

Anuario de Filosofía de la Música

2023-2024, páginas 47-64.

Marie Lavandera
Universitat Politècnica de Valencia

La esencia de la forma sonata clásica: raíz y núcleo.

Resumen:

El presente artículo se desenvuelve en el marco de la tesis doctoral que estamos realizando actualmente en la Universidad Politécnica de Valencia bajo el rótulo: *Análisis de la racionalidad de la forma sonata para piano desde la Noetología y las figuras de la dialéctica. Estudio de campo sobre las sonatas para piano solo de J. Haydn, W. A. Mozart y L. V. Beethoven*. En él trataremos, concretamente, una de las partes insertas en la mencionada tesis, referida a la cuestión de la esencia de la forma sonata clásica, si bien atendiendo sólo a dos de sus componentes, a saber, al género radical y al núcleo, es decir, a los antecedentes y transformación de los mismos que dieron lugar en un momento determinado de la Historia de la música a los principios fundamentales que conformaron a dicha institución musical, con el objetivo de compartir una interpretación objetiva y distinta (non prius audita) de lo que se entiende por «forma sonata clásica», a partir de las coordenadas de pensamiento del Materialismo filosófico de Gustavo Bueno.

Palabras clave: forma sonata, teoría de la esencia, núcleo, raíz, Materialismo filosófico.

Abstract

The current article is developed in the context of the PhD we are doing nowadays at the Polytechnic University of Valencia, named: *Análisis de la racionalidad de la forma sonata para piano desde la Noetología y las figuras de la dialéctica. Estudio de campo sobre las sonatas para piano solo de J. Haydn, W. A. Mozart y L. V. Beethoven*. Thus, in this article we will explain, specifically, one of the parts that are introduced on the aforementioned thesis, which is related to the essence of the classic sonata form. Nevertheless, we will focus, only, on two of its components, namely, on the root genre and the core, i.e., on the past elements and its transformation that, in a specific moment of the musical history, turned into the fundamental principles of the named institution. All of this is directed to the primary goal of sharing and objective and different interpretation (non prius audita) of what is meant by «classic sonata form», from the thought coordinates of the Gustavo Bueno's Philosophical Materialism.

Keywords: sonata form, essence theory, core, root genre, Philosophical Materialism.

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

La esencia de la forma sonata clásica: raíz y núcleo

Marie Lavandera

Universitat Politècnica de València

§1. Introducción y contexto de la forma sonata clásica

La *forma sonata clásica* es un concepto musical referido a la estructura y procedimientos compositivos que identifican y determinan al primero de los tres o cuatro movimientos de que se compone una pieza instrumental denominada sonata. No obstante, este último término no siempre ha adquirido la connotación que desde el siglo XIX se le atribuye.

Los primeros usos del vocablo *sonata* (it. *sonare*: «jugar / tocar») parecen remontarse hacia finales del siglo XV y principios del XVI (en España contamos con el vihuelista valenciano Luís de Milán quien, en su libro de vihuela *El Maestro*, publicado en Valencia hacia 1536, introdujo el término «sonado/a»), con el objeto de designar aquellas piezas que estaban dispuestas originalmente para ser tocadas por instrumentos, es decir, este término, contrapuesto a *cantata*, no representaba, en principio, ninguna

estructura o forma musical concreta, sino que indicaba únicamente el tipo de agrupación para el que la obra iba dirigida. Así lo explica el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés:

El uso más antiguo de ‘sonata’ como sustantivo, puede ser encontrado en la forma del derivado francés ‘sonnade’. ‘Orpheus fera ses sonnades’ es una frase de un Misterio renacentista que data de 1486... En nuestro estudio encontraremos numerosas otras formas del sustantivo, entre ellas, ‘sonetta’ (Kindermann) o ‘sonnetto’, ‘sonatella’ (Furchheim) o ‘sonatille’ (Chèdeville) y el frecuente diminutivo ‘sonatina’ (por Kelz, ya en 1669) o incluso ‘sonatino’ (D. Becker) ... ‘sonada’ o ‘sonado’ usado en 1515 ... por el español Luis Milán... En todo caso, estos primeros usos no tienen sino un significado genérico de ‘pieza para sonar’. (1963, p. 24).

Aunque, tal y como podemos recoger del diccionario digital *Grove Music*, pareciera que el término sonata ya se encontraba en textos literarios del siglo

XIII para denotar una pieza instrumental, como así se aprecia en el texto sagrado Vida da Santa Douce: «Mens que sonavan la rediera sona-da de matinas» (Mangsen, Irving, et. al., 2001).

Sea como fuere, es en la época renacentista, con la construcción de nuevos instrumentos y el desarrollo de géneros de escritura independientes de las estructuras fijas circunscritas a las danzas o a la música vocal de la época, cuando observamos abundantes y, en ocasiones, dispares usos del término *sonata*. Tanto es así que en la Venecia del siglo XVI se la llegó a considerar como un pariente cercano de la *canzona*, cuya estructura formal respondía a un estilo fugado imitativo:

La **sonata** veneciana (en italiano, «sonada») fue un pariente cercano de la *canzona* y consistía en una serie de secciones, cada una basada en un sujeto diferente o en variantes de un único sujeto. Tanto las canciones como las sonatas se empleaban en las misas o en las vísperas como introducciones o postludios, o para acompañar rituales significativos. La *Sonata pian' e forte* de las *Sacrae symphoniae* de Gabrieli ha conseguido un lugar destacado en la historia de la música al contarse entre las primeras piezas para conjunto instrumental en que se designan instrumentos específicos para cada una de las voces impresas. [...] Otra innovación de esta música impresa fue la indicación de los pasajes como *pian* (piano, es decir, «suave») o *forte* («fuerte»), uno de los primeros ejemplos de indicaciones dinámicas en la música. (Burkholder, Grout & Palisca, 2014, pp. 367-368)

Sin embargo, tanto la *canzona* como la sonata mantuvieron rasgos característicos independientes, a saber: mientras la *canzona* ponía de manifiesto la calidad formal y abstracta de la polifonía renacentista, la sonata, por su par-

te, se caracterizaba por explotar las posibilidades idiomáticas que ofrecía el instrumento e imitaba el estilo vocal expresivo de la época. Del mismo modo, y tal y como explica Sandra Mangsen – profesora emérita de musicología de la Universidad de Ontario Occidental (Canadá)– en *The Companion to Baroque Music* (1998), tanto la una como la otra también se diferenciaban por la ocupación que mantenía el músico en cuestión que las componía, a saber: los organistas eran proclives a escribir canciones, y los intérpretes virtuosos, sonatas (Sadie & Mangsen, 1998, p. 394). Finalmente, a mediados del siglo XVII los términos *canzona* y *sonata* con-fluyeron y esta última pasó a adquirir ambos significados (Burkholder, Grout & Palisca, 2014, pp. 448-449).

No cabe olvidar que en este segundo contexto, diríamos, «barroco», los compositores de música instrumental fueron incorporando a sus piezas elementos que ya venían desarrollándose en la tradición vocálica, tales como el empleo del bajo continuo, el interés por el movimiento de los afectos, el uso de ornamentación virtuosa, el contraste estilístico, etc. Todo ello representado en formas como la *toccata*, *fantasía* o *preludio* (obras de teclado o laúd con estilo improvisatorio); el *ricercare*, *capriccio* o *fuga* (basadas en el contrapunto imitativo); la *canzona* o *sonata* (con secciones contrastantes, a menudo también en contrapunto imitativo); las *variaciones*, *partitas*, *chaconas* o *pasacaglias* (basadas en modificaciones de melodías ya dadas, de corales o de un bajo); y las *danzas* de la suite (op. cit. p. 443).

De las *canzonas* (o sonatas escritas en estilo de *canzona* tradicional), interpretadas en iglesias; y de las sonatas, de carácter laico por su lenguaje basado en danzas o música vocal profana, surgieron en la Italia de 1660 las denominadas *sonata da chiesa* y *sonata*

*da camera*¹. Así nos explica esta distinción el compositor italiano Giulio Bas (1922):

En la **Sonata da chiesa**, la derivación contrapuntística originaba una tradicional dependencia de la forma de la Fuga para todos los trozos rápidos, mientras que los lentos eran casi tan sólo introducciones o intermedios. En cambio, en la **Sonata da camera**, la derivación de la danza o de la canción confería a la forma de los diversos trozos o tiempos, el tipo binario y en dichas condiciones la Sonata confundíase con la Suite, etc. (p. 264)

Estos dos tipos de sonatas comenzaron a dotar a dicho término de una estructura cada vez más definida e identificable respecto a otros géneros de la época², sirviendo de modelo para el desarrollo de las sonatas venideras de principios del siglo XVIII³, momento en el cual tiene lugar el tercer y último contexto de lo que hemos denominado como «el entorno de la forma sonata clásica».

Pues bien, los últimos desarrollos de la sonata antes de su constitución como forma alrededor de 1750-60, estuvieron marcados por las operaciones de célebres autores como: D. Scarlatti (1685-1757), C. P. E. Bach (1714-1788), A. Soler (1729-1783)..., así como por una incontable cantidad de clavecinis-

tas españoles, italianos y portugueses que contribuyeron a su posterior conformación con piezas tituladas: *esercizi*, *tocata*, obra o *allegro*, entre otros:

El siglo dieciocho en España dio como fruto una gran cantidad de obras y autores (algunos de ellos poco tratados por la historiografía musical y muchos, ausentes en las programaciones de concierto), tales como Sebastián Albero, Rafael Inglés, Gregorio Artal, Carlos Baguer, José Ferrer Beltrán, José Elías, Ramón Ferreñac, Manuel Gascón, Vicente Hervás, Francisco La-rraz, Joaquín La-seca, José Lidón, Melchor López, Diego Llorente, Pablo Nassarre, Manuel Narro, José Herrando, José Nebra, Joaquín Oxinaga, Rafael Ustáriz, o el propio Rodríguez Monllor, sin contar a los reconocidos Domenico Scarlatti y Antonio Soler, a los anónimos o a las obras no publicadas. Es debido a esta múltiple y prolífica producción por lo que sería imposible unificar las características musicales de esta época en un solo de-nominador común (Lavandera, 2020, p. 14).

Estas especies de sonatas «pre-clásicas» han sido abordadas por el profesor Igoa en su tesis doctoral (2013, pp. 114-116), y se corresponderían con los tipos 1 y 2 de los cinco que recoge en total, a saber:

1. Nótese que la denominación *sonata da camera* no fue muy empleada antes del compositor Arcangelo Corelli (1653-1713), quien la entendía como una colección de danzas binarias, precedidas por una introducción y en la que se intercalaban movimientos lentos y rápidos. En su lugar, los compositores ingleses, franceses y alemanes de entonces preferían dirigirse a este tipo de piezas con el término *suite*.
2. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, las sonatas de iglesia y de cámara se extendieron instrumentalmente en forma de *sonata a tre* o *sonata a due e basso* (es decir, sonatas escritas para dos voces melódicas y bajo continuo o melódico), dando lugar a numerosas obras de Frescobaldi, Pachelbel, Charpentier o Purcell, entre otros (si bien muchas de estas obras todavía eran nombradas también como canzonas, sinfonías, suites o sonatas). Más adelante, con Händel, Fux, J. S. Bach, Buxtehude, Corelli, etc., observaremos *sonatas a trío* donde la instrumentación se amplía a sólo cuerdas, a instrumentos de viento (cornetto, oboe, flauta, flauta dulce, fagot), e incluso su estructura tripartita es representada mediante un solo instrumento melódico y un teclado o mediante dos teclados y un pedal, como es el caso de las seis sonatas a trío para órgano de J. S. Bach (BWV 525-530), compuestas entre 1727 y 1731. (Mangsen, 2001, «Trio Sonata»).
3. El compositor J. Kuhnau (1660-1722) sería uno de los primeros autores en escribir sonatas para clave de varios movimientos a partir de las bases sentadas por las sonatas de iglesia y de cámara italianas (Hamel & Hürlimann, 1981, p. 396).

(1) El primer tipo de sonata es aquél donde ésta se conforma de una exposición y recapitulación, esto es, sin enlace o desarrollo mínimo entre ambas partes. A este tipo de sonatas también se les denomina «sonata sin desarrollo», «forma de movimiento lento» o «sonatina», siendo común en movimientos lentos carente de repeticiones internas.

(2) El segundo tipo de sonata se compone de las conocidas estructuras binarias, donde la segunda parte constituye un desarrollo de la primera, generalmente, en el tono de la dominante para conducir, finalmente, hacia un punto de inflexión al resolver en la tónica principal.

Ambos tipos de sonatas se fueron conformando bajo el marco contextual de un progresivo cambio estilístico entre la escritura polifónico-contrapuntística del «barroco tardío» y el nuevo estilo galante francés, extendido más adelante por el estilo sentimental de raíces alemanas.

Así pues, en medio de este contexto dieciochesco en el que las instituciones características de la música instrumental barroca –tales como el preludio, las toccatas, los corales o las suites– comienzan a quedar en desuso; en el que el pensamiento ilustrado, encabezado por los denominados *philosophes*, ofrece sus primeros frutos contra el sistema monárquico absolutista imperante; en el que se comienza a fomentar los conciertos públicos gracias a los cuales los músicos pueden complementar sus ingresos y llegar a un público más amplio⁴; en el que el piano de macillos sustituye al clavicémbalo y al clavicordio, presentándose progresivamente como el instrumento de teclado por excelencia; en el que el idealismo trascendental se erige como imperante a través de

C. Wolf, A. G. Baumgarten, J. N. Tetens y, en especial, I. Kant, etc., es cuando la forma sonata clásica comienza a adquirir sus primeros contornos.

De esta manera, observaremos a través de las obras de Joseph Haydn (1732-1809), primero, y de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), después, la materialización definitiva de una estructura identitaria que define al primero de los tres o cuatro movimientos de que se compone una sonata y que puede describirse superficialmente de la siguiente manera: estructura tripartita (A-B-A) a partir de la cual se exponen dos temas contrapuestos (generalmente, uno en la tónica y otro en la dominante; o uno en la tónica, en modo menor, y otro en el relativo mayor) que se desarrollan por medio de diversas modulaciones y finalmente confluyen de nuevo en el tono principal.

Ahora bien, a finales del siglo XVIII, aun habiéndose definido la estructura y los contenidos propios que identifican a la forma sonata clásica de otros tipos de sonatas e incluso ya habiéndose extendido su forma a otros géneros de escritura como el rondó, el concierto, la fuga, el aria da capo o la forma ternaria, ésta, sin embargo, no consigue desprenderse todavía de sus connotaciones históricas ni ha adquirido un cuerpo lo suficientemente identitario y voluminoso como para proclamarse definitivamente como una institución independiente de sus predecesoras. Es por ello que todavía en la década de 1780 podemos encontrar sonatas de C. P. E. Bach, por ejemplo, en las que se aprecian estructuras binarias y procedimientos compositivos muy distintos a los de la forma sonata de la época. Así lo explica Charles Rosen en *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven* (2015):

4. «Al ampliarse el público musical, un mayor número de gente se interesó por la lectura y por las discusiones sobre música. Hacia mediados de siglo comenzaron a aparecer revistas dedicadas a noticias musicales, reseñas y críticas escritas dirigidas tanto a los aficionados como a los entendidos». (Burkholder, Grout & Palisca, 2014, p. 594).

Hemos de distinguir entre lo que un compositor del siglo XVIII llamaría sonata [...] y la forma que solían tomar las sonatas [...]. La línea divisoria entre ambos conceptos suele ser muy imprecisa [...]. No era sólo que el término cambiaba de significado, sino que con él se pretendía abarcar un abanico muy amplio, e incluso prever la posibilidad del cambio. [...] En las obras para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach, publicadas en 1780, una fecha más bien tardía, coexisten todo tipo de modelos de 'sonata', con secciones de desarrollo completas y sin ellas, con recapitulaciones totales y parciales, etcétera (Rosen, pp. 37 y 40).

Esta independencia sí que alcanza progresivamente su lugar a mediados del siglo XIX, tras la publicación de las sonatas para piano de L. V. Beethoven (1770-1827), momento en el cual esta institución adquiere un cuerpo lo suficientemente robusto debido a la manera en que se contraponen dialécticamente los temas, así como por la longitud de la estructura. Todo ello influido, principalmente, por las doctrinas del *Sturm und Drang* y del idealismo objetivo de Hegel (1770-1831). Con este fenómeno, la forma sonata clásica alcanza lo que entedemos como el «dintorno» de su esencia, desarrollado y cristalizado por la generación de compositores de la era decimonónica.

§2. Fundamentos de la Teoría de la esencia genérica del Materialismo filosófico

La palabra esencia proviene del latín *essentia* y éste, a su vez, supone un calco del griego οὐσία (*ousía*), esto es, lo referido al ser, la propiedad, la naturaleza, la realidad, la existencia, la sustancia (Pabón y Suárez, 1970), o bien, tal y como recoge actualmente la Real Academia de la Lengua Española:

«aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas» (DRAE, s.v. «esencia»). En cualquier caso, esta idea tiene sus orígenes principalmente en la filosofía clásica de Platón y Aristóteles, siendo posteriormente extendida a lo largo de la historia por multitud de sistemas de pensamiento.

En efecto, Platón fue de los primeros en abordar una doctrina de la esencia en la que ésta es equivalente a la noción de Idea o *eidos* y constituye una realidad sustancial independiente al mundo sensible, es decir, para Platón, las Ideas o esencias no están en las cosas como una de sus partes físicas –no están en el mundo físico (*kosmos aisthetos*)– sino que residen fuera de ellas, en un mundo inteligible (*kosmos noetos*). Aristóteles, por su parte, define la esencia a partir de dos ideas: por un lado, la «sustancia primera», es decir, el ser o sujeto que es invariable en el tiempo pese a los cambios y transformaciones (recordemos que de esta sustancia primera se derivan los predicados o «sustancia segunda», que son el género, la propiedad y la diferencia específica); y por otro lado, a partir de la expresión «lo que cada cosa es» y que, posteriormente, en la filosofía escolástica, Santo Tomás de Aquino denominará con el término *quiddidad* o el qué. En este sentido, y a diferencia de Platón, la esencia aristotélica es un principio compuesto de materia y forma e inmanente al individuo, es decir, permanece en el mundo físico. Por ello, cada cosa singular del mundo sensible se identifica con su esencia que es la que lo hace ser de esa manera.

En el siglo XIII, con la idea de *quiddidad* de Santo Tomás, se reinterpretarían las doctrinas aristotélicas de la esencia, llegándose a distinguir entre esencia y existencia a la hora de referirse a todos los seres «creados» por Dios,

y no así para referirse al propio Dios, puesto que sólo Él, en su esencia, es lo mismo que la existencia.

Existir es la forma o naturaleza en acto. De hecho, la bondad o la humanidad no estarían en acto si no tuvieran lo que nosotros entendemos por existir. Es necesario, pues, que entre la existencia y esencia en un ser veamos la misma relación que hay entre la potencia y el acto. Como quiera que en Dios nada es potencial... se deduce que en Él no hay distinción entre su esencia y su existencia. Así, pues, su esencia es su existencia. (Aquino, 2001, p. 118)

Más adelante, en la filosofía de la Edad Moderna, se aborda la idea de *esencia* desde postulados fenomenológicos; así por ejemplo, Hegel trata de explicar la realidad por medio de la unión dialéctica entre la esencia y la apariencia, mientras que Husserl, por su parte, postula una interpretación de esencia en términos de *necesidad*, a saber, la esencia de una cosa es el conjunto de los predicados que son necesarios para su definición.

Finalmente, en el Materialismo filosófico, como no podía ser de otra manera, Gustavo Bueno aborda la idea de *esencia* de manera tal que ésta va adquiriendo diferentes connotaciones en función de los distintos estromas que componen su sistema.

2.1. La idea de esencia en el espacio gnoseológico.

En la gnoseología o teoría de la ciencia de Gustavo Bueno, la esencia constituye una de las tres figuras del eje semántico, junto con los referenciales y fenómenos (Diccionario filosófico, 2021, [190]):

El espacio gnoseológico está constituido por la multiplicidad de todos los componentes, elementos primarios, partes for-

males y materiales, etc., constitutivos de las ciencias positivas o relacionados con ellas en tanto se organizan según tres ejes:

- eje sintáctico (términos, operaciones y relaciones)
- eje semántico (referenciales, fenómenos y esencias)
- eje pragmático (autologismos, dialogismos y normas)

En este punto, las esencias se entienden como estructuras a partir de las cuales tienen lugar las ciencias positivas, por medio de la neutralización de las operaciones de los sujetos sobre los fenómenos. Es decir, las ciencias en sentido estricto no se mantienen en el ámbito de los fenómenos (aunque sólo puedan ser determinadas a partir de ellos), sino que los rebasan cuando logran determinar estructuras esenciales.

Las esencias no forman parte, por tanto, de un mundo transfísico, o de un “tercer mundo” (Popper), puesto que no son otra cosa sino relaciones del tercer género de materialidad entre los fenómenos constitutivos del único mundo en el que vivimos y actuamos, de nuestro mundo» (op. cit. [198]).

Estas estructuras esenciales –recordemos que así como toda esencia es una estructura, no toda estructura es una esencia, puesto que también caben estructuras fenoménicas– se dan en relación a los contextos determinantes o armaduras, a partir de las cuales se identifican los teoremas, y en relación a las verdades científicas, entendidas como identidades sintéticas sistemáticas, de cada campo categorial.

Las identidades sintéticas sistemáticas tienen el formato de relaciones de identidad esencial (igualdad interna) o sustancial, en todo caso, “transcendental” a los propios términos que las so-

portan, por cuanto se presentan como constitutivas de esos mismos términos y, por tanto, están insertas en el sistema constituido por los términos que ellas mismas logran trabar. Las identidades sintéticas sistemáticas presuponen la construcción previa de contextos determinantes. (op. cit., [216])

Ahora bien, esta perspectiva de esencia no es por la que tomaremos partido en el tema que nos ocupa, puesto que en el campo musical no se dan identidades sintéticas sistemáticas (no debe confundirse la Acústica con la Música, a saber, mientras que, en la primera, la materia es el sonido y por ello forma parte del campo categorial de la Física, en la segunda, la materia es el *melos* o el canto; dicho de otro modo: así como toda música presupone la interacción de sonidos, no toda interacción de sonidos es musical). Es por ello que abordaremos a continuación la idea de *esencia* en su perspectiva ontológica, sin que ello presuponga su separabilidad con respecto a la gnoseología. Así, en la entrada del Diccionario filosófico «Gnoseología / Disciplinas en general», Bueno explica lo siguiente:

Precisamente la dualidad entre gnoseología y ontología –y utilizamos el concepto en un sentido análogo al que tiene en Geometría Proyectiva (por ejemplo, la dualidad entre puntos –como intersección de infinitas rectas– y rectas –como colineación de infinitos puntos)– tiene que ver con esa disociabilidad de los inseparables. No puedo separar el momento gnoseológico del momento ontológico de una ciencia, pero puedo disociar la perspectiva gnoseológica (y entonces me encuentro con el “cuerpo de la disciplina” de que se trate) de la propia ontología (y entonces me encuentro con la materia de esa disciplina, con la realidad “ontológica” misma). [Énfasis añadido] (op. cit., [174])

2.2. La idea de esencia en la ontología del Materialismo filosófico.

Si nos adentramos en la ontología del Materialismo filosófico para el caso que nos ocupa, podemos observar, primeramente, cómo Gustavo Bueno recoge la clásica distinción entre *esencia* y *existencia*, fundamentando la problemática de otorgarle a la Idea de Dios una esencia y existencia:

Al concebirse Dios como el «ser realísimo», el ser que encierra en sí todas las perfecciones, cuya mera posibilidad le convierte en existente, no se cae en la cuenta que la misma esencia de Dios implica su inmediata inexistencia: un ser que incluyese en sí mismo la totalidad de las perfecciones lo anegaría todo y supondría la desaparición inmediata de lo que constituye el fundamento de la existencia, la co-existencia, la codeterminación existente entre los elementos corpóreos y los propios vivientes corpóreos, que desde la perspectiva del espiritualismo son homologados, como hemos visto, al mismo grado de existencia que los «vivientes incorpóreos». (Bueno, s.f.)

De esta manera, termina por desarrollar su doctrina sobre el ateísmo en la que distingue entre ateísmo esencial y ateísmo existencial, a saber: el ateísmo existencial es aquel que niega la existencia de Dios, pero no así su esencia. Es el caso de los agnósticos (o «creyentes vergonzantes») y del ateo privativo, quien en su momento fue teísta y, tras haber sido «privado de Él», carga sus críticas contra la Iglesia católica, haciéndola culpable de todos los males de la humanidad. Mientras que, por otro lado, el ateísmo esencial es aquel que en la propia esencia de Dios encuentra la negación de su existencia. En este caso, Gustavo Bueno distingue entre el ateo esencial parcial (es decir,

el que niega algunos atributos de Dios, pero no todos) y el ateo esencial total, es decir, quien defiende que la esencia de Dios niega su propia existencia y que, por lo tanto, la existencia de Dios es algo que no se puede demostrar. Dice Gustavo Bueno en *La fe del ateo* (2007): «el ateísmo esencial, en el sentido dicho de ateísmo esencial total, no niega propiamente a Dios, niega la idea misma de Dios, y con ello, por supuesto, niega el mismo argumento ontológico» (p. 20).

Otro ejemplo en el que podemos observar la idea de *esencia* empleada por Gustavo Bueno en su sentido ontológico, es aquel referido a cuando distingue entre los conceptos de historia fenoménica e historia esencial.

En este caso, mientras el concepto de *historia fenoménica* hace referencia a las reliquias documentales (metodologías I-β1) y a los relatos (metodologías II-β1) que van concatenándose y code-terminándose entre sí a partir de los datos basados en las metodologías α_2 ; la historia esencial, por su parte, tiene lugar cuando todas estas metodologías que intervienen en la Historia como Ciencia humana, no cierran, sin embargo, la categoría, debido a los cruces y rompimientos que se dan entre los relatos fruto de las diferentes ideologías políticas, de coordenadas ontológicas opuestas, etc. Dicho de otro modo: los cortes e hiatos que van sucediendo conforme se codeterminan unos relatos con otros a partir de las reliquias es, precisamente, lo que Bueno denomina *historia esencial*. Y es por ello que en la Historia como Ciencia Humana no se establecen verdades inamovibles (verdades esenciales gnoseológicas), sino que, por el contrario, dichos cortes constituyen una constatación de la «Materia ontológico general» en el *mundus adspectabilis*.

Aquí la idea de *esencia*, por lo tanto, está ligada a la ontología y no a la esencia gnoseológica.

De esta manera lo explica el profesor Tomás García López en su libro *Muertes perpendiculares*: «en la Filosofía de la Historia del Materialismo filosófico, Gustavo Bueno asigna a la Historia esencial una función crítico-ontológica en tanto y cuanto desempeña el papel de Materia ontológico-general» (García López, 2023, pp. 359-360). Y cita el siguiente párrafo de Gustavo Bueno:

La Historia teórica, o esencial, habría que entenderla, desde nuestro punto de vista, menos como una penetración en las esencias trasfenoménicas previas, que como un rompimiento de los fenómenos en sus factores; un rompimiento que nos permite reorganizarlos según sistemas más abstractos, no representables, aunque siempre deba darse el *progressus* hacia la base fenoménica. A veces, la Historia teórica no puede alcanzar sino una mera taxonomía de fenómenos, la comprensión de un grupo de fenómenos, por analogía (α -operatoria) con otros fenómenos similares, y la Historia fenomenológica resulta ser mucho menos formal, más real, en ciertas situaciones. [Énfasis añadido] (Bueno, marzo-abril 1978, p. 16)

Finalmente, nos adentramos en la idea de *esencia* entendida como parte de una teoría desarrollada por Gustavo Bueno, a saber, la «Teoría de la esencia genérica procesual». Esta teoría, sin embargo, no fue desarrollada por Gustavo Bueno en una misma obra, sino que creemos observar que la propia Teoría de la esencia fue evolucionando en el curso de la obra filosófica de Bueno, siguiendo ella misma unas fases que vamos a explicar a continuación.

Dicho de otra manera –y siguiendo un juego de palabras– vamos a observar una especie de «esencia genérica» de la propia Teoría de la esencia de Gustavo Bueno.

2.3. La Teoría de la esencia genérica: raíz.

Primeramente, esta teoría parte de estudiar materialidades concretas y determinadas, es decir, estudia el *quid* de algo (i.e. qué es la música, qué es la religión, qué es la pintura, qué es el teatro...); y en este sentido, partiendo de la tradición platónica, aristotélica y escolástica, niega, sin embargo, que la esencia y sustancia confluyan en la «sustancia primera» y se constituya una especie de «esencia eterna» (Aristóteles); niega también que la esencia sea equivalente a la noción de Idea o *ei-dos* y constituya una sustancia que esté más allá del mundo físico, en un mundo inteligible (Platón); y niega que la esencia y existencia sean dos ideas indiscernibles (Aquino).

Por el contrario, la Teoría de la esencia, partiendo de estas anteriores concepciones, se reconvierte y se entiende como una idea procesual, genérica a partir de la cual no se pretenden alcanzar definiciones rígidas, invariables o distributivas al estilo de las totalidades porfirianas, sino definiciones que se atienen a las totalidades plotinianas, en tanto y cuanto se expresan a través del desarrollo procesual de sus partes, aun y cuando el despliegue de estas partes (heterogéneas y a menudo contradictorias entre sí) dan lugar a fases dialécticas en las que la propia esencia desaparece o queda negada:

Una esencia genérica tiene la forma de una totalidad sistemática que, por sí misma, sólo pueda expresarse mediante el desarrollo en sus partes (entre ellas, las especies) más heterogéneas y opuestas entre sí, incluyendo aquellas fases en las cuales la esencia misma desaparece y se transforma en su negación. En otras ocasiones denominamos “esencias plotinianas” [...] a aquellas totalidades evolutivas o transformativas que se desenvuelven según líneas muy heterogéneas, sin perjuicio de la

unidad dada en su misma transformación. (Diccionario filosófico, 2021, [56])

En definitiva, podría decirse que la Teoría de la esencia tiene como género radical o raíz: (1) el *quid* o el qué de algo, proveniente de la tradición platónica, aristotélica y escolástica; (2) las esencias plotinianas (como contradistintas a las porfirianas); y (3) la idea de totalidad sistemática.

Dicho esto, y a partir de un corte ontológico respecto a las ideas metafísicas de la tradición, Gustavo Bueno termina reconstruyendo la idea de esencia en un género generador que es el «manantial» de una nueva teoría.

Pues bien, en su libro *El animal divino*, publicado por primera vez en 1985, se halla, por así decir, «el núcleo de la Teoría». En este libro, Gustavo Bueno ya distingue entre las ideas de núcleo, cuerpo y curso, a saber: el núcleo constituye el género generador (o «manantial», dice Bueno) del cual fluye la esencia; es aquel que otorga determinaciones a la esencia, gracias a las cuales podemos detectar cuando una esencia comienza a alejarse tanto de dichas determinaciones y, por tanto, comienza a degenerarse (es decir, a perder el género generador). Ahora bien, el núcleo por sí solo no se corresponde con la esencia, ya que ésta sólo se da una vez que este «manantial» es desarrollado. Este desarrollo o conjunto de determinaciones que proceden del exterior del núcleo, envolviéndolo a medida que van apareciendo, es lo que se entiende por el cuerpo (o «corteza») de la esencia. El cuerpo en este sentido, estaría compuesto por diversas «capas» que irían modificándose internamente en función del medio, dando lugar finalmente a las fases evolutivas de la esencia. Finalmente, estas fases evolutivas son, efectivamente, el curso de la esencia, cuyas fronteras quedarán marcadas en el momento en el cual la

extensión de las determinaciones que conformaron el núcleo lo pierdan de vista y tenga lugar la degeneración que hemos nombrado anteriormente.

No obstante, y aun habiéndose definido los tres pilares principales que conforman la Teoría de la esencia, no es hasta la publicación del volumen 5 de la *Teoría del cierre categorial* en 1992 y posteriormente con la publicación de la segunda edición de *El animal divino* en 1996, cuando Gustavo Bueno asienta, por así decir, «el cuerpo de la Teoría», a saber: en este volumen de la *Teoría del cierre categorial* Bueno explica la idea de anamórfosis: es decir, el proceso de trituración o descomposición de las estructuras básicas de referencia (el criterio de *terminus a quo*), con el objeto de refundirlas y conformar una estructura resultante de dichos materiales de partida (criterio de *terminus ad quem*).

Esta idea de anamórfosis es aplicada en la segunda edición de *El animal divino* en el momento en el cual Gustavo Bueno ya no habla directamente de un núcleo (puesto que si se parte directamente de un núcleo, se correría el peligro de atribuirle al núcleo determinaciones *ex nihilo*, determinaciones ad-hoc, o determinaciones emergentes de la nada, incurriendo en perspectivas ontológicas contrarias al Materialismo filosófico, e incluso provocando que dicho núcleo se confunda con otros núcleos, etc., es decir, perdería todo rigor filosófico). Por el contrario, en la edición de 1996, Bueno advierte de un hiato o corte ontológico que tiene lugar a través de la anamórfosis entre lo que él denomina «la raíz o género radical» y el propio «núcleo o género generador». De esta manera lo explica en el *Diccionario filosófico* (2021):

Ahora bien: aunque el núcleo es género generador respecto de la esencia, él

mismo es resultado de un género generador previo, el que denominamos género radical (o raíz) que ya no se incorporará a la esencia como si fuera un género porfiriano, puesto que él habrá de comenzar a ser de-sestructurado para, en reestructuración característica, por anamórfosis, dar lugar al núcleo; un núcleo que, por relación a su raíz, desempeña el papel de una diferencia específica respecto del género radical. (Por ejemplo: el género radical del núcleo de la religión es la religión natural.) [56]

Más adelante, con la publicación del *Diccionario filosófico del Materialismo filosófico* en el 2000⁵, Bueno ampliaría la definición de la idea de anamórfosis, distinguiéndola en varios tipos (anamórfosis diamérica / anamórfosis metamérica; anamórfosis determinada / anamórfosis indeterminada) y diferenciándola de la idea de diamórfosis, es decir, del proceso de transformaciones internas de estructuras (de orden cultural, principalmente, es decir, no científico estricto), por medio de la trituración, fragmentación, despiece o descomposición del campo de origen en partes formales suyas en pro de una posterior recomposición, a partir de esas partes formales, dando lugar a la aparición de morfologías nuevas, «inmanentes» al propio proceso:

Hablaremos de diamórfosis, un concepto de gran utilidad en el análisis de la historia interna de la arquitectura, de la música o de otras artes, técnicas o tecnologías. [...] Por supuesto los mecanismos de diamórfosis podrían también utilizarse en el análisis de la historia de las formas musicales o de las formas poéticas. [Énfasis añadido] (op. cit. [94])

Por todo lo dicho, ¿cómo quedaría distribuido el curso de la Teoría de la esencia?

5. Nótese que a lo largo del presente artículo venimos utilizando la versión digital del *Diccionario filosófico del Materialismo filosófico*, si bien su primera edición en vegetal fue publicada, en efecto, en el año 2000.

- Primera fase: la primera edición de *El animal divino* (1985), donde Bueno distingue únicamente las ideas de núcleo, cuerpo y curso.

- Segunda fase: la segunda edición de *El animal divino* (1996), donde Bueno incorpora a la Teoría de la esencia la idea de género radical o raíz que, por anamórfosis, da lugar al núcleo.

- Tercera fase: la ampliación de la idea de anamórfosis, realizada en el *Diccionario del Materialismo filosófico*, publicado en formato vegetal en el 2000, donde se clasifica una idea importante para el análisis de los géneros generadores artísticos como es la idea de diamórfosis.

§3. Aplicación de la Teoría de la esencia genérica a la forma sonata clásica: genérico radical y núcleo.

Una vez expuestos los fundamentos de la Teoría de la esencia del Materialismo filosófico, toca observar cómo la aplicaríamos a la institución musical que nos ocupa, la forma sonata clásica. No obstante, para ello, y siguiendo la doctrina de Bueno sobre esta teoría, no podemos partir en recto de un núcleo ya establecido, sino que tendremos que observar el corte o hiato ontológico que se produce, en nuestro caso, entre los diversos componentes institucionales del campo de la música que a lo largo de la historia se han ido deconstruyendo y reformulando y que, finalmente, se han recompuesto diamórficamente en una nueva institución que es la forma sonata. Es por ello que lo primero que tendremos que atender es a la idea de *raíz*.

3.1. Género radical de la forma sonata.

¿Dónde podemos situar la raíz o género radical de la forma sonata clásica? A nuestro juicio, hemos creído observar que éste se sitúa en tres grandes componentes que son constitutivos de

su génesis, pero que, tal y como los vamos a exponer, todavía no están vinculados directamente a ella, salvo por una recomposición y trituración diamórfica en retrospectiva.

El refrán, el estribillo
y el responsorio.

Desde las coordenadas del Materialismo filosófico entendemos que la música es una totalidad joreomática y no una totalidad sistática a partir de la cual se observa un todo del que no falta ninguna parte. En la totalidad joreomática, sin embargo, cuando se observa una parte, las partes anteriores ya han desaparecido y las que están por venir todavía no se aprecian, es decir, que no podemos contemplar un todo atributivo simultáneo, sino que este todo se despliega en el fluir del tiempo. Así lo explica Gustavo Bueno en el artículo «Algunas precisiones sobre la idea de 'holización'» (2010):

Las totalidades joreomáticas son, sin duda, las más problemáticas, acaso porque la idea de totalidad se sobreentiende representada, ante todo, desde el prototipo de las totalidades sistáticas. Basta recordar la definición de Aristóteles (*Metafísica V*, 1023b): «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte». O la definición de Ch. Wolff, cuando define al todo como compuesto de partes *simul sumptae* [...] Pero en los todos joreomáticos si las partes no pueden darse *simul sumptae* sino que, menos aún, puede decir-se (con Aristóteles), que al todo no ha de faltarle ninguna parte (porque precisamente, considerado desde cada parte, al todo joreomático le faltan siempre las otras partes que han de venir, así como dejarán de existir las partes que han de aniquilarse para que las futuras aparezcan). [...]

Las mejores “realizaciones” de las totalidades joreomáticas las encontramos en la música: una sinfonía es una totalidad

joreomática, así como la escul-tura nos ofrece la mejor ilustración de las totalidades sistáticas. Cabría decir que el río de Heráclito es una totalidad joreomática, como el Ser de Parménides es una totalidad sistática.» (p. 46)

Esta apreciación es muy importante para el que caso que nos ocupa, ya que para que tenga lugar este «fluir temporal» joreomático en el campo de la música es imprescindible que intervenga el fenómeno de la *repetición*, que es aquél que otorga, precisamente, la unidad formal no sólo a la forma sonata, sino a cualquier institución musical, además de permitir que cuando estamos apreciando sonidos, éstos puedan ser totalizados atributivamente y no se perciban como un «bullicio» o un volumen sonoro inconexo e ininteligible.

Pues bien, a nuestro juicio, este fenómeno se materializa en la institución musical a partir del refrán y el estribillo, fundamentalmente. Recordemos que, de origen medieval, estas dos formas fijas se componían de versos que iban repitiéndose e intercalándose con las estrofas, a saber, en los salmos responsoriales del canto gregoriano, el solista canta cada versículo del salmo y el coro le responde cantando la antífona en una especie de estribillo que se va repitiendo. Esto ha constituido muchas formas musicales como la forma de villancico; una forma que hoy en día se relaciona directamente con los cantos navideños pero que, curiosamente, en su origen tenía que ver con los cantos populares de los aldeanos de la villa a quienes se les denominaba «villanos». En este caso, el villano hacía versos sobre diferente temática en los que siempre había un refrán que iba repitiéndose.

Ahora bien, el refrán no constituye sólo un componente interno a la categoría musical, sino que éste se cruza histó-

ricamente con el campo de la literatura poética, tal y como puede apreciarse en el artículo «Refranes y cantares» (2009) de Patrizia Botta y Aviva Garribba⁶:

[es] en la lírica tradicional de los cantarcillos y villancicos populares, donde, para más, la palabra refrán significa a la vez dos cosas: sea el 'proverbio' de tono sentencioso, sea la 'cabeza' o tema, o núcleo del poema alrededor del cual se montan las coplas glosadoras y las vueltas. En este caso el término conlleva una acepción técnico-musical, de refrain (tema principal de la melodía de una canción, que 'vuelve', 'retorna' y se repite musicalmente como un estribillo, y es ejecutado por un coro) a cuyo frente se opone, en la música, la 'copla', o el couplet (que es 'variación', 'mudanza' del refrain inicial y reiterado, y que suele ser ejecutada por un solista).

La palabra refrán, en efecto, viene de la música y procede del verbo *frangere* ('romper', 'quebrar'), o *regrangere*, con el significado, ya desde la poesía provenzal (*refranh*), de 'tener eco', 'resonar', o de 'canto que se repite periódicamente y a intervalos regulares' y que por ello mismo 'quiebra', interrumpe, o va separando las estrofas. (p. 270)

Este entrecruzamiento pone de manifiesto los distintos atributos que daban forma a la institución del refrán, tales como «cabeza» o «tema principal» que vuelve y se repite como un estribillo, y que en música marcaron los antecedentes de muchas formas musicales posteriores como la propia forma sonata clásica.

El motete polifónico, la fuga y los interludios instrumentales.

«El motete siempre se encuentra en las fuentes musicales de cualquier

6. Gracias a la inestimable ayuda del profesor de Literatura, Ekaitz Ruiz de Vergara (UCM), tuvimos constancia de este artículo publicado por la *Revista de poética medieval*.

época y estilo», afirma el musicólogo Asensio Palacios (octubre 2017, p. 6), lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que su aparición coincide históricamente con el progresivo desarrollo y conformación del cuerpo de las partituras cerca del siglo XIII⁷, es decir, que esta forma musical bien podría representar el «ancestro» común a todas aquellas que se desarrollaron ulteriormente en la historia de la música occidental.

El término *motete*, según el musicólogo Pierre Aubry (1908, p. 17), hace referencia al diminutivo del vocablo francés *mot* que, tanto en este idioma como en el provenzal, significaba «palabra», y más concretamente, «composición poética» (el Padre Samuel Rubio también indica que, por lo mismo, el término *son* significaba en estas mismas lenguas «composición melódica» –1983, p. 160–). Esta forma musical polifónica, de origen litúrgico, nace en el momento en el cual se añaden melodías a diversos textos sagrados (i.e. antífonas, aleluyas, secuencias, tropos...), permitiendo que éstos sean cantados a un tiempo. Así, se obtienen inicialmente dos voces superiores (*duplum* y *triplum*) que cantan por lo general el mismo texto, en contraposición con la voz del *cantus firmus*, la cual mantiene un ritmo y literatura independientes. Más tarde, en el *ars nova*, el motete ya contaría con un mayor número de vo-

ces y con una sólida forma musical, desarrollada a partir de la repetición de la estructura rítmica de la voz tenor (motete isorrítmico).

Sea como fuere, y pese a los cambios y transformaciones que sufrió esta forma polifónica a lo largo de los siglos, podría decirse que las características principales que la definieron y que, a su vez, conformaron la raíz a partir de la cual se desarrollaron otras formas musicales, son las siguientes: la pluralidad de voces, los episodios modulantes, el desarrollo de temas nuevos, la unidad tonal, así como el carácter de oposición, contraste, variedad y equilibrio. Así lo explica detalladamente el Padre Samuel Rubio en la siguiente cita:

El motete es un conjunto de episodios musicales, cada uno con tema propio. El número de episodios es determinado por el número de frases de la letra; cada frase nueva da origen a un tema nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homófona. Estos dos procedimientos juegan en continua oposición a todo lo largo de la pieza, de donde nacen el bello contraste, la variedad y el equilibrio. [...]

La división del motete en diversos episodios no se opone a la unidad que exige toda obra de arte. Los episodios no son trozos aislados yuxtapuestos; antes al contrario, entre ellos hay una estrecha trabazón y enlace [...] La unidad general de la pieza

7. Vicente Chuliá explica que alrededor del siglo XIII se inicia un proceso de desarrollo y conformación de los contenidos autogóricos de los grafos intrínsecos en las partituras musicales; un proceso que se inicia con los tratados *De Mensurabilis Musica* de Juan de Garlandia y con el *Ars Cantus Mensurabilis* de Franco de Colonia, los cuales suponen un corte entre texto y música:

«En el primero, se sistematizaban unos modos rítmicos a partir de los pies métricos grecolatinos tradicionales. Las soluciones que proporcionaba este tratado con la métrica modal, que era reincorporada al repertorio de la escuela de Notre Dame, ofrecía, entre distintas cuestiones, la sustitución del punto y la virga de la notación antigua por la breve y la longa que asumían un papel mensural. [...] Años después, con la publicación del *Ars Cantus Mensurabilis*, se sentaron las bases del *Ars Nova* donde Philippe de Vitry y Johannes de Muris ofrecieron otra clasificación métrica que podemos considerar el embrión más importante de nuestro compás moderno, a saber, las relaciones entre las siguientes medidas: máxima, longa, breve, semibreve y mínima. Estas medidas ofrecían unas combinaciones, a manera *symploké*, donde por medio del entretnejimiento entre máxima y longa; longa y breve; breve y semibreve; así como semibreve y mínima, se proporcionaban diversas combinaciones clasificadas según la distinción de los conceptos *modus*, *tempus* y *prolatio*.» (Chuliá, 2022, pp. 271-272).

es garantizada por la tonalidad única que reina desde el principio al fin, jamás puesta en peligro por las modulaciones pasajeras; por las cadencias intermedias, no conclusivas, sino provisionales, de las que es propio la exigencia de continuidad; por fin, el amplio período final confirma plenamente el sentido de unidad logrado por los medios anteriores. [Énfasis añadido] (Rubio, 1983, p. 166)

Así pues, una de las formas musicales más importantes de la historia de la música que se derivó del motete polifónico fue, precisamente, la fuga:

Considerado desde el punto de vista del proceso evolutivo de la Música, es notabilísimo el papel desempeñado por el *Motete polifónico*. Fue la composición más importante del período primitivo de la *polifonía vocal* [...] De él derivan las estructuras del tipo de la *Fuga*, puesto que, en el Motete, a cada frase del texto, con sentido completo, correspondía casi siempre una idea musical expuesta sucesivamente por las respectivas voces, procedimiento luego convertido en ley para la *Exposición* de una *Fuga*. Tales entradas eran a veces simples, pero otras iban acompañadas de un dibujo melódico secundario (constitutivo del *doble* o «duplex»), que dio origen al *Contrasujeto* de la *Fuga*. (Zamacois, 1985, p. 261)

La característica contrapuntística esencial a partir de la cual se conforma la fuga es la imitación temática que va pasando por distintas voces conforme van apareciendo sucesivamente. Esta característica cristalizó en el motete y en la *chanson* renacentista alrededor de 1500. Posteriormente, estas formas vocales evolucionaron para convertirse en los dos principales antecedentes inmediatos

de la fuga, esto es, el *ricercare* y la *canzona*, muy extendidos en el panorama instrumental de los siglos XVI y XVII⁸.

Recordemos en este punto aquello que afirmó Clemens Kühn en su *Tratado de la forma musical* (1998) relativo a que «las formas instrumentales surgen de las vocales, de las que son, en primera instancia, traducción, imitación, transformación» (p. 122). Y es que no es de extrañar, para cualquier estudioso que se aproxime a estos temas, el hallar en la raíz de cualquier forma instrumental (en nuestro caso, diríamos la forma sonata clásica) antecedentes de origen vocálico.

Globalmente considerada, hasta el cambio estilístico de alrededor de 1600 la historia de la música como arte es la historia de la música y formas vocales. Concuere con su origen vocal-eclesial y con la opinión, mantenida desde la Antigüedad, de que la música, para resultar completa, necesitaba del lenguaje. Aún en 1787, Heinrich Christoph Koch subraya en el segundo volumen de su *Tratado de composición* «que el arte musical sólo alcanza realmente sus más altos designios y su verdadera finalidad en conexión con el arte poética». Resulta por ello de una clarividencia manifiesta que, en 1619, Michael Pretorius separase la música vocal de la instrumental, en un diagrama de su obra didáctica *Syntagma musicum* (III): la música instrumental arranca de aquí hacia un significado propio. Así pues, las formas instrumentales surgen de las vocales, de las que son, en primera instancia, traducción, imitación, transformación. Sólo la liberación del ideal vocal y el reconocimiento de las posibilidades específicamente instrumentales (discursos más rápidos, saltos más difíciles, ritmo más vivo, cromatismo menos limitado) condujo a las primeras a su independencia. (Kühn, 1998, p. 122)

8. «*Ricercar, capriccio, fantasía, fuga*: hacia 1600, los nombres de las composiciones instrumentales – que, en esencia, no difieren mucho entre sí – son bastante numerosos. Sea concebidas vocalmente, sea ideadas directamente a partir del instrumento, todas ellas tienen su modelo compositivo en el motete imitativo.» (Kühn, 1998, p. 135).

En efecto, la forma musical *fuga*, de carácter generalmente instrumental, se compone de un sujeto que constituye una unidad morfológica (o *glomérulo*, diríamos desde la Filosofía de la música del Materialismo filosófico) que va repitiéndose periódicamente por toda la obra en distintas alturas y voces. Ahora bien, a este *subjectum* o sujeto se le superpone un contrasujeto, es decir, otra morfológica o glomérulo que le lleva la contra y se le contra-pone (contrapunto), es decir, aquí tendríamos una especie de «segundo tema» a partir del cual la fuga adquiere una contraposición noetológica que se va desarrollando, extendiendo la estructura.

Sin embargo, ¿cómo se extienden estos «proto-temas» o sujetos y contrasujetos? Pues, precisamente, a través de los denominados «episodios modulantes» o «divertimentos», es decir, una sección que sirve de «puente» entre unas entradas y otras del sujeto y que se compone de diversos términos extraídos del propio sujeto y del contrasujeto (véase aquí la trabazón racional), reconvertidos en nuevas morfológicas que van transformándose a partir de las modulaciones tonales. Estos «puentes» provienen del *Steg* alemán, denominado así por los maestros cantores de los siglos XV al XVIII, y eran versos o interludios instrumentales que se interpretaban entre unos cantos litúrgicos y otros. Así pues, la función modulante de los «puentes» de las sonatas tiene su génesis en estos interludios litúrgicos donde el organista generalmente modulaba el tono de partida para preparar el nuevo tono del siguiente salmo. El musicólogo y maestro de capilla de la catedral de Valencia, D. José Climent Barber, nos lo explica de la siguiente manera:

Las Sonatas de Cabo no están escritas pensando en auténticas sonatas, sino en sonatas como interludios, o sea pensando en versos. De esta forma vemos títulos

como los siguientes: *Sonata para Pascua de Spiritu Sancto*, *Sonata – Verso para la Asunción de Ntra. Sra.* Esa es también la causa por la cual todas estas obras orgánicas están escritas en la misma tonalidad, en este caso en Sol mayor. Estando compuestas como versos –interludios– para ser interpretados entre salmo y salmo de la *Nona solemne*, y cantándose los salmos en 8º tono, –en aquellos momentos sinónimo de sol mayor puesto que se recitaba este tono en cuerda de sol, o sea poniendo la dominante del tono gregoriano a la tesitura de esta nota– es lógico que estas obras terminen en la dominante, o sea en re, de forma que deje la nota en la tónica o final del modo gregoriano y no en la tónica del tono figurado, o sea en sol, cual sería lo normal. Para que no quepa duda alguna, muchas de estas sonatas tienen dos finales: uno en sol, que sería lo propio, añadiendo luego unos compases e indicando “canto llano”, como queriendo asegurarse de que los sochantres no tengan dificultad alguna para recoger el tono correspondiente al modo octavo gregoriano. (Climent, 2002, p. 154)

Las danzas de la suite.

La *suite* designa a una forma de música instrumental, creada por la difusión de la moda de los bailes cortesanos de los siglos XIV al XVI, siendo durante la segunda mitad del siglo XVII cuando dichos bailes se estandarizaron en cuatro tipos de danzas, a saber: Allemande (danza alemana), Courante (danza francesa), Sarabande (danza española) y Guigue (danza inglesa).

Suite –partita en italiano– denomina una serie de movimientos de danza. Junto a la música vocal predominante desde antiguo, la música de danza es la segunda raíz de la música instrumental. En la suite se integran piezas de uso elementales (al igual que en la sonata de cámara barroca) que son estilizadas hasta un nivel

artístico. [...] La suite tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes. (Kühn, 1998, p. 233)

Estas danzas se componían de dos secciones a partir de las cuales se presentaba un motivo, a continuación, este motivo era desarrollado en una primera parte expositiva, posteriormente pasaba a una segunda parte en el tono de la dominante y finalmente cadenciaba en la tónica. Por lo tanto, podría decirse que es una estructura muy parecida a la estructura que mantenían las sonatas preclásicas o monotemáticas de Domenico Scarlatti, por ejemplo, cuyas partes estaban separadas por una doble barra de repetición, la cual aparecerá, más adelante, en la forma sonata clásica para separar la sección de la exposición de la sección de desarrollo y reexposición.

3.2. Diamorfosis entre la raíz y el núcleo de la forma sonata.

En consecuencia, todo lo expuesto anteriormente conforma los tres componentes generales que constituyen la raíz de la forma sonata clásica. Ahora bien, veámos a continuación cómo se descompone y tritura diamórficamente esta raíz para dar lugar al núcleo.

En primer lugar, y si observamos el último componente explicado, advertiremos la diamorfosis en la recomposición de la suite en distintas sonatas preclásicas o monotemáticas en las que, a pesar de mantenerse una estructura bipartita y un carácter de danza, estas danzas tradicionales de la suite, sin embargo, quedan desbordadas de la propia forma y recompuestas en otra muy distinta.

En cuanto al segundo componente, véase el corte ontológico o hiato en el momento en el cual el sujeto y contra-sujeto de la fuga, que en un principio aparecían de forma simultánea contra-

poniéndose entre sí, aparecen esta vez de forma sucesiva. Este fenómeno acaso pudiera coordinarse históricamente con la llegada del estilo galante y, sobre todo, a través de las operaciones de C. P. E. Bach. Recordemos que el estilo galante otorgaba una mayor importancia a la línea melódica frente a la polifonía contrapuntística, propia del Barroco. Es por ello que esta contraposición polifónica que se daba simultáneamente en la forma de la fuga, se reconvierte finalmente en la forma sonata en una contraposición sucesiva, es decir, en una contraposición melódica y no en una contraposición polifónica. Dicho de otra manera: esta segunda diamorfosis reside en la destrucción de la idea de «contra-sujeto» de la fuga en pro de un «contra-tema» que, a su vez, se conecta con el tema principal (lo que sería el sujeto de la fuga) por medio de un puente modulante cuyos procedimientos normativos son, al mismo tiempo, una diamorfosis, primero, de los episodios, interludios o versos instrumentales de la liturgia, y segundo, de los divertimentos o episodios modulantes de la fuga.

Finalmente, y en cuanto a la estructura se refiere, si las sonatas monotemáticas constituyen un eslabón en la diamorfosis que tiene lugar de la suite a la forma sonata clásica, con la trituration de dicha estructura bipartita, extendiéndose ahora en tres partes, encontraremos la última diamorfosis que da lugar al núcleo de la forma sonata, a saber: se tritura la estructura simple A – B – A, propia de los salmos responsoriales o del refrán y el estribillo, y se reconvierte por una estructura tripartita en la que A se compone, a su vez, de una bitematicidad; B se compone de un desarrollo de estos dos temas; y A' constituye la repetición o estribillo de la primera parte, pero incluyendo la multiplicidad de elementos complejos de A, que resuelven finalmente en el tono principal (véase tabla 1).

Raíz	Diamórfosis
Formas instrumentales - Suite	Sonatas monotemáticas con carácter de danza
Tradición contrapuntística - Fuga	Sujeto + Contrasujeto + Episodios = Tema A, Tema B, Puente
Componentes del refrán, estribillo y responsorio.	Estructura tripartita compuesta: A (a+b) – B – A' (a'+b')

Tabla 1. Proceso de diamórfosis entre la raíz y el núcleo de la forma sonata

Raíz	Diamórfosis	Núcleo
Formas instrumentales - Suite	Sonatas monotemáticas con carácter de danza	Sonatas bitemáticas desplegadas en tiempos con carácter <i>allegro</i> .
Tradición contrapuntística - Fuga	Sujeto + Contrasujeto + Episodios = Tema A, Tema B, Puente	Unión temática por medio de un Puente modulante
Componentes de la repetición	Estructura tripartita compuesta: A (a+b) – B – A' (a'+b')	Estructura tripartita compuesta por tres secciones: Exposición – Desarrollo – Reexposición

Tabla 2. Componentes del Núcleo de la forma sonata

3.3. Género generador o núcleo de la forma sonata.

Finalmente, esta diamórfosis que hemos ido describiendo por partes da como resultado la conformación del núcleo de una forma musical nueva que eclosiona a mediados del siglo XVI-II bajo el marco institucional del sistema diatónico imperante y cuyos componentes pueden verse desplegados a continuación (véase tabla 2):

- Sonatas bitemáticas en tiempos, mayormente, *allegro*.
- Unión temática por medio de un Puente modulante.
- Estructura tripartita compuesta por tres secciones: Exposición – Desarrollo – Reexposición.

§4. Conclusiones

Con todo lo que expuesto hasta el momento damos por representada una parte

fundamental de la Teoría de la esencia genérica de la forma sonata clásica; una parte que, sin embargo, no conforma el Todo de la esencia de dicha institución, puesto que –tal y como hemos explicado anteriormente– para que pueda darse dicha totalidad procesual, han de observarse también los desarrollos por los que fueron modulando estas determinaciones nucleares, conformando la «corteza» o cuerpo de la esencia, así como las fases evolutivas de dicho desarrollo, desplegadas en el curso de la misma.

Este estudio completo, sin embargo, sí que se haya inserto en la Tesis doctoral que estamos realizando y que, con buen pronóstico, verá la luz en este próximo año 2025. Así pues, y sin ánimo de concluir, sirva, por tanto, este escrito como un pequeño adelanto de lo allá explicado, y entiéndase como una muestra pública de cómo a partir de las herramientas que ofrecen el pensamiento filosófico de Gustavo Bueno, así

como la Filosofía materialista de la música de Vicente Chuliá, es posible realizar profundos análisis y estudios sobre los distintos aspectos que intervienen en el campo musical.

Bibliografía

- Aquino, Santo Tomás de. (2001). *Suma de Teología*. Parte I. 4ª ed. Colaboradores: José Martorell, et all. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Asensio Palacios, J.C. (octubre 2017). «El motete, de principio a fin» [Introducción y notas al programa de concierto]. Madrid: Fundación Juan March. ISSN: 1989-6549.
- Bas, J. (1922). *Tratado de la forma musical*. Traducido por Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi.
- Botta, P. & A. Garribba. (2009). «Refranes y cantares». *Revista de poética medieval* (23): 267-295. ISSN 1137-8905
- Bueno, G. (s.f.). «La Idea de Dios, su esencia y su existencia». En *Filosofía en español*. Disponible en: <https://www.filosofia.org/mon/reldios.htm>
- . (marzo-abril 1978). «Reliquias y relatos: construcción del concepto 'historia fenoménica'». *El Basilisco* (1): 88-92.
- . (1991-1993). *Teoría del cierre categorial*. Vols. 1-5. Oviedo: Pentalfa.
- . (1996). *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. 2ª ed., corregida y aumentada con catorce escolios. Oviedo: Pentalfa.
- . (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy.
- . (2010). «Algunas precisiones sobre la idea de 'holización'». *El Basilisco* (42): 19-80.
- Burkholder, Grout & Palisca. (2014). *Historia de la música occidental*. 9ª ed. Versión española de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza Editorial.
- Chuliá, V. (2022). *Tratado de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- Claro, S. (1963). «Sobre los orígenes del término Sonata». *Revista musical chilena* (17): 86. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13179>
- Climent Barber, J. (2002). *Orguens y organistes catedralicis de la Valencia del S. XIX*. Valencia: Lo rat penat (ed).
- Diccionario de la Real Academia Española* (2023). S.v. «Esencia». Disponible en: <https://dle.rae.es/esencia>
- Diccionario filosófico. Manual de Materialismo filosófico*. (2021). 2ª ed. Versión 5. Editado por Pelayo García Sierra. Disponible en: <https://www.filosofia.org/filomat/index.htm>
- Hamel & Hürlimann. (1981). *Enciclopedia de la música*. 9ª ed. Traducción y adaptación de Otto Mayer Serra. Barcelona: Grijalbo.
- Mangsen, Irving, et. al. (2001). *Grove Music Online*. S.v. «Trio Sonata». Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28382>
- Igoa, E. (2013). *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/38165>
- Kühn, C. (1998). *Tratado de la forma musical*. Cooper City: SpanPress Universitaria.
- Lavandera, M. (2020). *Una aproximación a las sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del materialismo filosófico. Análisis gnosológico y noetológico*. Trabajo Fin de Máster inédito. Valencia: Universidad Internacional de Valencia.
- Pabón y Suárez de Urbina, J. M. (1970). *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Bibliograf.
- Pierre, A. (1908). *Cent motets du XIIIe siècle*. París: A. Rouart, Lerolle et Co.
- Rosen, C. (2015). *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. 2ª ed. Traducido por Elena Giménez y Barbara Zitman. Madrid: Alianza Editorial.
- Rubio Calzón, S. (1983). *La polifonía clásica*. 3ª ed. Madrid: Real Monasterio de El Escorial.