

Anuario de Filosofía de la Música

2023-2024, páginas 3-9.

Vicente Chuliá Ramiro

Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi» de Valencia

Criterios constitutivos y estatutarios de la sustancialidad poética de la música.

Resumen:

El presente artículo tiene como objeto aplicar al campo de la música los cinco componentes expuestos en nuestro escrito «Esbozos de una Teoría del Cierre poético» (*El Catoblepas*, n.º 209, 2024) –al que remitimos para alcanzar un mayor entendimiento de la cuestión–, así como desarrollar la dialéctica entre los cierres poéticos que se dan en los contextos poemáticos de la música frente a los cierres dados en los contextos determinados de producción y en los contextos prolépticos de dicho campo (cierres tecnológicos, objetuales, proposicionales, estéticos,...). Para ello, distinguiremos dos criterios que son inseparables ontológicamente, pero que, desde un punto de vista metodológico, disociaremos con el fin de estudiar sus contenidos internos, a saber: (1) el criterio constitutivo de la poética musical, dado a partir de unos contextos poemáticos que analizaremos a partir de las ideas Materia/Forma; y (2) el criterio estatutario de la génesis técnica y tecnológica de esta sustantividad poética (génesis enmarcada en contextos determinados y prolépticos), que será analizado a partir de las ideas Género/Especie.

Palabras clave: poética musical, espacio melológico, materia, forma, género, especie, música sustantiva.

Abstract

The main purpose of this article is to apply the five components exposed in our writing «Esbozos de una Teoría del Cierre poético» (*El Catoblepas*, n.º 209, 2024) to the musical field, as well as to develop the dialectic between the «cierres poéticos» given in the poetic contexts of music versus the «cierres» given in the determined contexts of production and in the proleptic contexts of said field (i.e. technological «cierres», objectual «cierres», propositional «cierres», aesthetic «cierres»,...). Therefore, we will distinguish two criteria that are ontologically inseparable, but that, from a methodological point of view, we will dissociate in order to study their internal contents, namely: (1) the constitutive criterion of musical poetics, given from some poetic contexts that we will analyze from the ideas Matter/Form; and (2) the statutory criterion of the technical and technological genesis of this poetic substantivity (genesis framed in specific and proleptic contexts), which will be analyzed from the ideas Gender/Species.

Keywords: musical poetics, melological space, matter, form, genre, species, substantive music.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

Héctor Baena Izquierdo

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

Marie Lavandera Piñero

Rufino Salguero Rodríguez

Raúl Angulo Díaz

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

Criterios constitutivos y estatutarios de la sustancialidad poética de la música

Vicente Chuliá Ramiro

Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi» de Valencia

§1. Criterios constitutivos.

1.1. *Materia: el espacio melológico.*

Comencemos por afirmar que la sustantividad de cualquier obra artística es el resultado del estudio de su constitución hilemórfica. Ahora bien, es probable que todo aquél que no haya estudiado en profundidad las tesis de Gustavo Bueno, expuestas en los Ensayos materialistas (1972), o que conozca algunos principios descontextualizados del materialismo filosófico, pueda chocarle que nos sirvamos de la idea de hilemorfismo para caracterizar la sustantividad de una obra de arte, ya que en sus coordenadas interpretativas estará operando, acaso, la idea de «forma separada», propia del hilemorfismo aristotélico. No obstante, Gustavo Bueno explica claramente que el hilemorfismo puede reinterpretarse de tal forma que pierda dicho sabor metafísico.

Esta reinterpretación o recuperación de la idea de hilemorfismo se obtiene, precisamente, «como un modelo ontológico

dialéctico» en el que la forma se re-define como la situación de una materia que se «autodetermina» al reflexivizarse una relación de un conjunto de partes respecto a un Todo. Como ejemplo, Bueno nos sitúa ante el caso de un jarrón: éste no es el determinante formal de sus partes materiales, sino un modelo (un Todo respecto a sus partes) del artífice; o ante el caso de una obra de arte en la cual «la superación de la distinción materia/forma por el temor de estar prisioneros de una distinción metafísica equivaldría a disimular la distinción entre reposo/movimiento por temor de estar prisioneros de la Física aristotélica». Léase atentamente la siguiente cita en la que podemos observar claramente la imbricación entre la idea de sustancialidad actualista, resultante del hilemorfismo dialéctico de una obra de arte, y la idea de materia ontológico general; una imbricación resultante de la perspectiva dialéctica por la cual al compuesto hilemórfico se le asocia un principio exterior de movimiento o energía que a la vez hace posible tanto su unidad (de contrarios) como su destrucción:

Llamaremos Forma, sencillamente, a toda materialidad que, respecto de otras, desempeñe el papel de determinante formal (o causa formal). Lo que hemos conseguido con esto es, simplemente, eliminar el dualismo sustancial entre las Formas y la Materia: la forma es la misma materia cuando se relaciona con otras de un cierto modo [...] excluimos, desde luego, el concepto de “Forma separada” (por mediación de este concepto se definían los Espíritus puros: Angeles, Arcángeles, etc.), porque no es posible pensar en Formas al margen de la materia, siendo ellas mismas materiales. Sin embargo, al concepto de Forma separada podemos hacer corresponder, en nuestra definición de Forma, la situación de una materia que se “autodeterminase formalmente”, es decir, la reflexivización de una relación (determinación formal) dada originariamente como no reflexiva [...]

El concepto de Forma así obtenido se aplica inmediatamente al conjunto de las partes formales de un Todo por respecto a las partes materiales (o al todo en cuanto conjunto de partes materiales). En cambio, sería metafórico atribuir al todo la función de forma por respecto de partes materiales: esta atribución puede considerarse como una versión del holismo metafísico. El jarrón no es el determinante formal de sus partes materiales, sino el modelo del artífice). Ahora bien: reinterpretando de este modo la materia y la forma, el hilemorfismo pierde el sabor metafísico que tenía cuando la materia se entendía como pudiendo darse sin forma alguna (materia prima), o la forma como pudiendo existir sin materia (formas separadas). El hilemorfismo puede recuperarse como un modelo ontológico dialéctico. (Tratar de superar la oposición entre forma y materia —p. ej., en la obra artística— por el temor de estar prisioneros de una distinción metafísica es como tratar de disimular la distinción entre reposo y movimiento

por el temor de estar prisioneros de la Física aristotélica.) La perspectiva dialéctica se obtiene cuando al compuesto hilemórfico — $T(rn, f)$ — se le asocia un principio exterior de movimiento o energía P definido de tal suerte que, a la vez que hace posible la unidad $T\{m, f\}$, determina —por la propia disposición de la estructura— su destrucción como totalidad. En este modelo podría decirse que la unidad (T) es unidad de contrarios $\{m, f\}$, y que esta unidad no está autofundada, sino que se constituye por la acción de P . [Énfasis añadido] (Bueno, 1972, pp. 342-344)

Este «principio exterior» (P) que menciona Gustavo Bueno, se traduce en el campo musical en las determinaciones históricas por las cuales se produce una anamórfosis entre lo que era el género radical de la apreciación diamérica de sonidos (en cuanto a su altura, duración e intensidad) y el género generador o núcleo, que consiste en la destrucción de dicho género radical, produciendo las siguientes transformaciones:

1. Transformación dada principalmente en el primer género de materialidad (correspondiente a la figura de los términos del eje sintáctico del espacio gnoseológico); se trata de la transformación de los sonidos, en un sentido genérico (sonidos del habla, de la siera, de los pasos al caminar, de los gritos, de los truenos...), a unos sonidos específicamente musicales a los que llamamos **tonos**, que ya no son meros sonidos abstractos, sino un tipo de sonidos específicos donde confluyen una serie de vibraciones por unidad de segundo que se desarrollan bajo términos no reducibles a categorías físicas (hercios), sino constituyentes de la categoría musical (do, re, sol, fa#,...).

2. Transformación dada principalmente en el segundo género de materialidad (correspondiente a la figura de las operaciones del eje sintáctico

del espacio gnoseológico); se trata de la transformación de la percepción de alturas (sonidos agudos o graves) a la percepción de **intervalos** ascendentes o descendentes (diapente, *diatesaron...*, en términos greco-romanos; o tercera menor, quinta disminuida, quinta justa..., en términos modernos).

3. Transformación dada principalmente en el tercer género de materialidad (correspondiente a la figura de las relaciones del eje sintáctico del espacio gnoseológico) y que consiste en la confluencia de una serie de operaciones dadas entre los tonos y los intervalos que ofrecen como resultado la coordinada tonal (**centros tonales**) que da sentido al conjunto de melodías y contrapuntos de una composición musical.

Estas tres transformaciones dan como resultado las tres figuras que conforman el primero de los ejes del núcleo de la música, a saber, el eje armónico (y), constituido por tonos, intervalos y grados.

Asimismo, existe otro grupo de transformaciones que no se dan tanto a partir de los valores escalares tratados anteriormente, cuanto a partir de valores vectoriales, es decir valores que dan sentido (temporal) a las magnitudes escalares correspondientes al eje y, conformando, así, el eje x:

1. Transformación dada en el primer género de materialidad, relativo al concepto fisiológico de **pulso**. Si el pulso está vinculado con los latidos del corazón (sístole/diástole) y varía dependiendo de la actividad física e, incluso, de los estados de la psique del individuo, por lo mismo, el pulso musical, en sentido analógico, varía en relación al grupo de notas (glomérulos) que recoge y en función de las relaciones interválicas, regidas por los grados que le dan sentido (nos referimos al «carácter» de la música: *allegro, andante, grave...*). De este modo, la sístole/diástole del pulso físico se transforma en el subir y bajar

de la mano en la quironimia (actualmente –y como degeneración de la idea de pulso musical– con el *tic-tac* mecánico del metrónomo); un subir y bajar (arsis/tesis) que se da en el espacio y el tiempo (M_1) y guía, a través del cuerpo, el fluir de la música (el *tempo*) y su propio *ethos*.

2. Transformación dada en el segundo género de materialidad, relativo a un concepto proveniente de la danza, a saber: el concepto de «paso». Es bien sabido que cuando una persona baila un *valse* y después un pasodoble, siente (componente segundo-genérico) que, en la primera danza, al ir de paso a paso, el cuerpo sube más lento y cae más rápido, mientras que, en la segunda danza, los pasos son totalmente distintos, yendo, en este caso, de uno a otro de tal forma que tanto el subir como el bajar se producen en el mismo periodo de tiempo. Así pues, el paso de baile (donde el centro de gravedad reside de igual forma en M_1 y M_2 , ya que el arte del bailarín ha de ser visto a través de su cuerpo) se transforma, en el campo musical, en el propio sentir de la marcha melódica (M_2), es decir, en el **compás** («conjunto de pasos») que expande el *melos* de la música

3. Transformación dada en el tercer género de materialidad, relativo a los conceptos de «metro» y «periodo», provenientes de las matemáticas y de la «poesía con palabras». De estas dos disciplinas, pertenecientes al género radical de la música, se derivan, precisamente, tanto las proporciones de unos sonidos respecto a otros (agrupados en los compases y pulsos), como el conjunto de pulsos que conforman figuras (geométricas), proporciones y, finalmente, periodos métricos, que, en un sentido musical, terminan por constituir la destrucción de dichos componentes radicales de partida. Ahora bien, ¿cuál es la razón de utilizar la noción de «destrucción» (en este caso, «diamór-

fosis intercategorial») y no «reducción» o «isomorfismo»? En efecto, decimos «destrucción» porque sólo el entendimiento de una proporción métrica, una figura geométrica o su periodicidad, no resultaría suficiente para que éstas se constituyesen como figuras musicales. Por el contrario, debe darse una «destrucción» y «recomposición» de tales componentes conceptuales en el momento en el cual éstos son percibidos estéticamente (objetivismo estético, M_2-M_3) en la audición musical en la que, además, se producen todo tipo de irregularidades por la contingencia de los fenómenos acústicos y perceptivos que acontecen en todo momento.

Con este grupo de transformaciones se obtiene, por consiguiente, el eje rítmico (eje x) del núcleo de la música, formado por los pulsos, compases y **periodicidades métricas**

Finalmente, el último grupo de transformaciones que conforma la materia de la música es el constituyente del eje cromatofónico (eje z):

1. Transformaciones dadas en el primer género de materialidad en relación a productos técnicos, tales como: arcos, tubos o tripas de animal, empleados sobre cajas de resonancia hechas de madera, que van constituyendo diversos instrumentos musicales agrupados en cuatro grandes familias: viento metal, viento madera, cuerda y percusión (**instrumentación**).

2. Transformaciones dadas en el segundo género de materialidad y relativas a la destrucción que tiene lugar entre las intensidades fónicas de comunicación entre los seres humanos (gritos, aullidos, golpes, susurros...) y su posterior recomposición en específicas **dinámicas** musicales (dígase: *piano*, *mezzoforte*, *fortissimo*...) que conforman una de las figuras cromatofónicas.

3. Transformación dada en el tercer género de materialidad entre la dicción poética y el **despliegue melódico** o

fraseo musical, donde la declamación poética con tonos ritmados cadencialmente se reconvierten en grupos de compases fraseados con caracteres sonoros musicales, a saber: el vector melódico, la resolución de frase, articulaciones *legato*, *staccato*, etc.

La resultancia de estas transformaciones anamórficas constituye el eje z, o eje cromatofónico, que cierra fenomenicamente una materialidad a la que denominamos «música».

Con todo ello, y siguiendo la premisa del materialismo filosófico referida a que no existe la materia sin la forma, procederemos a continuación a estudiar los rasgos característicos de la forma musical.

1.2. Forma: la racionalidad noetológica.

El estudio que venimos emprendiendo a lo largo de estos años en torno a la materia de Estética y Filosofía del Arte del Materialismo filosófico –objetivado en dos libros y diversos artículos– nos ha permitido alcanzar, por de pronto, una conclusión, a nuestro juicio, fundamental para el caso que nos ocupa, a saber: toda obra de arte sustantivo es una forma (material) que responde a una inteligibilidad universal, basada en una sólida racionalidad (común a cualquier construcción universal, sea ésta científica, política, religiosa, etc.) y compuesta de tres axiomas noetológicos, establecidos por Gustavo Bueno como: Propuesta/Contraposición/Resolución.

Sin embargo, no debemos olvidar que la idea de «racionalidad», o más bien –desde las coordenadas del Materialismo de Bueno– de «racionalidad noetológica», es una idea lisológica y sincategoremática, ya que si no se precisa el contexto concreto material incurrimos en el peligro de estar tratando con «formas separadas», o acaso

con una racionalidad (formal) que estuviese «flotando» en alguna especie de *topos uranus*, y que fuese adecuada a una materia, produciéndose una especie de yuxtaposición armónica (adecuacionismo) o, incluso, una reducción de la materia a la forma (teoreticismo) o de la forma a la materia (descripcionismo).

Por esta misma razón, en el *Tratado de filosofía de la música* (2022), construimos una clasificación de materialidades estéticas desde el presupuesto de una circularidad entre materia y forma, es decir una absorción mutua que, en el caso de la música, se produciría entre la racionalidad noetológica de una obra concreta (forma) y la materialidad estética del espacio melológico (materia). Ahora bien, la racionalidad de una obra concreta, al ser circular a la materia del espacio melológico, ¿no ofrecería, por tanto, unos rasgos comunes, provenientes del propio «materialismo melológico», que, en un ejercicio de disociación filosófica, establecería unas ideas formales que caracterizaran a toda obra musical sustantiva?

Precisamente al traducir los axiomas noetológicos a términos musicales, subyacentes de la concatenación de las figuras melológicas, obtenemos unos resultados claros y precisos:

mejor dicho, pluralidad de normatividades, nos conducirían a las resoluciones musicales expuestas en función de dichas propuestas y contraposiciones?

§2. Criterios estatutarios

2.1. Géneros musicales.

Existe un verdadero embrollo en torno a la idea de «género musical», debido a que ésta es una idea filosófica involucrada en la *poiesis* de la música a lo largo de toda su historia. Prueba de esta oscuridad conceptual se obtiene si observamos de qué manera han sido empleados tanto dicho sintagma como su correlativo, «forma musical», por diversos musicólogos y teóricos, en general; basta con observar los debates acerca de si la sonata clásica es una «forma» o un «género», por poner un ejemplo. ¿Acaso desconocen que la idea de «forma» está conjugada filosóficamente con la idea de «materia», al igual que «género» lo está respecto a «especie»?

A nuestro juicio, es importante aclarar esta difícil cuestión, y, para ello, partiremos de un principio filosófico-musical ya expuesto, a saber: la constitución de la música es su materia, representada a través las figuras melológicas, mientras que su forma es la racionalidad

PROPUESTA	CONTRAPOSICIÓN	RESOLUCIÓN
Expansiones melódicas	Cadencias	Melodía
<i>Cantus</i>	<i>Discantus</i>	Polifonía
Melodías	Acordes/Contrapuntos	«Composición libre»
Temas/Sujetos	Contratemas/Contrasujetos	Estructura
Consonancia	Disonancia	Armonía
Modalidad diatónica	Cromatismo/enarmonía	Tonalidad
Tonalidad principal	Modulación	Expansión tonal

Tabla 1. Representación de algunos ejemplos de Noetología musical.

En la música sustantiva, podemos encontrarnos con cualquiera de estas situaciones, o incluso con todas a la vez. La cuestión sería: ¿qué normatividad o,

noetológica, resultante de la concatenación de dichas figuras, tal y como puede apreciarse en la tabla anterior. Ahora bien, estos principios noetoló-

gicos no podrían establecerse sin las diversas normas que los rigen y que provienen de instituciones extrínsecas al arte musical pero que, sin embargo, guían y establecen (criterios estatutarios) su propia racionalidad formal. Estas instituciones han sido, históricamente, la iglesia judía, católica, bizantina y luterana, sobre todo; así como las tradiciones envolventes a las poesías con palabras cantadas, a las danzas en las cortes, a las naciones étnicas –y, posteriormente, a las naciones políticas y sus regiones–, a los teatros y al desarrollo de las técnicas y tecnologías instrumentales.

Así pues, y desde esta premisa, podemos observar los siguientes grandes géneros musicales que recorren toda la historia de la música y que fueron conformándose a partir de constantes disputas y lucha entre principios normativos contrarios (recordemos la dialéctica dada entre la escuela polifónica franco-flamenca y el Concilio de Trento en torno a la normatividad del contrapunto):

- Género eclesiástico
- Género cancioneril
- Género danzante
- Género teatral
- Género dialéctico-instrumental
- Género mixto

Las relaciones entre estos géneros, con sus respectivas especies o arquetipos formales, ofrecen, por una parte, perspectivas atributivas o plotinianas, conformadas a partir de involucraciones que provienen de un tronco melológico común (circularidad de la materia y forma musical) y afectan a la aparición de nuevas especies en diamórfosis donde se cruzan unos géneros con otros; y, por otra parte, ofrecen perspectivas porfirianas o distributivas, conformadas a partir de características «independientes» que dan lugar a especies diversas, pero englobadas dentro de un género concreto con sus elementos específicos.

2.2. Especies formales o arquetipos del arte musical.

Las especies derivadas de estos géneros, a su vez, han ido dando lugar, por diamórfosis intracategorial, a nuevas especies pertenecientes al mismo género, o, incluso, a algún nuevo género, proveniente de la degeneración del anterior. Pongamos por caso a la diamórfosis producida en la especie Minueto (género danzante) que, a partir de Beethoven, se convierte en un Scherzo al multiplicar los valores del pulso, transformándose, con ello, en un ritmo ternario a la breve y quedando «ridiculizados», a forma de broma (*scherzando* = «jugueteando»), las características normativas de la propuesta temática del Minueto como danza aristocrática.

Otro ejemplo lo obtenemos en la relación dada entre la sonata monotemática, o scarlattiana, y la sonata clásica, donde también se produce una diamórfosis intracategorial, pero con componentes intercategoriales, ya que dicha descomposición y recomposición también toma elementos de una especie procedente del género eclesiástico, a saber, el motete (y su correlativo instrumental, fuga e interludio), así como del género cancioneril relativo al refrán o estribillo, principalmente, cuestión que tomará forma en una esencia procesual que constituirá una nueva especie musical del género dialéctico instrumental de los albores del siglo XVIII.

No obstante, parece contradictorio que afirmemos que el término «sonata clásica» sea una especie del género dialéctico instrumental al mismo tiempo que hemos empleado la noción «tomará forma»: si «toma forma», ¿no se podría hacer referencia a una «forma sonata» sin incurrir, necesariamente, en una *contradictio in terminis*?

§3. Resolución

En efecto, sería una contradicción y, por tanto, invalidaría toda la argumentación

de nuestro escrito si no enfatizáramos la involucración existente entre las cuestiones constitutivas (materia/forma) y las cuestiones estatutarias (género/especie) de una obra de arte sustantivo, lo cual nos deriva al objetivo del presente artículo, a saber: aplicar los cinco componentes de la Teoría del cierre poético a la música; componentes que podemos sintetizar de la siguiente manera:

- Principio y final joreomático, basado en las figuras del espacio melológico. (Materia).
- Racionalidad noetológica cuya unidad y diversidad vienen dadas por la propuesta institucional, así como por la contraposición y resolución (especie formal).
- Constitución de resultados insospechados en los cuales el final no está pautado por la propuesta (invariable formal).
- Identidad complexa (cierre estructural).
- Significando sinolótico (absorción mutua de materia y forma: circularidad).

Observando esta síntesis de los cinco componentes que sirven como criterio del cierre poético musical y, por tanto, de la sustantividad de la música, extraeremos la siguiente conclusión: existe una diferencia a destacar entre «especie formal», «invariable formal» y «forma», como correlativa a materia. ¿En qué consiste esta distinción? Primeramente, que una especie formal es un *a priori* institucional, que viene dado a partir de lisados resultantes de cierres tecnológicos analizados en la historia. En este sentido, la sonata clásica, en abstracto, no es más (ni menos) que un cierre institucional que constituye una especie formal (una manera específica de distribuir los conceptos noetológicos de la música y, por tanto, su forma), perteneciente al género dialéctico instrumental. Sin embargo, la partitura de la Sonata *Waldstein* de Beethoven ya es un conformado que constituye

una invariable formal y un cierre estructural concreto, que, a su vez, sirve como base de sustantivación de dicha música, sin perjuicio de que dicha sustantividad se materialice (o no) en la ejecución (significando sinolótico del *melos*).

Así pues, decimos que la sonata clásica no puede ser una «forma musical», pero tampoco un «género», sino, más bien, lo único que podemos afirmar (en sentido lisológico), es que la sonata clásica constituye una especie formal del género instrumental del siglo XVIII a partir de la cual puede darse una invariable formal concreta. Ahora bien, esta invariable se representará como «forma musical», siempre y cuando se materialice desde las figuras constituyentes del espacio melológico; unas figuras que nunca pueden dar lugar a un cierre categorial, sino que desbordan las formas por las cuales se presentan. Dicho de otro modo, parafraseando libremente a Arístides Quintiliano: la música es la «ciencia» del *melos*, pero este *melos* siempre desbordará a la propia música, no por ser éste espiritual o sobrenatural, sino justo por lo radicalmente contrario, a saber, por ser material, pero material en sentido ontológico general.

Bibliografía

- Bueno Martínez, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- . (2016). *El ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- Chuliá Ramiro, V. (2018). *Manual de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- . (2022). *Tratado de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- . (2024). Esbozos de una Teoría del cierre poético. *El Catoblepas* (209): 1. Disponible en: <https://www.nodulo.org/ec/2024/n209p01.htm>
- Quintiliano, Arístides. (1996). *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Be goña Gil. Madrid: Gredos.