragmático (dialogismos, autologismos y normas), y el eje semántico (referenciales, fenómenos y estructuras).

En consecuencia, reducir el estudio y análisis musical únicamente a los fenóme-

nos establece una notable divergencia con el materialismo filosófico, en general, y con su filosofía de la música en particular:

5. Otra notable divergencia entre ambos sistemas, y quizás una de las más filosóficas, reside en la concepción de una «conciencia humana». Celibidache recoge la idea de «conciencia» desarrollada en la fenomenología de Husserl en tanto y cuanto entiende que la música se da dentro de dicha conciencia, llegando incluso a afirmar: «música eres tú». Ahora bien, para el materialismo filosófico la música no reside en la conciencia (de hecho, se parte de la negación de tal idea ya que se considera una idea tan metafísica como la idea de «espíritu») sino que es el resultado constructivo llevado a cabo por medio de las operaciones de los sujetos operatorios (corpóreos).

6. En cuanto al entendimiento de la idea de *tempo* musical, existe una clara convergencia entre la fenomenología musical y la filosofía materialista de la música, ya que ambos parten de la idea de que el tempo es irrepetible y se da de forma actualista en el sonido, no en la partitura. Ahora bien, debido a que desde la filosofía musical que desarrolla Chuliá se constituye un sistema analítico de las reliquias musicales y desde la fenomenología musical no, existe una divergencia en tanto y cuanto Chuliá realiza una distinción entre la idea de *tempo* —que tiene lugar en el sonido musical— y la idea de *velocidad expansiva* —que tiene lugar en el cuerpo de la partitura—.

7. También existe una convergencia entre estos sistemas en la frase celebídachiana: «la música no es bella, sino cierta», si bien Chuliá recoge la clasificación de la idea de verdad intrínseca, principalmente, en el libro de Gustavo Bueno *Televisión: Apariencia y Verdad* (Barcelona: Gedisa, 2000), distinguiendo por tanto la verdad musical de las verdades científicas.

8. Por último, y no menos importante, existe una divergencia entre ambos sistemas en cuanto a la idea de «reducción fenomenológica». Asimismo, esta idea también constituyó en su momento una divergencia y escisión entre la fenomenología de Husserl y la fenomenología musical de Celibidache, ya que el director de orquesta no concebía la reducción como el proceso de «poner entre paréntesis» la cotidianidad o los prejuicios para aprehender la esencia del objeto y que ésta se proyectase sobre la conciencia del sujeto (*epoché*), sino que entendía la «reducción» como la «multiplicidad reducida», es decir, cuando la multiplicidad de fenómenos que componen la obra musical son integrados en el «uno» del espíritu humano o de la conciencia. Esta reducción celebídachiana se representa por medio del esquema fenomenológico de una obra musical (imagen 6) y parte de la dualidad tensión-intensidad, así como de la premisa de que la relación entre los sonidos se presenta ante el sujeto como un ente orgánico, como si los sonidos tuvieran vida propia de tal forma que cuando la tensión emergente de estos sonidos llega a un punto culminante, el siguiente proceso debe ser el de eliminar dicha tensión para volver y retomar el punto cero inicial (el principio de la obra está en el final y el final está en el principio).

El materialismo filosófico y su filosofía musical, en cambio, rechazan esta idea de «reducción» (tanto la idea de Husserl como su posterior aplicación a la música por parte de Celibidache) ya que sostienen que ni existe el «punto cero» ni la obra se presenta ante los sujetos como un «ente viviente» que nace, se desarrolla y muere y que debe ser aprehendido por un sujeto libre de prejuicios y conocimientos que puedan enturbiar la esencia de dicho ente, sino que las obras musicales se presentan ante múltiples sujetos que están en la historia, en un determinado espacio antropológico y que han aprendido unas

técnicas de composición y unas técnicas instrumentales que no pueden desaparecer sin más para dar lugar a una conciencia que perciba la «esencia pura» del fenómeno. Por el contrario, estas técnicas y conocimientos son el sustento o soporte de los sujetos a través de los cuales pueden desarrollarse siendo la idea de «sustantividad musical» un resultado operatorio (y, por lo tanto, artificial —de ahí la idea de Arte—) basado en operaciones de totalización joreomática y adiatética que realizan varios sujetos sobre el propio volumen tridimensional de la música.

§8. Conclusiones

La fenomenología musical de Sergiu Celibidache y la filosofía materialista de la música desarrollada por Vicente Chuliá constituyen dos sistemas filosófico-musicales que emergen a la contra de unos terceros, esto es, del psicologismo, relativismo, espiritualismo, positivismo e idealismo, principalmente, ya intrínsecos en la interpretación musical del siglo XX hasta la actualidad. En este sentido, la fenomenología se presenta como «la ciencia que estudia las leyes que rigen el material sonoro en relación a la conciencia humana», y, para ello, realiza un potente estudio del sonido musical y sus epifenómenos (un estudio que, no olvidemos, recoge del músico y matemático Ernest Ansermet), y de cómo estos inciden sobre los sentidos y/o conciencia del hombre.

Ahora bien, en el transcurso de este estudio, Celibidache retoma las ideas husserlianas (mezcladas, a su vez, con ideas budistas) de «espíritu», «conciencia pura», «reducción»... y aquí es donde consideramos, desde el presente artículo, que se halla la debilidad del sistema fenomenológico-musical respecto al sistema materialista (además de por centrar su estudio musical exclusivamente en los fenómenos sonoros obviando, en

ciertos aspectos, la importancia del estudio de la composición, de la historia...), a saber; al tomar estas ideas filosóficas y practicar el budismo zen, Celibidache termina por envolver las partes objetivas de su sistema de espiritualismo y misticismo, en definitiva, termina por acercarse a aquellos terceros de los que tanto huía, si bien en su praxis musical como director de orquesta estos deslizamientos hacia lo místico no se hacen patentes precisamente por centrarse en trabajar el fenómeno sonoro correlacionado con los aspectos compositivos de las obras que previamente había estudiado y que constituyen la parte objetiva de su sistema.

Asimismo, la fenomenología musical (al igual que la fenomenología de Edmund Husserl) incurren en la no diferenciación entre Ciencia, Arte y Religión, en tanto y cuanto anegan estas tres ideas en un todo confuso. En la propia definición de fenomenología musical ya se puede observar esta confusión: Celibidache afirma que la fenomenología musical es una «ciencia», y no explica qué entiende él por ciencia ni a qué tipo de ciencia se refiere (recordemos las cuatro acepciones de «ciencia» de Gustavo Bueno donde quedan todas ellas absolutamente definidas y objetivadas); además continúa diciendo que esta ciencia estudia las leyes que rigen el «material sonoro», haciendo alusión al campo musical pero únicamente en su aspecto fenoménico de los sonidos y epifenómenos (recordemos que Chuliá distingue en música el *núcleo* —el volumen tridimensional del sonido musical, esto es, en cierto sentido, el «material sonoro» al que se refiere Celibidache—, el *cuerpo* —todo lo concerniente a las reliquias corpóreas de la música—, y el *curso*—la historia de la música, así como las coordenadas tonales—); y termina mencionando a la «conciencia humana», una idea eminentemente idealista que remite directamente al espiritualismo y misticismo.

En consecuencia, consideramos, a nuestro juicio, que la filosofía de la música del materialismo filosófico desarrollada por Chuliá posee un mayor rigor y potencia analítica por abarcar una mayor cantidad de elementos a estudiar en el campo musical y no reducirse únicamente a uno de ellos (los fenómenos), así como por no incurrir en ideas espiritualistas e idealistas «neorrománticas» que conllevan un cúmulo de disparates y desvaríos en la interpretación musical en tanto y cuanto convierten a este arte en un mero

transmisor de sentimientos, en una herramienta para la relajación («sucedánea del haloperidol» —parafraseando a Bueno—) o en un pozo para el disfrute, y no en el arte racional que es, constituido a partir de una racionalidad noetológica que abarca tanto a la racionalidad científica, como a la racionalidad teológica o artística, el cual debe ser percibido —al igual que percibimos los teoremas, los árboles o los edificios (eje radial)— en el momento del concierto *in situ* con el objeto de estudiar y analizar su sustancia.

1. Véase la Mesa redonda llevada a cabo por el pianista Josu de Solaun y Vicente Chuliá, «La interpretación en la praxis musical del presente en marcha», en la Fundación Gustavo Bueno el 16 de noviembre de 2019.

2. Remitimos a *El mito de la cultura* (Oviedo, Pentalfa 2016) de Gustavo Bueno para comprender parte de la ontología del materialismo filosófico respecto a las artes.

3. Vicente Chuliá diferencia la palabra «cromatismo» de «cromatofonismo»: Cromatismo se refiere a las diferentes «gradaciones

de color» existentes entre los doce tonos de la escala diatónica que se encuentran a distancia de semitono; y Cromatofonismo se refiere a las variantes de intensidad, densidad, presión y amplitud que emergen del volumen musical.

4. Véase: Vicente Chuliá, «La filosofía del arte desde el materialismo filosófico» (18 de noviembre 2019).

5. Para abundar en las ideas de totalización joreomática y adiatética, véase: Vicente Chuliá, «La filosofía del arte del materialismo filosófico» (18 noviembre 2019).

Bibliografía

- Aleksandra Pavlović (4 mayo 2014). *Sergiu Celibidache on his Philosophy of Music* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-TP8zkkUoI08>
- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea Books.
- Bueno, G. (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- . (marzo-abril 1978). Reliquias y Relatos: construcción del concepto de "Historia fenoménica". *El Basilisco* (1), pp. 5-16.
- . (1995). *¿Qué es la ciencia?* Oviedo: Pentalfa.
- . (marzo 2002). Noetología y Gnoseología, haciendo memoria de unas palabras. *El Catoblepas* (1), p. 3.
- . (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy.
- . (junio 2009). Poemas y Teoremas. *El Catoblepas* (88), p. 2.
- . (julio 2009). Poesía y Verdad. *El Catoblepas* (nº 89), p. 2.
- . (2 febrero 2010). «Sobre la dialéctica», Tesela 13.
- . (marzo 2012). Identidad y Unidad (y3). *El Catoblepas* (121), p. 2.
- Bueno Sánchez, G. (2018). «Presentación». En *Manual de filosofía de la música*, pp. 10-11. Oviedo: Pentalfa.
- Celibidache, S. (1999). *Über musikalische Phänomenologie*. Múnich: Triptychon.
- . (26 febrero 1993). «Entrevista con U. Padroni. Piano Time. V. 54. Septiembre 1987». En *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache* [Tesis doctoral], pp. 22-33.
- Celibidachi, S. I. (1997). *Le jardin de Sergiu Celibidache* [Archivo de vídeo]. Francia: Serge Ioan Celibidachi S.I.C.
- Chuliá, V. (2018). *Manual de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- . (1 diciembre 2018). El volumen tridimensional del sonido musical (núcleo). FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo082.htm>
- . (14 diciembre 2018). Los seis géneros de tonalidades definidas y los tres géneros de tonalidades indefinidas (curso). FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo084.htm>
- . (21 diciembre 2018)). Análisis lisológico y análisis morfológico. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo091.htm>
- . (1 enero 2019). Proposición, contraposición y resolución de la obra musical. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo092.htm>
- . (25 enero 2019). Tridimensionalidad del ámbito espacial del director. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo101.htm>
- . (9 febrero 2019). Idea de velocidad expansiva y tempo. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo094.htm>
- . (20 mayo 2019). Teoría de la presencia del autor en la obra musical como crítica a la idea de Expresividad. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cri03.htm>
- . (18 noviembre 2019). La filosofía del arte del materialismo filosófico. FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/act/efo202.htm>
- Colomer, E. (2002). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. 2ª ed. Barcelona: Herder.
- De Solaun, J., & Chuliá, V. (16 noviembre 2019). *La interpretación en la praxis musical del presente en marcha*. [Archivo de vídeo]. Fundación Gustavo Bueno. Recuperado de <http://filosofiadelamusica.es/gac/n022.htm>
- Des Mesnards-Kouklowky, Y. (septiembre 1986). «Entrevista del maestro Sergiu Celibidache, texto extraído de una emisión radiofónica de France-Musique en París». Scribd. Documento publicado el 31 de enero de 2014. Recuperado de <https://www.scribd.com/doc/203751106/Fenomenologia-musical-segun-Celibidache>
- Escudero, J. (2011). «La intencionalidad como estructura fundamental de la conciencia». En *La de idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder.

- Fundación Gustavo Bueno. (s.f.). «Bibliografía cronológica de Gustavo Bueno». Recuperado de <http://fgbueno.es/gbm/gb0bibl.htm>
- . (s.f.). «Curso de Filosofía de la Música». Recuperado de <http://fgbueno.es/act/act021.htm>
- . (s.f.). «Filosofía de la música desde el materialismo filosófico». Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/index.htm#eh>
- Gallastegui, J. A. (2017). *La fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España* [Tesis doctoral]. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=121203>
- García Asensio, E. (2017). *Dirección Musical. La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia: Piles.
- García Sierra, P. (2019). *Diccionario filosófico manual del materialismo filosófico* (2000). 2ª ed. Versión 4.
- . (s.f.). Arte sustantivo o poético/Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancia-actualista. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>
- . (s.f.). Artes liberales (sustantivas)/Artes serviles (alotéticas o adjetivas): reconstrucción de la oposición desde el eje radial. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df671.htm>
- . (s.f.). Esencia genérica (teoría de la): Núcleo/Cuerpo/Curso. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df056.htm>
- . (s.f.). Estética. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df649.htm>
- . (s.f.). Hólema / Meroema. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df786.htm>
- Girati, L. & Verdi, L. (2004). *Le città della musica. Celibidache e Bologna*. Boloña: Arnaldo Forni Editore.
- Hegel, F. (2014). *Fenomenología del espíritu*. Barcelona: Gredos.
- Husserl, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2002). *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*. Madrid: Trotta.
- . (2012). *La idea de fenomenología*. Barcelona: Herder.
- Piccardi, C. (1974). *Sergiu Celibidache, Idee sulla musica* [Archivo de video]. Italia: Televisione Svizzera-TSI. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=S-9hvDv7OwRQ&t=>
- Platón. (1872). «La República». Tomo 9. En *Obras completas de Platón*. Madrid: Medina y Navarro.
- . (2000). *Diálogos V*. Madrid: Gredos.
- Quaranta, A. (2007). *Teoria e prassi de Sergiu Celibidache*. [Tesis doctoral]. Università di Bologna, Musicologia e Storia della Musica. Recuperado de <http://amsdottorato.unibo.it/539/>
- Ransanz, P. (enero 2007). El sinfonismo de Wilhem Furtwängler (II). *Filomusica, revista de música culta* (80). Recuperado de <http://www.filomusica.com/filo80/furt2.html>
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad*. Madrid: Rialp.
- Rizo-Patrón, R. (1996). Husserl, lector de Descartes. *Areté, Revista de filosofía* (2), p. 320. Recuperado de <https://studylib.es/doc/5122312/husserl>. Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Searle, H. (1957). *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara.
- Schmidt-Garre, J. (1992). *Celibidache, You Don't Do Anything-You Let It Evolve* [Archivo de video]. Alemania: Arthaus Musik.
- Schönberg, A. (1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Stravinsky, Í. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado