

Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 27-45

Daniel Alarcón
I.E.S. «Sanje». Murcia

Construcción del concepto «audición musical totalizadora» aplicado a la didáctica de la música. Filosofía materialista de la audición musical.

Resumen:

En el presente trabajo se ofrece una crítica (clasificación) de las diferentes concepciones de la audición musical posibles, a partir de dos criterios entrecruzados, y se toma partido por uno de los cuatro modelos resultantes. Se construye, en esta dirección, el concepto de «audición musical totalizadora», y se examinan sus implicaciones didácticas. La «audición musical totalizadora» la efectúa cada receptor al establecer las relaciones que median entre cada una de las partes de la obra escuchada. Pero, para que esa totalización sea posible, será necesario el dominio de los conceptos musicales y de las normas institucionales de cada estilo. La «audición musical totalizadora» no consiste tanto en «escuchar lo que hay», como en que cada receptor construya la música por sí mismo, a través del recuerdo (anamnesis) de cada parte escuchada y de las expectativas (prolepsis) de las partes por venir que con-forman la dialéctica musical que tal totalización involucra.

Palabras clave: audición musical, didáctica musical, Materialismo filosófico, filosofía de la música.

Abstract

This document offers a review (classification) of the different possible conceptions of music perception based on two cross-cutting criteria, and endorses one of the four resulting models. In this regard, it elaborates on the concept of «totalizing music perception». Additionally, it examines its didactic implications. Each receiver engages in «totalizing music perception» by establishing the relationships that mediate between every part of the piece that has been heard, but, in order to enable said totalization, it will be necessary to have a full understanding of musical concepts and the institutional standards of each style. «Totalizing music perception» does not mean listening to «what is there», but letting each receiver fabricate the music by themselves through the memory (anamnesis) of each part that has been heard and the expectation (prolepsis) of the parts that are to come, which make up the musical dialectic that is encompassed in such totalization.

Keywords: musical perception, music teaching, Philosophical Materialism, philosophy of music.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

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://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

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



© 2020 Los autores y la Fundación Gustavo Bueno *Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)

Construcción del concepto «audición musical totalizadora» aplicado a la didáctica de la música.

Filosofía materialista de la audición musical

Daniel Alarcón

Instituto de Educación Secundaria «Sanje». Murcia

Parte I:

Clasificación (*crítica*) de *concepciones* de la audición musical

§1. Sobre el carácter crítico de una «clasificación de concepciones».

Por «clasificación de concepciones previas», podría esperarse un ejercicio filológico consistente en un listado de autores y obras cuyas investigaciones puedan suponerse dadas (here-dadas) en relación a un determinado tema, y quizá también re-exponiéndolas de forma más o menos prolija, es decir, un «estado de la cuestión», manteniéndolos antes en un plano filológico o doxográfico que crítico. Pero, antes bien, una «clasificación» es siempre «crítica» (Bueno, 1970). La «crítica» suele entenderse a menudo en un sentido psicológico (como una determinada actitud de alerta: «actitud crítica»), o incluso en un sentido metafísico, del tipo: «el crítico es el que se sobrepone (?) a sus condicionantes sociales y juzga desde fuera (?)». Sin embargo, el sentido que nosotros damos a la «crítica» es el sentido etimológico del «cribado», es decir, que criticar es cribar, en definitiva, clasificar. Ahora bien, la clasificación o *crítica* presupone un *sistema* más potente que el *sistema* del clasificado, y es más potente en cuanto a que, desde las propias coordenadas del «crítico», se es

capaz de dar cuenta de las coordenadas del «criticado», y por tanto se es capaz de clasificarlo.

De modo que cuando hablamos de «clasificación» no nos referimos a un ejercicio «imparcial» o «neutral» que se realiza «desde fuera», sino a un ejercicio *dialéctico*, polémico, de oposición y de confrontación de *concepciones* y de *teorías* «desde dentro». Porque una *concepción* o *teoría* enmarcada en un modelo A será necesariamente incompatible con una *concepción* o *teoría* enmarcada en un modelo B, C o D, y estos entre sí a su vez, y en este sentido estarán necesariamente confrontadas. En esta clasificación, además, deberemos aparecer también nosotros mismos tomando partido por uno de los modelos.

§2. Sobre a qué nos referimos con «concepciones de la audición musical», y qué utilidad práctica, y didáctica en concreto, ofrece el análisis conceptual de la audición musical.

Antes de nada, hemos necesariamente de recurrir a la distinción entre *fenómenos* y *esencias*. Diremos simplemente a este respecto que cuando hablamos del «concepto de» nos situamos en una

perspectiva *esencial* o estructural, antes que *fenoménica*. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que nos situamos en el plano del «análisis del lenguaje».

Por poner simplemente un ejemplo: en una perspectiva *fenoménica*, podríamos analizar los *fenómenos* del «racismo», es decir, entendiendo por tales las relaciones porcentuales de salario entre diversas razas (o etnias, según se establezca), por ejemplo, acaso dando ya por supuesto alguna *idea* de «racismo». O bien podríamos, en su lugar, analizar (*esencialmente*) la *idea* misma de «racismo», tomando partido ulteriormente por una definición determinada de la forma más matemática y precisa posible. Y ¿es «inocente» o teórico este análisis *esencial*, o bien, por el contrario, este análisis es práctico? Lo mismo ha de decirse del concepto de «audición musical», y es que su misma *conceptualización esencial* predispone toda una serie de didácticas y de metodologías específicas, e incluso los fines mismos de la audición musical que han de ser satisfechos por unos medios.

Pues, si *conceptualizamos* la audición musical desde coordenadas psicológicas: «audición consciente»; o incluso etológicas: «audición activa»; presupondremos toda una serie de medios que, o bien, «liberen la conciencia» de los alumnos, o bien «los activen». Es decir, toda una serie de medios didácticos que irán encaminados en direcciones psicopedagógicas, es decir, hacia *categorías* psicológicas. Ahora bien, si *conceptualizamos* la audición musical desde coordenadas no *objetualistas*, sino *objetualistas* (e *infra* explicaremos qué queremos decir con esto), por ejemplo, en nuestro caso: «audición totalizadora» (*concepto* que se desarrollará también a lo largo del trabajo), enfatizaremos, por el contrario, toda una serie de medios que, antes

que, dirigidos hacia *categorías* psicológicas, irán dirigidos hacia *categorías* musicales. Procurando, para empezar, que los alumnos posean unas coordenadas *sistemáticas* que les permitan *construir* las audiciones, no en virtud de su «consciencia» o de su «actividad física y mental» (*sic*), sino en virtud de la potencia, claridad de dichas coordenadas (sin perjuicio de que, para llegar a ello, se utilicen musicogramas, entre otros medios). Es decir, que sean capaces de *construir* el nivel de fuerte disonancia que caracteriza un determinado pasaje, y por tanto sean capaces de decirlo, y de ponerle nombre: disonancia; o que sean capaces de *construir* la contraposición de coros en una misa polioral, y por tanto sean capaces de decirlo, y de ponerle nombre: polioralidad, etc. En definitiva, enfatizará la *categorización* musical de las técnicas *institucionalizadas* en la música. No le bastará, como al *objetualista*, que se le diga: «me gusta mucho», «lo he disfrutado», «no lo he disfrutado», «he estado muy activo y atento» («audición activa»), «he sentido lo que la música expresaba» (?) y otras caracterizaciones psicológicas. Sino que, por el contrario, el *objetualista* buscará que se le diga: «es un concierto solista», «ese instrumento es un órgano», «ahí hay muchas disonancias», «la dinámica cambia mucho», etc. Es decir, consideraciones no necesariamente muy precisas, pero que muestren siempre, al menos, que el alumno está *construyendo* la música por medio de la *categorización* musical, en la medida de sus capacidades, de su objeto sonoro.

Por tanto, afirmaremos que la *conceptualización* de la audición musical, lejos de ser simplemente un ejercicio teórico o meramente «abstracto», es el cimiento desde el cual se determina todo lo demás que se va a buscar en la audición musical en el aula.¹⁵

15. Así es como define G. Bueno a la Gnoseología, por oposición a la Epistemología, que se da a través

§3. Sobre los criterios desde los que realizamos la crítica (clasificación).

Hemos establecido dos criterios clasificatorios, que cruzamos combinatoriamente dando lugar a cuatro modelos de *concepciones* de la audición musical, en uno de los cuales quedamos nosotros mismos clasificados.

(I) El primer criterio distingue entre *concepciones subjetualistas* y *concepciones objetualistas*:

(a) Las *concepciones subjetualistas* de la audición musical enfatizan conceptualmente caracteres que nos vienen *rectamente* referidos a los *sujetos operatorios* receptores de la música.

(b) Las *concepciones objetualistas* de la audición musical enfatizan conceptualmente caracteres que, si se refieren a los *sujetos operatorios*, no es *rectamente* sino *oblicuamente*.

Pero ¿qué queremos decir con «objetualidad» y «subjetualidad»? Y ¿qué queremos decir con «rectamente» y «oblicuamente»? En primer lugar, debemos prevenir que no decimos «subjetualidad», en lugar de «subjetividad», por capricho, sino porque, desde nuestras coordenadas, la «subjetividad» y la «subjetualidad» refieren cosas distintas. Cuando decimos «subjetualidad», la *subjetualidad* está fuera de la mente, no está dentro (incluso aunque se refiera a la mente): es la *subjetualidad* de la Psicología Experimental o la de la Psicología Conductista. Los experimentos de la Psicología Experimental no son «subjetivos» (y, quizá, alguien dirá, «opinables» por tanto), sino que

se nos manifiestan «objetivamente», aunque se refieran a «sujetos», es decir, aunque sean «subjetuales» (en lugar de «objetuales»). Y donde decimos «sujeto operatorio» nos referimos a que a los diferentes *sujetos operatorios* no los conocemos por medio de algún tipo de «expresión espiritual», sino por medio de sus *operaciones objetivas*, cuando nos saludan, nos dicen su nombre, nos manifiestan rasgos de su *persona-lidad* –y hacemos aquí referencia a la distinción entre *individuo* y *persona* (Bueno, 1996)– mediante su llamado «lenguaje no verbal», etc.

Cuando decimos «rectamente» y «oblicuamente», para entender nuestra concepción de la audición musical como *institución* (Bueno, 2005), nos referimos a que, si bien la música, en tanto que *institución*, nos conduce necesariamente, de una u otra forma, a la *conducta práctica* humana, sin embargo, la música está fuera de los sujetos, a distancia (*apotéticamente*, en lugar de *paratéticamente*), es decir, que puede ser *disociada* de ellos. Y en este sentido, si la música nos refiere a los sujetos, es a título de *sujetos operatorios* que han compuesto la obra musical o la ejecutan en un concierto, pero *oblicuamente*, porque el compositor o el ejecutante están fuera de la música, es decir, pueden ser *segregados operatoriamente* (Bueno, 1992-1993), más aún cuando estamos frente a una grabación en disco; frente a un ballet, donde los *sujetos operatorios* que están bailando nunca podrían ser *disociados* del ballet. Esta es la distinción que ponemos entre la *presencia subjetiva* del artista (la del bailarín de ballet) y la *presencia objetiva* del artista (la del compositor de música) (Bueno, 1991). Y por esto,

de la tríada sujeto-objeto-conocimiento. Si bien determinadas tesis epistemológicas se pueden a menudo reconstruir o reexponer en coordenadas gnoseológicas, y la recíproca, como en este caso. En la medida en que en la tradición kantiana se entiende al sujeto precisamente como *dator formarum* (dador de formas) (Bueno, 1992-1993).

aun siendo la música una *institución*, sin embargo, puede ser *objetualizada*.

Conceptos como el de «audición musical activa» nos remiten *rectamente* al sujeto, porque la «actividad» o «pasividad» no están en la música, sino que son características, o cualidades, del sujeto, y por esto son *subjetualistas*; frente al *concepto, objetualista*, de «audición musical totalizadora», porque la *totalización* no lo es del sujeto, sino que lo es de la música. Aunque, efectivamente, de forma *oblicua*, sea un *sujeto operatorio* el que efectúe dicha *totalización*, y no un fantasma, y además el compositor y los ejecutantes sean también *sujetos operatorios*. Esto se verá más claro cuando analicemos el concepto de «audición musical activa» propuesto por J. Wuytack.

(II) El segundo criterio distingue entre concepciones *transcendentalistas* (o *expresivistas*) culturales e *inmanentistas* (o *representacionistas*) culturales de la audición musical:

(A) Las *concepciones transcendentalistas* culturales (en el sentido de «trans-culturalistas») de la audición musical enfatizarán las cualidades *transcendentales* a cada cultura de la audición musical. E.g.: «la música es el lenguaje universal de los sentimientos».

(B) Las *concepciones inmanentistas* culturales de la audición musical enfatizarán las cualidades *inmanentes* a cada cultura de la audición musical, y por tanto dependientes de *instituciones* precisas que es necesario conocer.

La idea de «transcendentalidad» tiene un carácter funcional en el sentido lógico (dependiente de variables que precisan ser rellenas), y no se emplea en un sentido necesariamente

metafísico, sino en el sentido de desbordar regiones particulares de la realidad, sean cuales sean esas regiones en cada caso (es decir, según las variables) (Bueno, 2005). Cuando hablamos de transcendentalismo cultural (o trans-culturalismo) podemos aludir, en este sentido, a concepciones de la audición musical que enfatizan aquellos contenidos suyos que desbordan la región particular de una cultura determinada (la trascienden) para extenderse a la totalidad de las culturas antropológicas (o bien, en un caso límite, aún más allá de estas, a la «música de las esferas»).

Estas *concepciones transcendentalistas* de la audición musical caen a menudo en el monismo cultural, o al menos en el armonismo cultural (Bueno, 2016), generalmente por medio de la involucración de las ideas de «humanidad», de «naturaleza humana» o de «expresión». En este sentido, al *transcendentalismo* cultural se contraponen el *inmanentismo* cultural, aludiendo aquí a aquellas *concepciones* de la audición musical que enfatizan los contenidos dependientes (su interpretación al menos) del recinto específico (*inmanente*) de cada cultura de referencia (y en este sentido presuponen un pluralismo cultural no armónico). Algunos explicarán esto involucrando la idea de «símbolo» (en coordenadas semióticas), o, en nuestro caso, involucrando la idea de *institución* (en coordenadas antropológicas). El *transcendentalismo* cultural se traducirá, así, en un universalismo monista, mientras que el *inmanentismo* cultural se traducirá en un institucionalismo pluralista.

Ahora bien, desde una concepción de la audición musical *inmanentista* cultural no se niega, necesariamente, la existencia de ciertos contenidos trans-culturales en la audición musical,

Tipología de concepciones de la audición musical		
Criterio II → Criterio I ↓	Transcendentalismo cultural (A)	Inmanentismo cultural (B)
Subjetualismo (a)	Concepción (Aa)	Concepción (Ba)
Objetualismo (b)	Concepción (Ab)	Concepción (Bb)

Tabla 1. Fuente de elaboración propia.

Concepción (Aa): Musicoterapia, Psicología de la Música, Psicopedagogía de la Música, Aaron Copland, Nicholas Cook, Jos Wuytack.

Concepción (Ba): Etnomusicología, Sociología de la Música.

Concepción (Ab): Fray Luis de León: «Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera / y oye allí otro modo / de no perecedera / música, que es la fuente y la primera».

Concepción (Bb): Nuestra concepción de la audición musical.

lo mismo que tampoco desde el *transcendentalismo* cultural ha de negarse la existencia de ciertos contenidos que son *inmanentes* a cada cultura. La diferencia la ponemos, más bien, en un sentido de prioridad o énfasis: «En términos lingüísticos, esto equivale a privilegiar las funciones *apelativas* y *representativas* (las funciones de «Appelt» y de «Darstellung» de K. Bühler) de las obras de arte, sobre sus funciones *expresivas* (de Ausdruck)» (Bueno, 1988, p. 108). Además, tampoco el *inmanentismo* cultural significará siempre un «relativismo cultural» (en algún sentido que quepa determinar), porque el pluralismo cultural e institucional no presupone necesariamente la idem-potencia de todas las culturas.

En suma, cruzando ambos criterios, nos queda la siguiente *tipología* –clasificación *ascendente y distributiva* (Bueno, 2003, p. 54)– de cuatro modelos : (Ver tabla 1).

Asumido qué posición tomamos (*concepción objetualista e institucionalista* –y por consiguiente *inmanentista* cultural– de la audición musical) frente a las diversas alternativas, procedemos, a continuación, a analizar dos *concepciones* concretas difundidas

en la didáctica musical, que son la de Nicholas Cook y la de Jos Wuytack.

§4. Concepción de la audición musical de N. Cook.

La *concepción* que Nicholas Cook (2003) tiene de la audición musical quedaría clasificada en el modelo (Aa), es decir, como *subjetualista transculturalista*. Ahora bien, hemos de señalar que su abordaje de la misma es de carácter fundamentalmente *gnoseológico*, es decir, que resulta de la consideración de diversos problemas que involucran las tres *ideas* de *materia*, *forma* y *verdad*. Concluyendo lo siguiente:

[...] el análisis, en el fondo, tiene lugar dentro de la experiencia del lector y consiste en la modificación de sus respuestas [*forma*] a la música [*materia*] [...]. Y mediante la adecuación de esas respuestas [*forma*], y no meramente en términos materiales [*materia*], se otorga auténtica validez [*verdad*] a una interpretación analítica. (p. 13)

Es decir, que tenemos una *materia* (la obra musical), una *forma* (las respuestas del sujeto), y la *verdad* resulta de la *adecuación* (*sic*) de la *forma* a la *materia*. Pues bien, en la *tipología* de

cuatro modelos *gnoseológicos* elementales que G. Bueno establece (que son: *descripcionismo*, *teoreticismo*, *adecuacionismo* y *circularismo*, siendo este último aquel por el que en el *Materialismo filosófico* tomamos partido), el modelo de Nicholas Cook corresponde, efectivamente, al *adecuacionismo*, que se define literalmente justo del modo que Cook entiende la audición musical: *Veritas [verdad] est adæquatio [adecuación] rei [materia] et intellectus [forma]*.

Además, Cook cita de forma explícita a E. Husserl, y discute su teoría fenomenológica de la música argumentando *ad hominem* que, en caso de ser la *verdad* el resultado la «epojé» fenomenológica sobre la *materia* musical, no cabría hablar en ningún sentido de *forma* musical como dado internamente a la *verdad* musical misma. Así:

Ahora bien, hablar de «forma» en este sentido es hacerlo de un modo descriptivo [*descripcionismo*: la *verdad* como «aletheia», como «des-cubrimiento» de la *materia*, de las cosas «tal y como son»] y no analítico. [...] Desde la perspectiva psicológica, puede considerarse que la forma es consecuencia de todos los diferentes parámetros del diseño musical. Sin embargo, decir esto [lo que dice Husserl] es eliminar toda distinción entre forma y contenido [*materia*] y, por lo tanto, dejar de lado la «forma» como concepto analítico. (págs. 8-9)

Porque, en efecto, el modelo *gnoseológico descripcionista* que presupone Husserl establece la *verdad* en el des-cubrimiento (*aletheia*) de la «*materia* misma», que quedará separada de la *forma* mediante la «epojé fenomenológica», y, puesto que la *forma* queda separada en la *verdad* de la *materia* musical, no cabría, por coherencia, hablar de una *forma* musical propiamente interna a ella. En su lugar, Cook defenderá que: «La forma musi-

cal puede definirse como la influencia del todo a la hora de percibir las partes; se convierte, pues, no tanto en algo que se percibe como en una manera de percibir las cosas.» (p. 9) La posición del *Materialismo filosófico* respecto a la *verdad* musical ha sido expuesta por Vicente Chuliá (2019) en el *Anuario de Filosofía de la Música*, además de en su *Manual* (2018), con lo que dejamos, así, de lado las cuestiones *gnoseológicas* que la audición musical involucra, y que este ha desarrollado, y nos centramos en la relación que la *concepción* de Cook guarda con nuestros criterios de clasificación.

Respecto al criterio (I), si bien Cook es oportuno al establecer al *sujeto operador* receptor de la música propiamente como *constructor* suyo, suponiendo que no hay música sin *formas*, como si se tratase de una «*materia* misma» (en el sentido husserliano), enfatiza, empero, ese momento *subjetual* de la audición musical, antes que el *objetual*. Y lo enfatizará precisamente porque su *idea adecuacionista* de *verdad* musical lo llevará a suponer que: «[Un análisis queda verificado] cuando quien lo lee decide aceptarlo como una interpretación satisfactoria de la obra en cuestión.» (p. 9) Es decir, que lo llevará a suponer que la *verdad* resulta de una especie de «contentamiento» psicológico que está dentro del *sujeto*, y no que la *verdad* sea *constitutiva* del *objeto* mismo (*circularmente*, sin que quepa separar –*sustancializar*– la *materia* de la *forma* ni la *forma* de la *materia*), como desde nuestras coordenadas sostenemos.

Su *concepción subjetualista* de la audición musical es así patente.

Por último, en lo que respecta al criterio (II), que distinguía, recordamos, entre *concepciones transcendentalistas*

de la audición musical y *concepciones inmanentistas*, Cook no parece presuponer algún tipo de contenido *inmanente* a cada cultura determinada, es decir, la necesidad del conocimiento de *instituciones* o «símbolos» dependientes de alguna cultura de referencia (*inmanentemente* a ella). Y ello se debe, sin duda, a que su *concepción* de la audición musical es aún demasiado abstracta y, al mantenerse en ese horizonte *subjetualista* que tiene mucho de psicológico, no lo fuerza a afrontar los problemas que acompañan a la interpretación (en el sentido genérico que *infra* diremos, no en el sentido de la ejecución musical) de los contenidos *fisicalistas* del objeto musical.

De modo que, en este sentido, lo clasificamos como *transcendentalista*. En suma, modelo (Aa).

Continuamos con Jos Wuytack, cuya *concepción* –mucho menos abstracta– de la audición musical sí que pretende abordar problemas prácticos de la didáctica musical.

§5. Concepción de la audición musical de J. Wuytack.

En el presente apartado no analizaremos cuanto respecta al musicograma como medio didáctico para satisfacer el *concepto* de «audición musical activa», sino que analizaremos exclusivamente el *concepto* (*esencialmente*, estructuralmente) (Wuytack y Palheiros, 2009) que establece justamente los fines a satisfacer. Pues bien, en el artículo referido, el coautor (junto a Wuytack) G. Boal Palheiros define así el *concepto* de «audición activa»:

La «audición activa» significa una audición intencional y focalizada, en la cual

el oyente está implicado *física*¹⁶ y mentalmente, mientras que la «audición pasiva» supone un bajo nivel de atención como ocurre, por ejemplo, cuando se oye música de fondo o como mero acompañamiento de otras actividades no musicales. (p. 44)

Lo primero que cabría decir es que su *contraposición* al *concepto* de «audición activa» del *concepto* de «audición pasiva» pide el principio en esa descripción. Pues, en efecto, dice: «la audición pasiva supone un bajo nivel de atención»; pero evidentemente que el *concepto* de «audición pasiva» implica un bajo nivel de atención si se ha definido la «audición pasiva» precisamente por *contraposición* a una «audición intencional y focalizada» (*concepto* de «audición activa»). En todo caso, y al margen de ejercicios de este tipo (que se repiten a lo largo del artículo analizado), en los que se da por supuesto precisamente el *concepto* que se está demostrando, y que revelan que no se está distinguiendo entre el plano *fenoménico* y el plano *esencial* (el del «análisis del lenguaje») como *supra* distinguíamos nosotros, la parte que más nos interesa es ésta: «implicado *física* y mentalmente». Wuytack observa, solventemente, que el rótulo «audición musical» precisa de distinciones. Ahora bien, el error está en que, al observar esa necesidad, y al buscar realizar esas distinciones, además enfatizando el momento *subjetual* y no en el *objetual*, elige mal sus *fenómenos* de referencia. Porque Wuytack decide *contraponer* los *fenómenos* que implican la audición musical en la infancia («cuando escuchan su música preferida fuera de la escuela los niños...») (p. 44) a los *fenómenos* que implican la audición musical en la adultez, y especialmente en la música académica y de concierto. Ahora bien, si lo que Wuytack busca de la audición musical, como dice en la página. 47, es «el análisis de la forma musical» (*sic*), ¿acaso

16. Subrayado del presente redactor.

los niños de sus *fenómenos* de referencia *construyen* mejor la forma musical que los adultos que toma como contrapartida suya?

Esto es, que bien podríamos afirmar que hay *discontinuidades* entre dos *fenómenos* que Wuytack asimila como *continuos* (en *unidad esencial*): la «actividad (*física* y mental)» y la «comprensión de la forma musical». Es decir: ¿acaso más «actividad (*física* y mental)» implica siempre una mayor «comprensión de la forma musical»? A esta pregunta hemos de dar una respuesta negativa, aunque sólo fuese porque un hombre en mitad de un infarto de miocardio está muy «activo» y –pese a su notable «actividad»– no será capaz en esas condiciones de «comprender la forma musical» en mitad del infarto (esto es una *reductio ad absurdum*).

Más aún, ¿acaso dirá Wuytack que nosotros, quienes esto escribimos (tras quince años de formación musical reglada), no «comprendemos la forma musical» (que es el fin que él se propone), por ejemplo la de una sinfonía de Haydn (de la que analizamos *in situ* cada sección), cuando escuchamos música en total «pasividad física» (sentados en una mecedora), mucho mejor que el asistente a un concierto de rock que, sin tener la menor formación musical –pongamos por caso– se pasa el concierto bailando, gritando y, en definitiva, siendo este concierto un concierto en el que la música es la parte menos importante, dado que ésta está *anegada* (*adjetivada*) en una *ceremonia* (Bueno, 1984) global, y de modo tal que ese asistente nada podría decirnos sobre lo que ha escuchado sin aludir a los «sentimientos» que ha «sentido» o a «la adrenalina que ha liberado» (Bueno, 1988)?

Más aún, ¿acaso la «música de fondo» (a la que alude como ejemplo de

«pasividad» en la escucha), por ejemplo, la música cinematográfica, no induce a menudo, como tal, «de fondo», una «actividad física» mucho mayor que la que pudiese inducir un concierto en cualquier caso? ¿Acaso la banda sonora de B. Herrmann para *Psicosis* de Hitchcock no induce en el receptor un insufrible desasosiego «activo físicamente», y sin la cual *Psicosis* no sería capaz de inducir tal desasosiego?

Y ¿desde qué coordenadas, *subjetualistas*, desde luego, como ya se habrá observado, *opera* J. Wuytack? ¿Acaso desde coordenadas psicológicas? No podríamos decir tanto, sino que, antes que coordenadas psicológicas, se trata de coordenadas etológicas, que derivan sin duda de tomar como punto de partida *fenómenos* relacionados con los estadios más tempranos de la evolución ontogenética del *individuo* («cuando escuchan su música preferida fuera de la escuela los niños...») (p. 44). De modo que Wuytack pretende subsumir todo tipo de *operaciones* psíquicas (psicológicas) en rasgos de la conducta física («actividad física y mental») como si no hubiese *discontinuidades* constitutivas entre ambas cosas. Un chimpancé o un niño que, en efecto, si están tristes lloran, si están alegres saltan y agitan los brazos, si están quietos y «pasivos» es porque no están «pensando», si se enfadan fruncen el ceño, etc. Ahora bien, medir la «comprensión de la forma musical», inmersa en una *institución* de la máxima complejidad, como es la *institución* de la música, desde coordenadas que lo mismo podrían predicarse de un hombre que de un chimpancé («el bonobo Humphrey está muy activo hoy») es tanto como pretender *reducir* al hombre a la *categoría*, con D. Morris (1964), de «mono desnudo»¹⁷.

En relación al criterio (I), claro está, según lo expuesto, que podemos con-

17. Cuando, por cierto, el hombre sería en todo caso el «mono vestido», porque lo que lo hace hombre al hombre no es que no tenga pelo (al contrario que el mono), sino que viste su desnudez con ropa producida mediante técnicas culturales que implican necesariamente el lenguaje articulado, es decir, de pala-

siderar *subjetualista* a la *concepción* de Wuytack. Si bien podemos puntualizar que, supuesto el carácter psicológico o incluso etológico del *concepto* de «audición musical activa», sin embargo, los fines que Wuytack establece para la misma son *objetualistas*: «el análisis de la forma musical». Y, en este sentido, reiteramos las *discontinuidades* entre la «actividad física y mental» referidas *supra*, y que son la causa de que, por razón de mantenerse en la esfera del *sujeto*, el *concepto* que Wuytack desarrolla se termina desmoronando (*esencialmente*) para tales fines, por establecer una *unidad esencial* entre «actividad física y mental» y «entendimiento» que no es tal.

Finalmente, en relación al criterio (II), lo mismo que ha sido dicho en relación a este punto para N. Cook, puede ser repetido para Wuytack, bajo lo cual consideraremos a este último, como al otro, un *transcendentalista* cultural. Por las mismas razones por las cuales no es capaz de solventar *esencialmente* las *discontinuidades* en la relación *sujeto-objeto*, y que le impiden llegar al «conocimiento de la forma musical» desde sus coordenadas, al mantenerse en esa esfera psicológica o etológica (*formal*, por tanto), su *concepción* no es capaz de establecer *relaciones* con la propia *materia* musical *institucional* y, por tanto, dependiente de la *inmanencia* de cada cultura de referencia. Relaciones con la *materia* musical que Cook pretendía solventar mediante un *adecuacionismo gnoseológico*, pero cuyos problemas *gnoseológicos* Wuytack, en su *concepción* particular, no se imagina.

Puesto que tanto la *concepción* de N. Cook como la de J. Wuytack han sido enmarcadas en el modelo (Aa), es decir, *subjetualismo* + *transcendentalismo*, procederemos a continuación a repasar brevemente los tres modelos restantes (siendo el modelo por el que

tomamos partido el modelo (Bb), como ya se ha dicho).

§6. Concepciones de la audición musical de los modelos (Ba), (Ab) y (Bb).

Las *concepciones* (Ba) enfatizarán los contenidos *inmanentes* a cada cultura de referencia, pero manteniéndose en el horizonte *subjetual* de la audición musical. Entre estas *concepciones* hemos considerado a aquellas perspectivas que, desde coordenadas sociológicas –Sociología de la Música– o bien desde coordenadas etnológicas –Etnomusicología o Antropología de la Música– se efectúan en relación a la audición musical. En este sentido, estas *concepciones* tenderán a considerar las diversas ideologías que acompañan a las múltiples *instituciones* musicales. Por ejemplo, se hablará de «lo que el trap significa para la generación millennial» (Castro, 2019) o «el trap es la metamúsica de la crisis».

Efectivamente, este tipo de perspectivas de la audición musical son llevadas a cabo, *fenoméricamente*, en las aulas de música, y pueden ser muy eficaces particularmente para ciertos repertorios cuya *materia* musical es en realidad muy sencilla, caso del llamado «canto gregoriano». Y entonces se dirá: «es un canto para la oración, no para el disfrute», o «aquí hay que imaginarse en un monasterio», etc. Esta perspectiva sería también muy eficaz para el abordaje de músicas de masas como el género (y la cultura) del «trap», caso del libro referenciado. A lo que no ha de renunciarse en el aula, por diferentes motivos que lo justifican dadas múltiples virtualidades didácticas.

Esto no significa que, desde estas coordenadas, no se aborden, necesariamente, contenidos relativos al propio objeto sonoro, al menos en lo que respecta al caso de la Etnomusicología. Pero, si bien, desde M. Harris (Harris, 1982), se

ha procurado avanzar hacia el análisis de los contenidos *objetualistas* de las diversas culturas humanas, sin embargo, estos contenidos son por otros a menudo reducidos a sus interpretaciones *emic* (desde la perspectiva de los actores) y no *etic* (desde la perspectiva del observador), según la distinción propuesta por K.L. Pike (Pike, 1967¹⁸). Por ejemplo, se afirmará: «el raga no es exactamente un sistema modal, sino que es un raga»; o bien: «el maqam no es exactamente un sistema modal, sino que es un maqam»; o incluso: «el vibrato coreano no es exactamente un vibrato» (May, 1983) (*sic*). Y, en este sentido, al mantenerse en ese horizonte *emic*, hemos de considerar que su *concepción* de la audición musical continúa siendo más bien *subjetual* que *objetual*. Y, de hecho, a diferencia de en la extinta disciplina que se conocía como «Musicología Comparada», desaparecida al poco de la caída del nazismo (Cámara, 2003) por la vinculación que la misma guardó con él, en la Etnomusicología los contenidos *categorialmente* musicales, y, por tanto, *objetuales*, tienden en general a aparecer minimizados frente a los *subjetuales*¹⁹. Pero el conocimiento de las diversas *instituciones*, no por suponerlas *instituciones* ha de mantenerse en el horizonte *emic* necesariamente, si bien en su perspectiva *etic* sí habrá necesariamente de presuponerse ese horizonte *emic* (Bueno, 1971 y 1990).

De modo que, desde nuestras coordenadas, no por referir las *normas institucionales* de la música en el Renacimiento comenzaremos a llamar a la nota Sol# «mi en Gesolreut», a las cadencias «cláusulas», a las alteraciones accidentales «conjuntas», a los intervalos de 2ª «gradatin», a las notas musicales «bozes», a la composición «compostura», a tocar un

instrumento «herir la cuerda/tecla», o vestiremos calzón, colete y gorguera para dar la clase, etc. Si bien, como medio didáctico, determinada escenografía en el aula –de forma extraordinaria– puede contribuir, sin duda, muy satisfactoriamente al afianzamiento de los diversos contenidos propuestos.

Por su lado, las *concepciones* (Ab) enfatizarán los contenidos *transcendentes* a cada cultura de referencia, pero esta vez referidos al momento *objetual* de la audición musical. A este respecto, solo podríamos presentar ejemplos apoyándonos en diversas *concepciones* místicas de la audición musical, que pretenden hallar en la música la puerta de acceso a realidades objetivas, y son objetivas porque se encuentran más allá del sujeto, extra-mundanas, sin que ello dependa particularmente de ninguna cultura (*inmanentemente*) de referencia. En este sentido clasificamos a Fray Luis de León, que dice en su *Oda a Salinas*: «Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera / y oye allí otro modo / de no precedera / música, que es la fuente y la primera». En efecto, Fray Luis de León no concibe la audición musical en un sentido *subjetualista*, sino que la «más alta esfera» en la que se encuentra la «música que es la fuente y la primera» (es decir, la «música de las esferas») se encuentra fuera, y más allá, del sujeto de referencia: es una realidad *objetiva*.

Finalmente, las *concepciones* (Bb) enfatizarán los contenidos *inmanentes* a cada cultura de referencia, dados en el horizonte *objetual* de la audición musical. Dado que esta es la *concepción* de la audición musical que nosotros ejercitaremos, la desarrollaremos de

18. En su obra *Language in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behaviour* (1967). No está traducida al castellano.

19. De forma muy simplificada y un poco tramposa, diremos para salir del paso, por aclarar al lector, que el regressus se efectúa «de lo concreto a lo abstracto», y el progressus se efectúa «de lo abstracto a lo concreto» (Bueno, 1970).

forma más pormenorizada en la Segunda parte del presente trabajo.

Sí diremos, tan solo, que este modelo no impone, *per se*, una eliminación del *sujeto operatorio* como *sujeto gnoseológico* involucrado necesariamente en la *construcción* de la música, al modo de la Fenomenología, como si tal sujeto pudiese efectuar una «epojé» fenomenológica y des-cubrir (*aletheia*) la «*materia* (musical) misma». Más aún, desde la *filosofía de la música* del *materialismo filosófico* suponemos que es precisamente el oyente en el que, en la *audición musical*, *construye* la música al

interpretar las ondas fiscalistas de la misma, como desarrollaremos.

Además, añadiremos que en nuestra toma de partido por una *concepción* (Bb) no negamos siempre, y bajo cualquier circunstancia, la conveniencia del resto de modelos en ciertos casos, con finalidades didácticas. Sino que, por el contrario, en determinados casos, como se ha dicho (particularmente respecto a música de masas, sea «popular» o «folklórica», como se suele distinguir), en el aula será mucho más interesante, si cabe, una perspectiva (Ba) que una perspectiva (Bb), por ejemplo.

Parte II:

Construcción del concepto de «audición musical totalizadora» aplicado a la didáctica musical

§1. Sobre el carácter engañoso de los rótulos «construcción del concepto» y «aplicado a».

Para comenzar la presente parte del trabajo, lo primero que hemos de prevenir es qué entendemos por «construcción del concepto...». Y, si en la Sección 2 (§2) de la Primera parte distinguíamos entre *fenómenos* y *esencias* (al señalar que en el plano *esencial* nos movíamos en lo que se suele denominar «análisis del lenguaje»), volvemos a requerir aquí de tal distinción. Pues, en efecto, cuando hablamos de *construir* un *concepto*, no solo reconocemos siempre precedentes históricos en él (y en este sentido la «creación» tiende a ser una *idea* metafísica), sino que, más aún, presuponemos siempre una serie de *fenómenos*, que son los *fenómenos* que *conceptualizamos* (como *esencias*) en el nuevo *concepto*. De este modo,

cuando hemos analizado el *concepto* de «audición activa» de J. Wuytack, hemos señalado lo siguiente (§5 de la Primera parte): «elige mal sus *fenómenos* de referencia». Y es que nosotros entendemos la *construcción* de un nuevo *concepto* como la *esencialización* (*regressus*²⁰ de los *fenómenos* a las *esencias*) de determinados *fenómenos* que ya nos están dados previamente a su *conceptualización*, y de forma tal que, *circularmente*, sea posible *progresar* (*progressus*) de vuelta desde las *esencias* a esos *fenómenos*, *regresando* después a las *esencias* otra vez, *progresando* de nuevo, etc., y por eso el movimiento (*dialéctico*) es *circular*²¹. Y, en este sentido, el *concepto* de *audición musical totalizadora* que aquí vamos a *construir* no puede ser, en rigor, «aplicado»²² a la didáctica musical, como si se tratase de una idea meramente abstracta y *exenta* de ella. Sino que la didáctica musical ya está involucrada *fenoméricamente* en

20. De forma muy simplificada y un poco tramposa, diremos para salir del paso, por aclarar al lector, que el *regressus* se efectúa «de lo concreto a lo abstracto», y el *progressus* se efectúa «de lo abstracto a lo concreto» (Bueno, 1970).

21. Fenómenos \Rightarrow esencias \Rightarrow fenómenos \Rightarrow esencias \Rightarrow fenómenos \Rightarrow esencias... (Circularmente).

22. La *idea* de *aplicación* en su sentido *gnoseológico* riguroso también fue expuesta por Bueno (2001).

el propio *concepto*, que resulta precisamente de la *esencialización* (*conceptualización*) de sus *fenómenos*. Y, en definitiva, por consiguiente, el *concepto* que *construimos* aquí no se «aplica» a la didáctica musical, sino que de ella parte (*regresando*), y a ella *progres*a de vuelta.

§2. Qué entendemos por interpretación en música, y sobre el carácter engañoso del rótulo «audición musical». La involucración del oyente en el objeto sonoro en su construcción como música.

Lo segundo que hemos de prevenir es que cuando aquí hablemos de *interpretación*, no lo hacemos en el sentido de «tocar música» o «cantar», es decir, en el sentido del «hacer»²³, sino que lo hacemos en el sentido más general del término, para referir los procesos mediante los cuales el receptor (el «oyente») *construye* la música a partir de la *interpretación* de las ondas sonoras (musicales) fisicalistas que le son dadas (y que han *producidas* por el músico, o el radio cassette, o por cualquier otro medio reproductivo). Y la *interpretación* de esas ondas sonoras (musicales) fisicalistas la entendemos como el establecimiento de las *relaciones institucionalizadas* que median (como *partes*) entre ellas, *totalizándolas* en un *todo* coherente, en el que las notas no están puestas en cada sitio como por azar, sino por razones objetivas. Y será, propiamente, esa *interpretación* (y *totalización*) la que *construya* la música, por parte de dicho receptor, y sin lo cual ni siquiera podría hablarse propiamente de «audición musical».

Ahora veamos: ¿por qué decimos que el rótulo «audición musical» es engañoso?

Porque «audición musical» parece sugerir la independencia de la música respecto del receptor de dicha música. Por un lado, está el sujeto (hipostasia-

do), por otro lado, está la música ya dada y ya *construida*, es decir el objeto (hipostasiado), y el sujeto «conoce» («oyéndola») a la música. Ahora bien, la música, aun estando dada fuera del sujeto (*apotéticamente*: a distancia), no consiste en esa serie de ondas fisicalistas que están fuera del sujeto, sino que el sujeto precisa *construir* la música a partir de ellas (*interpretándolas*). De tal forma que, en la música, el sujeto está en el objeto (*construyéndolo* al *totalizar* esas ondas) y el objeto está en el sujeto, y por eso esa distinción entre sujeto y objeto que parece sugerirse en «audición musical» es, en realidad, metafísica (donde la música se está *sustancializando* como objeto).

Ahora bien, ¿significa esto que la «construibilidad» de la música es un *fenómeno* íntimo, solipsista, que surge de la «reflexión introspectiva» de cada sujeto de referencia? No, en absoluto, la *totalización* (su *interpretación*) depende estrictamente de que cada sujeto (o discente) domine los *conceptos* musicales que le permitirán relacionar ese conjunto «caótico» («caos», en oposición a «cosmos», orden) de ondas fisicalistas en el *todo* coherente.

Y, también, ¿significa esto que la intencionalidad del compositor no tiene nada que significar, como dirían M. Foucault –«el autor es una función social» (Foucault, 1999)– o R. Barthes –«el autor ha muerto» (Barthes, 1987)–? Tampoco significa esto, porque esta afirmación solo tendría sentido respecto al *individuo*, pero no respecto a la *persona* (Bueno, 1996) del autor: muere el *individuo*, pero no muere la *persona* (salvo por metáfora), por lo que ha de considerarse este eslogan más como una boutade ingeniosa (de carácter acertadamente *presentista*) que como una verdad *gnoseológica*. Pero, en todo caso, es no solo la intencionalidad del

23. Para lo cual, en el *Materialismo Filosófico* no hablamos de «interpretación musical», sino de *poiesis* (*producción*) musical.

autor, como *sujeto operatorio* que ha constituido las partituras (junto al director de la orquesta, violines, trompas, percusionistas, etc., que realizan la *poiesis* –producción– musical sobre ellas), que, desde luego, suponemos que sí, sino que son también las *normas institucionales* de cada estilo, que desbordan (*transcenden*) a cada autor de referencia, las que aportan la clave que permite *totalizar* la música. Y, por tanto, no se trata de hacer psicología sobre el compositor («¿por qué Mozart hace esto?») tanto como de presuponer (conociéndolas) en la audición a las *instituciones normativas* («forma sonata», progresiones armónicas tipificadas funcionalmente como T-S-D-T, instrumentos y maneras de tocar específicas, géneros musicales concretos como el cuarteto de cuerda o la sonata clásica para piano, etc.) dadas en cada estilo, en cuanto conjunto de cientos y miles de obras de diferentes compositores del «Clasicismo» (o del estilo de referencia, en su caso) y que están más allá (*transcendiéndola*) de la psicología de Mozart.

Ahora bien, ¿cómo se demuestra para la «audición musical» que el sujeto está en el objeto tanto como el objeto está en el sujeto? 1. Tomamos un acorde de Sol Mayor (Sol-Si-Re) y lo tocamos en un piano de forma aislada. ¿Es Sol Mayor un acorde tenso o relajado? Ni tenso ni relajado. 2. A continuación, tocamos un acorde de Re Mayor, y después un acorde de Sol Mayor. ¿Es Sol Mayor un acorde tenso o relajado (desde el contexto *inmanente* a la «formación de oído» occidental, al menos)? Relajado. 3. Y, para terminar: tocamos un acorde de Do Mayor, después un acorde de Sol Mayor, y después de nuevo un acorde de Do Mayor. ¿Es Sol Mayor un acorde tenso o relajado? Tenso. Además, puede de-

jarse entre acorde y acorde el tiempo suficiente para que se diluyan los armónicos, y el significado *dialéctico* (y después hablaremos de la *Noetología*) será el mismo que si no se hace. ¿Acaso no son las mismas ondas sonoras fisicalistas las que había en el primer, en el segundo y en el tercer acorde de Sol Mayor, en cada ejercicio? Sí. Pero, entonces, ¿por qué *dialécticamente* (Bueno, 1995) en cada caso, el «mismo» (en términos fisicalistas) acorde de Sol Mayor ha sido diferente? Pues precisamente porque la música no consiste en ondas sonoras fisicalistas, sino que consiste en *dialéctica musical*²⁴ (*proposiciones, contraposiciones y resoluciones* sucesivas, entretrejidas a varios niveles, es decir: *Noetología*) que ha de ser *construida* por cada receptor a partir de *normas* conocidas (tales como las *normas* de la tonalidad diatónica).

Y, si entre acorde y acorde se habían diluido los armónicos, ¿cómo, según el contexto armónico de cada secuencia acórdica, Sol Mayor ha sido distinto en cada caso? Porque los acordes previos en cada caso habían sido memorizados (*anamnesis*) y proyectados temporalmente en una expectativa (*prolepsis*) de lo que había de seguir. Pues bien, es de la *construcción* de esa *dialéctica* musical (de expectativas y ruptura de las expectativas, y *contradicciones* constantes), resultante justamente de la *totalización* de la obra (mediante el entretrejimiento de sus *partes* en la audición), de donde se derivará la «actividad» o «pasividad» en el receptor que Wuytack refiere. Pero con una diferencia: que aquí esa «actividad» del sujeto de referencia no constituirá el fin, ni aun siquiera el medio (necesariamente), de la audición musical *totalizadora*, sino que serán resonancias subjetivas (o *subjetuales*) de dicho entendimiento,

24. Nikolaus Harnoncourt enfatizó esto también, en algunas de sus obras (Harnoncourt, 2003, 2006 y 2010).

siendo este entendimiento el verdadero objeto de dicha audición musical. Y siendo que la «actividad» o «pasividad» como las entiende Wuytack no garantizan (siempre) tal entendimiento (por las razones *supra*). Aquí hemos de resaltar también la verdad de muchas de las conclusiones de N. Cook en su artículo analizado, y en concreto, que la música no es una *materia sin forma*, que sea independiente del sujeto receptor, sino que el sujeto está involucrado en ella, en cuanto objeto sonoro; planteamiento que él fundamenta sobre la base de la Psicología Experimental. Si bien Cook sí se equivocará en determinar el tipo de involucración (*adecuacionista*) que surge de esa dependencia del sujeto (dependencia que responde más bien a un *circularismo* entre *materia* y *forma*, en el sentido que nosotros le damos, que a una *adecuación* en el sentido tomista).

Otro ejemplo: un motete de Josquin (o «Iosquino», como lo llamaron sus coetáneos de la hispanosfera) a cinco voces («cinque vocibus»), pongamos por caso. ¿Cómo puede ser que un oyente entrenado sepa distinguir cada una de las cinco voces (prestando atención) e incluso cantarlas, si se le pide, o transcribirlas, mientras que otro no puede ni aun contar con los dedos para decir el número de voces que con-suenan en el motete (uno, dos... cinco)? ¿Acaso no es la misma música? Pues sí, en cierto modo, son las mismas ondas fisicalistas; pero la música tiene que *construirse* para ser tal, cosa que el primero está haciendo y el segundo no está haciendo (porque quizá no tenga ni tan siquiera los *conceptos* de «voz de tenor», «voz de bajo», «voz de soprano» etc. que le permitan hacerlo), y para ello se necesita entrenamiento, naturalmente.

Respecto a todo lo dicho, en palabras de G. Bueno (1988):

«Entender» una obra musical comporta, esencialmente, una prolepsis de las secuencias por venir: quien no es capaz de anticipar de algún modo (seguramente impreciso) los compases futuros inmediatos, no entiende la música, sólo escucha una algarabía sonora que va mudando en cada instante –o en cada golpe de metrónomo–. Ahora bien: Anticipar, ejercer una prolepsis, es recordar, ejercer una anamnesis [...]. La música [las ondas sonoras fisicalistas] es como tal un «molde» de la misma configuración de la subjetividad en tanto es un flujo con marcas que se reproducen y pueden ser identificadas. Y lo que se contiene en ese flujo sonoro pueden ser, al mismo tiempo, estructuras muy diversas, isomorfias al propio proceso de la subjetividad. (p. 109)

Ahora bien, ¿acaso esta *prolepsis* no depende del conocimiento de las *normas institucionales*? Sí, sin duda, pues, ¿cómo va a tener expectativa de lo que ha de venir quien no comprende las *normas* del estilo de referencia? No podría, sino que si el receptor espera una Tónica (I) después de una Dominante (V) y viene un Sexto (VI), la cadencia rota solo surgirá (en cuanto «rota», *contradictoriamente*) en la medida en que se presuponga la *norma* general de que: a una dominante sigue otra dominante (VII, por ejemplo) o bien una tónica (I). Sin ese presupuesto (el conocimiento de las *normas* que permite la *construcción* musical por parte del receptor), no puede hablarse propiamente de «audición musical» cuando se oigan las ondas fisicalistas de una sonata para piano de Mozart en una clase de Educación Secundaria.

Porque ¿cómo podrá el receptor *totalizar* la música, estableciendo las relaciones que median (en el *flujo* sonoro) entre cada una de las *partes* (*marcas*) de la música, sin el conocimiento de las *normas* de cada estilo?

Nunca podría, sino que para *totalizarla* (*construyéndola*), habrá de conocer las *normas* de cada estilo. Y ¿acaso podría el receptor conocer las normas de cada estilo sin dominar los *conceptos* que las *conceptualizan* en cuanto fenómenos? No, no podría, y por eso la *audición totalizadora* empieza por el aprendizaje de los *conceptos* musicales.

Pero ¿significa todo esto que la música está «en la mente» del sujeto? No. La música (las ondas sonoras), aunque tenga que *construirse* mediante sucesivas *anamnesis* y *prolepsis*, está afuera del sujeto (*apotéticamente*: a distancia), y las *normas* están afuera, estudiando libros físicos, entendiendo las clases de un profesor que también está afuera, etc. Y es por eso que cuando desde nuestras coordenadas hacemos referencia al sujeto, lo hacemos en cuanto *sujeto gnoseológico* (en términos de *materia* y *forma*: subjetualidad y objetualidad, pero siempre en un plano objetivo) y no en cuanto *sujeto epistemológico* (subjetividad y objetividad, en un plano psicológico).

Y, además, ¿significa esto que no reconocamos un fundamento *transcendental* (trans-cultural) *psicoacústico* a la música, no dependiente (*inmanente*) de cada cultura? Tampoco, porque en primer lugar habrá de decirse qué son las *normas*, y nosotros *conceptualizamos* las *normas* como rutinas victoriosas (Bueno, 1996), y, en este sentido, no negamos que detrás de las *normalización* de cada estilo haya fundamentos trans-culturales (psicoacústicos, por ejemplo) que condicionen, justamente, que determinadas rutinas hayan resultado (junto con otras causas *inmanentes* a cada cultura de referencia: concausalmente) victoriosas, frente a otras rutinas distintas, y a las cuales se oponen en lucha como alternativas.

En conclusión: ¿Dónde está el engaño del rótulo «audición musical»? En suponer que la música es indepen-

diente de la *construcción* que tiene lugar en la recepción, por parte de cada oyente. O, lo que es lo mismo: diremos que el sujeto –el alumno de educación secundaria, en este caso– no «oye» la música, sino que la *construye*.

§3. La superación de la relación sujeto-objeto de los enfoques psicológicos de la audición musical. Noetología y audición musical.

Una vez expuesto cuanto se ha dicho, podría esperarse entonces que, puesto que cada sujeto receptor («oyente») está necesariamente implicado en la *construcción* musical, y que suponer otra cosa sería metafísica, puesto que *sustancializaría* al objeto sonoro respecto del sujeto (adoptaría la posición *epistemológica* del *realismo ingenuo*), de ello se derivase un enfoque *subjetualista* de la «audición musical». Y, sin embargo, ya hemos observado al analizar el *concepto* de «audición activa» lo infecundo de esa perspectiva, porque la «actividad» del sujeto no suponía necesariamente la *construcción* de la música (aunque sí pueda ser considerada, quizá, «conditio sine qua non» para ello bajo ciertas condiciones).

Otra alternativa de carácter *subjetualista* podría ser «audición atenta». Pero tampoco la «atención» implica necesariamente la *construcción* de la música (para lo que hace falta, además de la «atención», la capacidad de *interpretarla* en el sentido dicho).

Podría ensayarse también una tercera alternativa de carácter *subjetualista*: «audición consciente». Y, sin embargo, la *idea* de *consciencia* es quizá de las más problemáticas *ideas* que en la Psicología se batallan, particularmente desde S. Freud, que incorporó al esquema bidimensional (consciencia / inconsciencia) un tercer miembro (consciencia / subconsciencia / inconsciencia).

Finalmente, también podría ensayarse una *idea* de «conciencia» dada en coordenadas no psicológicas. Y, en este sentido, C. Marx distinguió entre «conciencia» y «falsa conciencia», distinción que se *reconstruye* en el *Materialismo Filosófico* acudiendo para ello a la *idea* de *ortograma*. Sin embargo, tampoco parece que esta *conceptualización* fuese fecunda para nuestro caso.

¿Qué haremos entonces? ¿Habremos de renunciar a efectuar distinciones referidas al *concepto* de «audición musical»? Pero ¿acaso es lo mismo que en el aula se «oiga» música (en el sentido de que el oído capte las ondas físicas) mientras se mira el móvil a escondidas bajo el pupitre, que aquel que desde el inicio de la audición se ve hipnotizado por la *dialéctica* de la música, y aunque quisiera no es capaz de desprenderse de ella? Y si la «atención» o la «actividad» no basta a la *construcción*, ¿cómo solventar este problema?

No habremos de renunciar, porque reconocer que el binomio *sujeto-objeto* tiende a ser metafísico, no implica que, desde coordenadas *epistemológicas* ya no *realistas ingenuas* (hipóstasis del Objeto) o *idealistas* (hipóstasis del sujeto), sino *hiperrealistas*, no podamos ensayar una *conceptualización objetualista* que no *sustancialice* a dicho objeto sonoro en cuanto objeto (*realismo*), al mismo tiempo que tampoco lo reduzca a la condición de contenido «mental» del sujeto (*idealismo*). Y este giro del *subjetualismo* hacia el *objetualismo* es el mismo que G. Bueno ensayó al constituir como disciplina a la *Noetología*. Donde, si la Fenomenología de Husserl pretendía llegar al descubrimiento de la «*materia misma*» de las cosas mediante la «epojé» del sujeto (*idealismo*), Bueno le dio la vuelta al proceso, dando por supuesto el momento «noético» (y por

eso la denominó «Noetología») para llegar después al momento «noemático» desde él. Pues bien, esto mismo es lo que hacemos respecto al *concepto* de «audición musical».

§4. En definitiva, en qué consiste la totalización de la música en la audición.

Totalización viene de «todo»; entonces, *totalizar* la música, pongamos, por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata *Facile* de Mozart, consiste en hacer, en la audición, un *todo* del conjunto caótico de sonidos que se presentan frente a cada alumno, y por parte de cada alumno. ¿Cómo se *construye* ese *todo* desde la «algarabía sonora»? Por medio de su *interpretación*. ¿Y en qué consiste la *interpretación* de esa «algarabía sonora»? En *relacionar* las *partes*, de forma tal que se encuentre cómo cada parte tiene su función respecto al *todo*. Y ¿cómo se establecen esas *relaciones* entre las *partes*? Mediante el conocimiento de las *normas* de cada estilo. Y ¿cómo se llega a conocer las *normas* de cada estilo? Pues, en primer lugar, dominando los *conceptos* musicales más elementales (nota, acorde, melodía, textura...): «la textura en la Sonata *Facile* es de melodía acompañada».

§5. ¿Qué implicaciones didácticas ineludibles se derivan de aquí respecto a los «fines» de la didáctica musical?

A nivel de los «fines» que tienen que buscarse para la audición musical en el aula, consideraremos qué consecuencias se derivan de los análisis hasta ahora acometidos aquí, y de nuestra *conceptualización* de la audición musical como *audición musical totalizadora*.

Lo primero que cabría señalar es que, en realidad, se alejan poco estas consecuencias de los fines que ya se suponen

habitualmente. Pues, en efecto, ya hemos señalado cómo Wuytack, en realidad, asume como fin, en su *concepto* de «audición activa», el siguiente: «el análisis de la forma musical» (Wuytack y Palheiros, 2009, p. 47). El problema principal que ofrece la *concepción* de Wuytack, no obstante, como también hemos señalado, es que no distingue con claridad cuáles son sus «fines» y cuáles son sus «medios», de modo que el *concepto* mismo ya enfatiza antes los medios que tales fines: «audición activa» (la «actividad» en la audición). Pero es evidente que la «actividad» en la audición no es un fin de la audición musical en el aula, sino que el fin de la audición musical en el aula será, más bien, el entendimiento de aquello que se escucha «activamente» (*construyéndolo*, en nuestras coordenadas). Y siendo que, como también hemos dicho, entre la «actividad» en la audición y el «entendimiento» de lo «oído» hay discontinuidades.

Acaso, antes que la «actividad», cupiera ensayarse otro tipo de fin, del tipo el disfrute hedonista (canalla) de la música o, «el desarrollo de competencias socio-emocionales». Y, sin embargo, aun evitando afrontar la importante cantidad (y calidad) de problemas que tales otros *conceptos* involucran ellos mismos de nuevo (Bueno, 2005) –«felicidad», «disfrute», «inteligencia emocional»²⁵...–, aun en tales casos, la «actividad» en la audición seguiría siendo un medio y no un fin de la audición musical.

Sin duda, el fin, al menos el fundamental, que nosotros presuponemos a la audición musical (desde nuestra *concepción* de la audición musical como *audición musical totalizadora*), es la *construcción* de la obra musical por parte de cada receptor de las ondas sonoras (de la «algarabía sonora»). En la medida en que es esta *totalización*

lo que nosotros utilizamos como *re-construcción* (re-*construcción*) de la *idea* de «entendimiento»: «entiende» la música quien la *construye*, y la *construye* quien la *totaliza*. Y, al mismo tiempo, el «disfrute» vendrá, como resonancia sentimental, de la *construcción* misma. De este modo, puede observarse cómo fines muy variados quedan, de una u otra forma, incorporados al *concepto* de *audición musical totalizadora*.

§6. ¿Qué implicaciones didácticas ineludibles se derivan de aquí respecto a los «medios» de la didáctica musical?

Entre todo tipo de medios didácticos que, desde las Facultades de Educación, se han ido generando con el paso de los años, contamos los siguientes, por citar algunos: «musicograma», «musicomovigrama», «danza» (entendida como medio para la comprensión musical), «interpretación [*poiesis: producción*] musical en el aula» (con o sin «musicograma» o «musicomovigrama» mediante), etc.

¿De qué manera el «fin» que queda establecido por el *concepto* de *audición musical totalizadora* interacciona con tales «medios» que ya nos vienen dados? Pues propiamente no cabría decir que nuestro «fin» rechaza, en principio, ninguno de esos «medios» didácticos, sino que, más aún, con toda seguridad, encontrará fecundo el apoyarse en ellos. Pongamos por caso, remitiéndonos al ejemplo de la Sonata *Facile* que poníamos *supra*: Si un musicograma contribuye a que cada alumno afiance el tipo de *relaciones* que se dan entre cada una de las *partes* de la sonata (con el fin de *totalizarla* en la escucha), de forma visual, sencilla y atractiva, por

25. Recordemos las agrias disputas entre H. Gardner («inteligencias múltiples», entre ellas la «inteligencia inter-personal» y la «inteligencia intra-personal», dos diferentes) y D. Golemann («inteligencia emocional»). Con multitud de incompatibilidades de formato lógico.

ejemplo enseñando cómo se *construyen* las melodías en su regularidad *periódica* (de «fraseo») cada ocho compases, muy conveniente será que se utilice el musicograma. Y lo mismo habría de decirse del resto de «medios» que tenemos a nuestra disposición. Ahora bien, la ponderación de la eficacia de cada uno de ellos involucra a su vez el problema que suscita el cómo probar que un alumno está *construyendo* la música. Porque, en efecto, si no podemos probar cuándo un alumno ha alcanzado mayor «entendimiento» de la música, no podremos probar cuándo un «medio» didáctico (sea el musicograma, el musicomovigrama, la danza, o cualquier otro) ofrece mayores o menores virtualidades.

Y es que nosotros presuponemos que la *construcción* de la música puede darse con mayores o menores matices. El receptor del motete de Josquin en nuestro segundo ejemplo *supra* no *construía* el menor matiz, ni tan siquiera sabía el número de voces que *consonaban* en la música, de tal manera que podemos decir que, en su caso, no era música, sino «algarabía sonora». Pero entre el receptor que *construye* (porque su entrenamiento y su conocimiento de las *normas* de cada estilo y de los *conceptos* musicales se lo permite) cada

una de las secciones de una sinfonía de Bruckner, «in situ», y el que ni siquiera puede contar las voces del motete de Josquin: «uno, dos... cinco»; hay una distancia muy grande. ¿Acaso la *construcción* musical consiste en un «o todo o nada»? No, el que tenga mayor entrenamiento y dominio de las *normas* y *conceptos* *construirá* más matices, y el que tenga menos *construirá* menos matices, sin que por ello quepa que lo igualemos a la «algarabía sonora» («o todo o nada»). Pero, si la *construcción* o no de la música en la audición no tiene carácter disyunto (maniqueo: o sí o no), ¿cómo examinaremos qué nivel se ha alcanzado en cada caso?

Respecto de esta cuestión, suponemos que su importancia y complejidad merece tratamientos rigurosos y monográficos para cada caso. Si acaso no ha habido más investigaciones en este sentido, sin duda se debe a que en la *conceptualización* de la audición musical se haya tendido antes al *subjetualismo* que al *objetualismo*. Porque, en efecto, si lo fundamental de la audición musical es la «actividad», las pruebas del «entendimiento» (*totalización*) objetivo de la música misma quedarán relegadas a cuestión secundaria en el orden de los múltiples problemas que la audición musical implica para la didáctica musical.

Bibliografía

- Artículos:
 - Bueno, G. (1984). Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias. *El Basilisco* (16): 8-37.
 - (1988). La genealogía de los sentimientos. *Luego, cuadernos de crítica e investigación* (11-12): 88-110.
 - (1995). Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras. *El Basilisco* (19): 41-50.
 - (2005). Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones. *El Basilisco* (37): 3-52.
- Chuliá, V. (2019). Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad. *Anuario de Filosofía de la Música* (1): 109-134.
- Cook, N. (2003). La forma musical y el oyente. Traducido por Isabel García Adánez. *Quodlibet* (25): 3-13.
- Valencia Mendoza, G. (2015). El legado de Edgar Willems a la educación musical de hoy. Herencia de Edgar Willems, pedagogo del siglo XX, a la Pedagogía Musical del siglo XXI. *Ricericare* (4): 46-52.
- Willems, E. (1966). Nuevas ideas filosóficas sobre la música y sus aplicaciones prácticas. Traducido por Valencia Mendoza, G. Recuperado de <http://www.diverrisa.es/web/uploads/documentos/edgar%20willems.pdf>
- Wuytack, J. y Boal Palheiros, G. (2009). Audición musical activa con el musicograma. *Eufonía* (47): 43-55.
- Libros y tesis doctorales:
 - Antunes, C. (2000). *Estimular las Inteligencias Múltiples. Qué son, cómo se manifiestan, cómo funcionan*. Madrid: Narcea.
 - Barthes, R. (1987). *La muerte de un autor*. Barcelona: Paidós.
 - Bisquerra Alzina, R. (2010). *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Síntesis.
 - Bueno, G. (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
 - (1971). *Etnología y utopía. Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Etnología?* Valencia: Azanca 1.
 - (1990). *Nosotros y ellos. Ensayo de una reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike*. Oviedo: Pentalfa.
 - (1991). «Prólogo». En Plans, J.J. *Puzzle*. Oviedo: Pentalfa.
 - (1992-1993). *Teoría del cierre categorial*. Oviedo: Pentalfa.
 - (1995). *¿Qué es la ciencia? La respuesta de la teoría del cierre categorial*. Oviedo: Pentalfa.
 - (1996). *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa.
 - (2001). *¿Qué es la Bioética?* Oviedo: Pentalfa.
 - (2003). *El mito de la izquierda*. Barcelona: Ediciones B.
 - (2005). *El mito de la felicidad*. Barcelona: Ediciones B.
 - (2016). *El mito de la cultura*. Oviedo: Pentalfa.
 - (2016). *El ego transcendental*. Oviedo: Pentalfa.
- Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- (ed.). (2004). *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Castro, E. (2019). *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata naturae.
- Chuliá, V. (2018). *Manual de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- Coopland, A. (1999). *Los placeres de la música*. Edit. El Aleph (libro online).
- Freud, S. (1984). *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1999). *¿Qué es un autor?* Barcelona: Paidós.
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- (2010). *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*. Barcelona: Paidós.
- Harris, M. (1982). *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza. Original inglés en 1979.
- Malm, W.P. (1985). *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza.
- Mañas Pérez, A.F. (2017). *De la audición musical activa a la audición musical interactiva*. (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante.
- May, E. (ed.). (1983). *Music of Many Cultures*. California: University of California Press.
- Montoya Rubio, J.C. (2010). *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Morris, D. (1968). *El mono desnudo*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Sartre, J.P. (2016). *El ser y la nada*. Madrid: Losada.
- Zaragozá, J.L. (2009). *Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona: Graó.