

Anuario de Filosofía de la Música

2019, páginas 45-69

Marié Lavandera Piñero
VIU, Valencia

Entrevistas a Josu de Solaun y Vicente Chuliá

Resumen:

Este escrito fue concebido como anexo al artículo «Comparativa entre la fenomenología musical de Sergiu Celibidache y la filosofía materialista de la música en su aplicación a la interpretación musical». Consiste en la transcripción de dos entrevistas de carácter oral realizadas al pianista concertista Josu de Solaun y al director de orquesta, compositor y filósofo de la música Vicente Chuliá, con el objeto de mostrar dos posturas musicales muy cercanas al ámbito del materialismo filosófico de Gustavo Bueno y que han contribuido (y contribuyen) en mayor o menor medida al desarrollo de su filosofía de la música. Vicente Chuliá, por un lado, expande y desarrolla la filosofía de la música del materialismo filosófico desde la publicación de su Manual de filosofía de la música (2018), y a través de las lecciones periódicas de la conformada «Escuela hispánica de dirección de orquesta»; y Josu de Solaun, por otro lado, participa en actividades conjuntas con el profesor Chuliá y aplica los conceptos e ideas de este sistema filosófico-musical al piano en su «taller musical».

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

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

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

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

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



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

Entrevistas a Josu de Solaun y Vicente Chuliá

Anexos del artículo

«Comparativa entre la fenomenología musical y la filosofía materialista de la música»

Transcripción de dos entrevistas orales.

§1. Entrevista al pianista concertista Josu de Solaun

¶1. ¿Cuándo comenzó a interesarse por los fundamentos del hacer musical (en sus ámbitos compositivos y ejecutivos) en relación con la filosofía?

No puedo hacer una división entre mi interés por esos ámbitos de la música separados de mi interés por la filosofía precisamente porque yo me crié en un ambiente en el que uno de los íntimos amigos de mi familia era Guillermo Quintás (profesor —ya jubilado— durante muchos años de historia de la filosofía en la Universidad de Valencia y uno de los más importantes traductores de Descartes al español), de modo que mis interacciones con él tenían que ver con que, por ejemplo, a mis diez años se sentaba conmigo y leíamos *La República* de Platón, algunas obras de la filosofía de Hegel como *La fenomenología del espíritu*, &c.; es decir, yo tuve una formación doxografico-filosófica desde muy joven, claro que en cierta medida era más bien una historia de las ideas que pura filosofía. Entonces, a partir de ahí yo vi dos cosas (primero intuitivamente y después mucho más entendido): En primer lugar, que entre la música y

la filosofía había unos entrecruzamientos profundísimos, primero a nivel de la propia historia (creo que Bueno hablaba mucho sobre la relación entre discípulo-maestro dentro del gremio de la filosofía y de la música), y segundo en tanto que la filosofía se tomaba muy en serio en el campo musical, a diferencia de otras disciplinas afines a la música (pudiera ser la literatura, el periodismo, la psicología...), las cuales no se la tomaban tan en serio —o lo que yo consideraba tan en serio—; Y en segundo lugar, también me dí cuenta que una vez yo iba ejercitando mi oficio como músico (de ejecutante y compositor) había una serie de cuestiones, de paradojas, de contradicciones... suscitadas por mis propias operaciones musicales, que no podía contestar desde la misma disciplina porque se trataba de ideas, no ya de conceptos. De modo que estas ideas que eran comunes a muchos campos, pero que se insertaban también en la música, no podían ser hilvanadas, entretrejidas o sistematizadas desde la propia disciplina musical, sino que se necesitaba de otra disciplina. Asimismo, entendí que la filosofía era algo a lo que acudir (nunca dogmáticamente) si bien nunca pensé que ésta fuera algo teológico, apriorístico... sino algo que

ahora puedo objetivar como un saber de segundo grado a nivel operacional.

Así, la relación entre música y filosofía tienen en mí esas tres partes: primero, una parte gremial de discípulo-alumno, después otra parte biográfica, en tanto y cuanto yo comencé muy pronto con las lecturas filosóficas (leía más filosofía que literatura de pequeño; yo no me crié leyendo tebeos o cómics —y con esto no pretendo caer en un esnobismo, sino relatar un hecho coyuntural a mi biografía—), y por último, el conocimiento —primero tácito y después ya explícito— de que entre la música y la filosofía existía una relación de primer y segundo grado, una relación entre una técnica (la musical) y la filosofía, la cual ayudaba a contestar contradicciones que surgían desde la propia disciplina, que la desbordaban y que no podían ser resueltas desde ella misma. Por consiguiente, en mí la filosofía nunca tuvo (y en eso tengo muchas afinidades con Bueno) un sesgo existencial, idealista, psicológico o teológico, sino que era más bien algo lógico, y no en un sentido de lógica del lenguaje sino de la lógica de las operaciones. De alguna manera, ya de joven, ansiaba encontrar una noetología dentro de lo que hacía musicalmente.

¶2. Teniendo constancia de su admiración hacia Gustavo Bueno a través de entrevistas, preguntas realizadas al filósofo, &c. ¿Qué es lo que determinó que usted comenzara a iniciarse en el complejo mundo del materialismo filosófico?

Mi «itinerario filosófico» (esta pregunta la voy a contestar a modo del género de novelas de formación, es decir, como en estas novelas de Pío Baroja donde el protagonista narra su itinerario intelectual) comienza con una especie de ideología proveniente más

o menos del catolicismo postconciliar mezclado con una especie de social democracia de los años ochenta (ese fue mi ambiente familiar), más luego también ciertas dosis de tradicionalismo —no ya un tradicionalismo carlista— español por parte de mis padres. En definitiva, lo que me rescató de esta mezcla ideológica fueron mis lecturas de la filosofía griega; la filosofía que me permitía realizar un *mapa mundi* sobre toda esta herencia.

Posteriormente, hubo una época en la que descubrí el marxismo (en mis lecturas de Hegel y Marx donde me convertí en un pseudoizquierdista más bien «definido» que «indefinido» —ya que, en ese sentido, siempre tenía en cuenta el Estado—) debido a mi formación con músicos soviéticos, por tanto, solía leer mucho a autores como G. Plejánov o Lenin. Por otra parte, estando en Nueva York, entré en una especie de izquierda indefinida postmodernista relativista en la que me hallé inmerso durante bastantes años de tal manera que, aunque yo pensaba que era anti-idealista, en el fondo estaba sumido en una metafísica potentísima («potentísima» lo digo peyorativamente).

De todo aquello, llegué a un punto en el que encontraba tales contradicciones con mis operaciones musicales y con toda la nematología en la que estaba envuelto que llegué a una especie de cortocircuito en el que yo estaba haciendo algo en la música pero en mi representación diaria a nivel pedagógico, en conversaciones, cuando escribía... era pura nematología, entonces en este punto es donde encontré a Bueno (año 2009) a través de los vídeos de «Teatro crítico», de las mesas redondas y los debates. A partir de entonces empecé a encontrar un mundo de matices racionales que, en cierta manera, me retrotraían a mi primera formación filosófica y me hacían

conectar con mi oficio musical el cual había aprendido, por ejemplo, con don Salvador Chuliá a nivel contrapuntístico, o a nivel instrumental con mi profesora soviética, y, además, vi que podía conjugar mucho más el tipo de matiz racional que yo hacía manualmente como músico con el tipo de matiz racional que ofrecía lo que yo estaba empezando a ver en el sistema de Bueno.

Por tanto, en el año 2010 comienzo mis lecturas de Bueno, primero con *¿Qué es la ciencia?* [Oviedo: Pentalfa 1995], después con *Ensayos materialistas* [Madrid: Taurus 1972] y después con *Etnología y Utopía* [Valencia, Azanca 1971]. Estos fueron los tres primeros libros que yo leí, porque además, en ese momento yo estaba metido en el asunto del etnocentrismo, el eurocentrismo... entonces, en este sentido, *Etnología y Utopía* me despertó de un bofetón de todo aquello. Asimismo, en el 2011 (con cuatro años de retraso) me dí cuenta que había unos vídeos de Bueno en Internet sobre Filosofía de la Música, lo cual me confirmó que era un filósofo que se tomaba la música en serio, tal y como lo había hecho Platón y los clásicos, en definitiva. De ese modo, me puse a estudiar esos vídeos, e incluso escribí un correo electrónico a la Fundación donde le decía a don Gustavo (basándome análogamente en aquella frase que Kant dijo al leer la obra de Hume, esto es, «Hume me ha despertado de mi sueño dogmático» —dogmático-wolfiano—) que el materialismo filosófico me había despertado de un bofetón del sueño postmodernista-relativista en el que me hallaba. Así pues, hice una serie de preguntas a Gustavo Bueno que yo ya sabía que debían ser contestadas desde la filosofía, pero desde una filosofía crítica y sistemática, no desde una filosofía nihilista o relativista (que, como ya he dicho, era en la que yo me hallaba), como tampoco desde una

filosofía dogmática (aquella en la que yo me había criado a nivel teológico-católico) —en este sentido, la filosofía de Bueno se instaura entre el nihilismo y el dogmatismo—, por lo que me dí cuenta que ésta era la única filosofía que podía contestar mis preguntas. Ahora bien, cuando Bueno me respondió me dí cuenta de dos cosas, la primera, y más importante, es que las preguntas estaban mal formuladas; y la segunda, que tenía que irme a estudiar.

Tras aquello, pasaron ocho años en los que yo seguí estudiando la obra de Bueno (leyendo sus Rasguños, sus teselas, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* [Madrid: Ciencia Nueva 1970], &c.) y aclarándoseme en gran medida el campo; pero aún así, es cierto que veía que había un grado de especificidad, de contradicciones en las mismas operaciones... es decir, había logrado ampliar muchísimo mis operaciones gracias a esto, y a purificarlas, cribarlas catárticamente de toda la papilla en la que me había envuelto, pero aún así volvía a llegar a límites de operaciones, y aquí es donde me encontré con la obra de Jesús González Maestro [profesor universitario de Literatura y autor de la *Crítica de la Razón Literaria*], lo cual me supuso un impulso otra vez —en este sentido filosófico— en cuanto a seguir cribando y ampliando. En cambio, todavía me faltaba algo específicamente dirigido hacia operaciones muy concretas de la música, esto es, algo que, desde las coordenadas del materialismo filosófico, estuviera escrito por una persona que tuviera conocimiento de causa del campo mismo (el musical). En ese sentido, yo era consciente de que no podía hacer eso, porque mi propio oficio me lo impedía, por lo que estaba esperando a que surgiera esa persona (no sé de donde) que lo hiciera.

En el año 2010-2011, cuando me encontraba metiendo los pies en las aguas

del materialismo filosófico, tuve un encuentro con Vicente Chuliá en el que hubo una dialéctica potente porque él estaba muy influenciado en ese momento por la fenomenología celebradichiana y yo ya tenía —por mi propia formación soviética— una especie de rechazo a lo que yo consideraba una especie de idealismo; claro que, yo en ese momento, no tenía las herramientas necesarias para poder rebatir lo que espontáneamente consideraba que se alejaba de mi postura, entonces hubo en ese primer encuentro una dialéctica interesante que quedó ahí.

Años después, en el 2014, Ernesto Chuliá (hermano de Vicente) me escribió para pedirme si quería participar en un vídeo con el objeto de homenajear a don Salvador (vídeo que desgraciadamente no pude realizar puesto que coincidió con un accidente de coche que sufrí), y fue entonces cuando Ernesto me dijo que sería muy bueno que participara porque había sido uno de los mejores alumnos de don Salvador y porque, además, tenía muchas afinidades con Bueno (evidentemente, yo ahí no entendía la relación entre la familia Chuliá y Gustavo Bueno), y la cosa quedó ahí. Ahora bien, en 2017 —cuando yo todavía estaba activo en Facebook— vi una conferencia en la Real Academia de Cultura Valenciana de Vicente Chuliá en la que citaba a Jesús Maestro, a Gustavo Bueno, hablaba de «glomérulos»... y pensé: «¡Esto es increíble! Esta persona está siguiendo un itinerario crítico-filosófico muy parecido al que yo busco». Además, me llamó doblemente la atención porque tiempo atrás habíamos tenido Chuliá y yo unas diferencias dialécticas... aunque, claro, quizás no me daba cuenta en ese momento de que Vicente, en sus operaciones como músico, probablemente ya estaba ejerciendo el materialismo de Bueno. En definitiva, me llevé una muy grata sorpresa.

A partir de ahí comenzamos a tener contacto Vicente y yo, incluso trajo un día a Marié Lavandera para que tocara para mí, &c. Pero realmente la «bomba nuclear» ocurrió cuando en octubre del 2018 salió el *Manual de filosofía de la música*; un libro publicado por la editorial de la Fundación Gustavo Bueno, firmado por Vicente y que ya se veía enjundioso desde el principio. De modo que al leer el *Manual*, definitivamente se me confirmaron varias cosas: primera, que solo desde el materialismo filosófico se podía hacer hoy día —en la época en la que vivimos— una coordinación entre las actividades históricas del oficio del músico con un sistema filosófico potente que permitiera que no se corrompiera la institución y que continuara esto, y en segundo lugar, que Vicente lo había conseguido. Por lo tanto, me puse como un loco a leer el *Manual* (de hecho llevo ya la quinta reelección del libro porque esto no es un tebeo que se lea, esto hay que estudiarlo), y desde entonces ha sido, dentro de mi relación con el materialismo filosófico, el tercer gran impulso (el primero fue Bueno, el segundo Jesús G. Maestro y el tercero Vicente Chuliá).

¶3. La filosofía de la música del materialismo filosófico está adquiriendo un grado de expansión muy notorio en los últimos meses desde la publicación del *Manual de filosofía de la música* de Vicente Chuliá, así como de sus lecciones semanales publicadas desde el sitio web de la Fundación Gustavo Bueno, ¿podría hablarnos de la importancia que considera que puede tener este nuevo sistema filosófico-musical en la historia de la música?

Pues —siguiendo un poco la filosofía académica de Bueno— tiene una parte de *anamnesis* y una parte de *prolepsis*, es decir, tiene una parte en la que rescata (pero, por decirlo de una manera

vulgar, «rejuvenecida») una tradición gremial del oficio del músico que está en corrupción, en degeneración, y precisamente la rescata y reinterpreta desde unas coordenadas que permiten el que, en una doble vertiente, la institución continúe y se amplíe; si bien, este rescate no es una cuestión de ser, lo que en inglés se denomina, un *golden agim*, esto es, no es que Vicente sea un historicista nostálgico, sino que lo que está intentando es encontrar qué partes de la institución histórica de la música están prácticamente en vías de extinción (la relación entre esas partes y la esencia de la música) y cómo la recuperación de esas partes, en sus diferentes modulaciones, pueden hacer que la institución histórica de la música, no solo se conserve (que es importante pero no lo más importante), sino que se amplíe y que continúe.

Es decir, lo que yo creo que este *Manual* hace es precisamente abrir las puertas a un campo que históricamente siempre ha estado abierto y que últimamente se está cerrando (cerrando en un sentido peyorativo, no como un cierre tecnológico, fenoménico, &c., sino en sentido metafórico en tanto que «cerrando las puertas»), es decir, ofrece la posibilidad al músico de que pueda volver a ejercer de músico, que pueda hacer música (y no otra cosa, que para hacer otras cosas ya están otros campos), que, en definitiva, el campo musical no sea tragado por otras disciplinas y que —tal y como dice Chuliá en el libro— la música no sea un trampolín más para el delirio (esto yo creo que es muy importante), o sea que no se instrumentalice la música (valga la expresión) para los tres grandes reduccionismos formalistas que el materialismo reconoce: el psicologismo, el sociologismo y el idealismo (los tres grandes peligros que yo creo que tienen la capacidad de anegar cualquier campo artístico o técnico).

¶4. Hablemos del trabajo musical y filosófico de Vicente Chuliá. ¿Qué conceptos e ideas desarrollados en el mismo le han ocasionado un interés especial? ¿Cómo los insertaría en su praxis pianística? ¿Por qué?

Primero, yo creo que la cosa fundamental que hace Chuliá es recuperar una idea de Gustavo Bueno y desarrollarla, y yo creo que esta idea es primordial y es la que puede tener una mayor influencia no solo en la música sino que, me aventuraría a decir (aunque con prudencia), en todas las demás artes: es decir, la idea de «Noetología». La idea de una racionalidad que no es la misma que la científica (entendiendo por ciencia, dentro de las cuatro acepciones que ofrece Gustavo Bueno —aunque esto es muy largo de explicar—, a la ciencia como tercera acepción), pero tampoco es solamente una racionalidad técnica, ni una racionalidad silogística —propia de la ciencia aristotélica—, sino que, más bien, es una racionalidad que envuelve a todas estas. Esta racionalidad consiste en ser una especie de ley universal del pensamiento dialéctico.

Esta idea es muy importante porque rescata a la música de las garras temibles del positivismo formalista y también de todo tipo de idealismo fantasioso que destruye el oficio artesanal de la música, entonces, claro, una herramienta que permita rescatar a la música de estos dos extremos tan peligrosos, pues yo creo que es la principal contribución del *Manual* y sobre todo cómo se ejercita esta noetología (Vicente lo detalla muy bien): se ejercita con cuatro figuras dialécticas que ocurren tanto en divergencias como en convergencias y en *progressus* como en *regressus* (esto es muy difícil de explicar aquí). A partir de esta idea se podría renovar tanto el campo de la composición musical como el campo de la ejecución instrumental

(ambos anegados por estos dos extremos). Por consiguiente, como contribución principal, yo diría que esta: dotar al mundo de las artes de una racionalidad que les es propia y que les permite, por ejemplo, hablar de «verdad» (verdad noetológica), sin anegar filosofía, ciencia y arte en un todo confuso, sino distinguiéndolo, además de cómo se ejercita esta noetología, de cuál es la tecnología de esta racionalidad, es decir, las figuras de la dialéctica (que yo creo que es un golpe maestro de la confluencia entre el materialismo filosófico de Bueno y del conocimiento y oficio que tiene Vicente Chuliá).

La segunda contribución —que creo que es histórica— sería la destrucción y la trituración filosófica de la idea de «tonalidad» y, sobre todo, de la idea que nos han transmitido en los Conservatorios de que el curso histórico de la música se divide en modalidad-tonalidad-atonalidad. Esto es muy importante porque esta división que nos enseñan reduce la música al curso histórico; un curso histórico visto desde unas determinadas coordenadas que precisamente lo que hace es que el músico en el presente en marcha no pueda participar de ese curso histórico, es decir, que no pueda estar inserto jamás en él (que solo pueda tener una relación historicista respecto a la institución de la música). En cambio lo que hace Vicente es hablar de «tonalidades», que ya de por sí es un gesto filosófico materialista (pero claro, si se quedara solo en gesto la cosa no tendría mayor enjundia), y a partir de ahí, y a través de una idea holística (esto es muy extenso de explicar) objetivada en cuatro condiciones o parámetros, taxonomiza el curso histórico de la música en diferentes tonalidades (creo recordar que son nueve): seis tonalidades definidas y tres indefinidas. Desde un punto de vista histórico, esto es muy importante porque inserta la historia

del curso de la música en un sistema filosófico, es decir, no hace una clasificación histórica que esté aparentemente exenta, sino que «se moja». Además, es muy importante para que el compositor de hoy entienda que las diferencias de lo que ocurría en el Renacimiento, en el Barroco, en el Clasicismo o en el siglo XX, no son solo diferencias estéticas sino que tienen que ver con las operaciones de los tonos; por lo que, en este sentido, retorna al compositor la posibilidad de que él mismo se halle inmerso en el curso histórico de la música.

La tercera contribución es la de desarrollar la idea de «glomérulo» que Gustavo Bueno ya introduce —me parece que en el vídeo 6b de su Curso de Filosofía de la Música— como una especie de unidad morfológica mínima de la música. Esta idea es muy importante, porque el glomérulo u «ovillo» es la manera más —por decirlo de alguna forma desde el materialismo filosófico— «symplokéquica» de hablar de lo que históricamente se ha venido llamando como frase, periodo, motivo... es decir, el glomérulo lo que hace es distinguir que pueden haber unidades morfológicas que estén entrelazadas pero que al mismo tiempo contengan discontinuidades, y esta es la gran novedad de la idea de glomérulo, yo creo. De modo que lo que hace Vicente es una clasificación taxonómica muy fina (sobre cómo está constituido ese proceder dialéctico de la noetología musical) de diferentes tipos de glomérulos que participan de esta idea de *symploké* (que no es ni un monismo holista ni un pluralismo escéptico/relativista), y explica las operaciones a través de las cuales estos glomérulos musicales se entrelazan dialécticamente. Por tanto, aquí reside una doble potencia; primero por crear una nueva taxonomía mucho más potente que las taxonomías, sobre todo, riemannianas (organicistas) pero que

al mismo tiempo no sólo sea descriptiva, sino que precisamente dé cuenta de cómo la lógica interna de la música se va desplegando; Esto es muy potente para el compositor porque le permite renovar el tipo de operaciones que utiliza, pero también para el ejecutante, ya que al poder hacer un análisis glomerular de la obra, en lo que sería después la ejecución (que es una composición en tiempo real) habrá muchos entrelazamientos y analogías entre los entrelazamientos dialécticos que hay en los glomérulos de la partitura y el tipo de entrelazamiento de los glomérulos que el ejecutante maneja cuando toca *in situ*, en directo. En este sentido Vicente Chuliá está juntando y acercando al ejecutante y al compositor (porque se hallaban ya a tal distancia que ahí es donde yo creo que estaba —y está— el peligro de la institución histórica de la música), y esta es una de las cosas importantes que hace el *Manual* en cuanto a la tercera contribución con los glomérulos. Y el que no se dé cuenta de la importancia histórica que tiene esto es que no vive en este mundo, sinceramente.

Después, y muy importante, es la cuarta contribución: el dotar al músico contemporáneo del presente en marcha de una ontología que precisamente le blinde de toda la nematología que envuelve a las instituciones artísticas y musicales y que quiere anegar este campo, disolverlo o hacerlo desaparecer. Por lo que el *Manual* también dota al músico de una herramienta de blindaje, en ese sentido, y no un blindaje a nivel dogmático, sino un blindaje a nivel operativo, y el que piensa que no le hace falta esto, lo que tiene que hacer es entender que aunque explícitamente no esté ejerciendo una ontología, tácitamente sí lo está haciendo todos los días, entonces yo creo que si se comparan las ontologías que se están ejercitando en los Conservatorios y en la institución de la música, en general, con lo que se ofrece

en este *Manual* las diferencias cualitativas son muy grandes. La ontología del materialismo que propugna Vicente permite desamordazar al músico de estar preso de esas ideas adventicias que no le permiten el retorno a las operaciones, es decir, lo que dota esta ontología al músico es de dinamismo, le permite volverse a poner en movimiento (aludiendo a que Gustavo Bueno decía que el patrono de la música era Heráclito).

Por consiguiente, estas cuatro contribuciones serían las que yo explicaría aquí. Se me ocurren tantas otras... pero en fin, yo diría que estas cuatro que se me ocurren espontáneamente serían las esenciales.

En cuanto a cómo las aplicaría a la praxis operatoria del piano, yo no tengo la respuesta. Como digo, este *Manual* lo que permite es abrir al músico al movimiento... pero ahora, el moverse es otra historia. Pero bueno, vamos a ver, a mí se me ocurren varias cosas: Primero, como ya he dicho que este *Manual* acerca al compositor y ejecutante, aquí lo que primero habría que decir es que después de la lectura de este libro no puede haber ningún ejecutante que no estudie composición, y no puede haber ningún compositor que no toque un instrumento. Esto es lo primero (a nivel muy rudimentario). Pero, ¿esto qué quiere decir? Esta diferencia que es puramente sociológica-gremial entre ejecutante y compositor se desvanece, entre otras cosas porque el ejecutante lo que está haciendo precisamente también es componer. Después, ateniéndonos a esta primera aplicación, habría que hablar de ¿sobre qué cimenta el ejecutante su actividad? y ¿sobre qué cimenta el compositor la suya? Pues el ejecutante tiene que cimentarla, claro está, en una noetología; es decir, primero en un análisis glomerular del cuerpo de la partitura, pero también del curso

y núcleo musicales relacionados con este cuerpo. Ahora bien, hablo de «cimentar» porque después esta noetología dialéctica tiene que coordinarse con otros planos históricos, estéticos... pero lo que quiero decir es que el ejecutante debería fundamentar su labor en un conocimiento de la dialéctica interna de la música (esto sería lo principal). En este sentido se recuperaría un *facere* artesanal pero cimentado en la construcción dialéctica de la partitura, en la obra musical. Esto a nivel del ejecutante, en cuanto a la praxis del compositor, habría que rescatar al compositor de todas aquellas fundamentaciones que le hicieran incurrir en el mismo problema, de modo que se debería retornar a una dialéctica como fundamento de la composición y que ello estimulara necesariamente el retorno al estudio del contrapunto.

Ahora bien, el cómo hacer cada una de estas aplicaciones lleva mucho tiempo, porque ahí habría que hilar muy fino, es decir, explicar esa artesanía en qué consiste, qué tipo de modulaciones tiene, y qué tipo de relaciones existe entre esa artesanía y la noetología y la dialéctica, &c., acarrearía evidentemente un proyecto de muchos años, pero a mí se me ocurren estas dos cosas. Yo creo que, lo que siempre le estoy diciendo a Vicente que habría que hacer es una especie de (un poco lo que hizo la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy) manuales especiados (no digo de poner especias como la cayena o la pimienta) del tipo *Gradus Ad Parnassum* que distinguiera pasos noetológicos y que incorporaran entrelazadas operaciones artesanales con operaciones dialécticas, pero claro esto no es una labor de una persona ni de dos... esto es una labor de un equipo.

Igualmente yo lo que veo es que el *Manual* es un soplo de aire fresco que, bueno, después habrá que hacer co-

sas... no se me ocurre nada mas específico que eso.

¶5. ¿Qué vinculación profesional y/o personal mantienen el profesor Chuliá y usted en la actualidad?

Lo primero es que yo estudié con su padre desde el año 1992 hasta el año 1999, es decir, de los 10 a los 17 años; unos años importantísimos para la vida de cualquier individuo, pero sobre todo para la de un músico porque, en fin, ahí se plantan las semillas. Por tanto, primeramente, entre Vicente y yo hay una relación puramente biográfica entrañable por nuestra admiración mutua a su padre. Esto por una parte, luego muy importante, es que tanto Vicente como yo amamos la institución de la música sustantiva y esto no es poco decir, porque la amistad precisamente tiene que estar basada en este tipo de afinidades y no en afinidades tan superficiales, de modo que yo veo a Vicente como un aliado frente a todos los peligros que acechan aquello que amamos tanto y ¿qué mayor amistad o relación entre dos personas que el ser aliados frente a una lucha común? Para mí es el máximo grado de amistad.

¶6. Introduciéndonos en el ámbito pianístico, y teniendo en cuenta su amplia trayectoria como concertista internacional, ¿en qué situación considera que se encuentra este gremio actualmente?

Ahí me pones en un compromiso, quieres que «me moje»... Bien, no puedo ofrecer una visión monista porque la realidad entendida desde las coordenadas en las que yo me muevo no es simple, no es de una sola manera, no es en globo, es decir que el propio gremio de la música del piano no se puede concebir como un todo unívoco fácilmente discernible, quiero decir que hay estro-

mas que se juntan. De todas formas, si tuviera que hablar de características comunes al gremio internacionalmente (dando por descontado que las discontinuidades existen), sería, primero, un desconocimiento del curso histórico del propio gremio (no hablamos ya de la música), es decir, hacer filosofía siempre es hacer filosofía dialécticamente contra alguien o algo, entonces, en ese sentido, en la música, en las artes, pasa algo análogo. Lo que noto ahora es que es muy difícil para un pianista hoy en día (aunque no puedo generalizar) el posicionarse desde unas coordenadas, de hecho no lo hacen, pero no lo hacen porque como tampoco tienen conocimiento del curso histórico de su propio gremio tampoco tienen en contra de qué o de quién posicionarse. De modo que lo primero que diría es que hay una especie de operacionalidad exenta, pero en realidad no lo es, porque lo que no saben es que son representantes tácitos de la ideología ambiente, ahora bien, como no la asumen a nivel psicológico parece que no sea suya aunque sí lo es (no sé si me explico). En este sentido, lo que veo es que al final no son ni una cosa ni la otra, que se busca una especie de temperanza y no hay extremos.

Lo segundo sería que el gremio está «raptado» o apropiado por otros campos: el campo visual (mediático), el campo teatral, el campo digital... y que dentro de esos campos pues poco a poco se va desintegrando lo que ha constituido el gremio pianístico y se está convirtiendo en otra cosa. Claro, yo no tengo una bola de cristal... la cuestión es si esa cosa será algo que tenga una coherencia filosófica dialéctica o, por el contrario, será una pura papilla ideológica, ahí está la cuestión (ni siquiera hablo de axiología, no digo que sea mejor ni peor).

Por consiguiente, la anegación del gremio pianístico por otros campos unido con el desconocimiento del curso histórico del gremio y de sus principales contribuyentes, hacen que se pierdan todas las cualidades de factura técnica (entendiendo «técnica» como todo lo que enlaza lo artesanal con lo dialéctico), de modo que lo que se enseña ya no es tanto a tocar el piano, sino a través del piano hacer otras cosas. De todas formas, no puedo hablar de todos los pianistas, porque hay bastantes que no incurren en este error. Y esto un poco es lo que también le pasa a la composición... hay una especie de «sequía» de operaciones.

¶7. ¿Conoce la fenomenología musical desarrollada por el director de orquesta Sergiu Celibidache? Díganos, a grandes rasgos, la principal diferencia que observa entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en la enseñanza musical.

Sobre todo en cómo se representa pedagógicamente. Yo con Celibidache tengo una relación muy interesante porque siempre escuchaba en él algo magistral, desde muy joven. Pero no sería hasta más adelante cuando, viendo sus vídeos y entrevistas, empecé a ver una discontinuidad extraña entre lo que él ejercitaba como músico, su praxiología, y lo que él ejercitaba como filósofo, de modo que ahí tuve una reacción espontánea de mucho rechazo hacia la fenomenología, pero no hacia su praxis musical, de hecho lo que yo considero más fenomenológico de Celibidache precisamente es lo más materialista, esto es, toda su atención al núcleo de la música; todo lo que tiene que ver con el sonido... ¿Qué hay mas materialista que esto? El problema estaba cuando él coordinaba esto con otras metafísicas colindantes, entonces ahí ya sí que, debido a mi bagaje filosófico, me producía rechazo, aunque bien es cierto que en algún momento, psicológicamente, por una especie

de abnegación me llevó también a rechazar sus ejecuciones, un poco en globo... luego pude distinguir las cosas (es muy importante distinguir lo que uno hace de lo que uno dice, como dos formas de actuación en el mundo). Además, me di cuenta —después de muchas conversaciones con Vicente— que precisamente para Celibidache la deriva metafísica-budista para su fenomenología era una especie de «clavo ardiendo» o «salvavidas» porque llegaba a un límite filosófico que solo lo podía solventar aniquilando la racionalidad, yéndose a un misticismo que, en fin... Ahora lo entiendo, y entiendo que precisamente a Bueno no le hiciera falta eso, y yo creo que por una sencilla razón: por su conocimiento de la filosofía escolástica.

Para Bueno la filosofía escolástica le cura de esta deriva misticista. De todas formas, Celibidache para mí es uno de los grandes músicos del siglo XX. Estudio su manera de hacer música. Luego también creo que es muy importante distinguir en el ámbito pedagógico de Celibidache el hecho de que sus alumnos no parten de lo que él partía, es decir, Celebidache era compositor; había estudiado composición, de modo que si tu no partes de operaciones concretas, geométricas, dialécticas... estás a la intemperie de caer secuestrado por todo tipo de ideologías, psicologismos... Cuando la gente se pregunta por qué Celebidache no tuvo grandes alumnos, yo creo que es por eso, porque la parte materialista que sustentaba su quehacer musical él la obviaba en sus clases, siendo que ahí estaba la gran riqueza. Esta es la paradoja de Celibidache. En cambio, mucha gente piensa que la riqueza de Celibidache está en todo el caparazón metafísico que, precisamente, es lo que desde el materialismo se puede desechar, no hace falta.

¶8. ¿Qué influencias pedagógicas ha tenido usted en su etapa como discen-te? ¿Cómo le han influido?

Mi herencia noetológica, es decir, de quien yo aprendí noetología (aunque no fuera explícitamente) fue de mi formación filosófica platónica, de las Matemáticas y la Lógica. Yo he estudiado lógica deóntica, lógica silogística, lógica formal, &c.; también los *Principia Mathematica* de Russell... a mí las matemáticas me han fascinado siempre junto con la lógica y la filosofía. Es decir que yo noetología propiamente dicha de mis profesores de música nunca realmente aprendí mas que por ósmosis inversa, por mimesis, imitando operaciones que tenían cierta sustancialidad noetológica que después yo incorporaba.

En este sentido tuve mucha suerte porque mis profesores eran todos muy fenomenológicos pero en el sentido materialista: mi profesora soviética, Nina Svetlanova, sobre todo atendía al problema del instrumento a nivel de sus posibilidades concretas (acústicas, mecánicas, &c.) y cómo eso se entrelazaba con las posibilidades concretas de organización física del cuerpo. Ahora bien, el cómo todo eso se entrelazaba con cuestiones dialécticas era algo ya mas mío. Por otra parte, también aprendí de mis profesores de música de cámara David Soyer, el gran chelista del cuarteto *Guarneri*, e Isidore Cohen, violinista del trío *Beaux Arts* y del cuarteto *Juilliard*. Con ellos entendí que (para mí la música de cámara no es ese ámbito de esnobismo cultural o de refinamiento), al tener un pequeño *ensemble* o grupo, se aprendía más fácilmente la fenomenología y las relaciones entre los sonidos que en un propio instrumento. Por tanto yo aprendí mucho de estos profesores a buscar lo que Celibidache llamaría «esencias fenomenológicas», es decir, a prestar atención al balance de los sonidos y a cuestiones acústicas, en definitiva. Esto en cuanto a mis profesores de cámara. De mi profesora rusa, el instrumento; y

de mi profesor de piano cubano, Horacio Gutiérrez (también con formación rusa), aprendí a ampliar conocimientos del instrumento. Ahora bien, desde una vertiente mucho más dialéctica aprendí de Salvador Chuliá, a partir de las operaciones de la composición. Yo creo que Salvador Chuliá es la única persona que me ha enseñado noetología en la música propiamente dicha. Por otra parte, en España, mi principal profesora fue una pianista mexicana, María Teresa Naranjo, que había estudiado con Magda Tagliaferro (una gran pianista francesa); con ella aprendí muchas coordinaciones entre la artesanía pianística de ideas estéticas pero a un nivel muy «pianistizadas», musicalizadas, es decir, nunca a nivel puramente nematológico; en definitiva, aprendí cuestiones de estilo, de autologismos, dialogismos... pero coordinadas siempre con operaciones instrumentales. En ese sentido he tenido siempre mucha suerte, porque nunca he tenido profesores raptados por metafísicas; y esto ha sido una gran suerte en mi vida, de hecho siempre procuro en mi ejercicio docente (el poco que haga) de dotar al alumno de instrumentales, de herramientas e intentar que este haga cosas con ellas, pero nunca intento amordazarles o enmudecerles.

Yo creo que en la docencia el amordazar y enmudecer lo hacen quienes reducen todo a cuestiones psicológicas, ahí está el verdadero peligro. Y con esto no niego que la psicología sea importante, pero yo creo que lo es a nivel operacional en cuanto a técnicas de estudio, de memorización, es decir, a un nivel puramente conductual y no en cuestiones de sentimientos.

¶9. Por último, hablemos de futuros proyectos artísticos y filosóficos que tenga previstos realizar con Vicente Chuliá.

Bueno, filosóficos yo ya le dije a Vicente que no es el papel en mi vida el de escribir sobre filosofía porque no es algo en lo que me encuentre a gusto por muchas razones de índole personal, por mi propio sentido ético. Pero bueno, en la filosofía yo diría que seguir ahondando en cómo las operaciones musicales se coordinan con ideas dialécticas y ayudar a otros músicos que puedan desengranar de las grandes obras de nuestra tradición las verdades noetológicas y ofrecérselas al mundo. Es decir, tocar conciertos no para hacer sentir a la gente o hacer que se relajen, sino para revelarles verdades noetológicas que están ahí para ser admiradas, contempladas. En ese sentido, mi talento musical no podría dividirlo o separarlo del filosófico (aunque el propiamente filosófico en cuanto a escribir yo no lo ejercitaría en ese sentido).

Y luego uno de los proyectos artísticos que tengo previstos es recuperar la obra para piano de Oscar Esplá (un gran compositor alicantino olvidado por cuestiones sociológicas), uno de los grandes compositores no solo españoles y valencianos sino de todo el siglo XX. Por tanto, estoy inmerso en un estudio muy profundo de toda su obra para después grabarla. Otro proyecto sería grabar los tres conciertos de Bartók, estrenar mi propio concierto para piano y orquesta, y, en definitiva seguir enseñando. De todas formas, mas que todas estas cuestiones que son puramente coyunturales a mi biografía (y que no creo que tenga importancia para nadie realmente), yo diría que en realidad mi proyecto es hacer que esto no muera, que no caiga en las garras de mis enemigos filosóficos, es decir, el salvaguardar — no a nivel gnóstico, ideológico o dogmático — la institución histórica de la música e intentar ayudar a que se renueve para que continúe y se amplíe.

En Valencia, el viernes 8 de marzo de 2019.

§2. Entrevista a Vicente Chuliá

¶1. En primer lugar, ¿cómo descubre usted la obra filosófica de Gustavo Bueno?

Pues, en nuestro presente en marcha, una de las realidades que sirve como herramienta y como ente de comunicación, de estudio, &c., en lo que es nuestro día a día, es el mundo de Internet. Y en este mundo, como en todo, hay una *symploké* donde se pueden encontrar desde cosas nefastas hasta cosas valiosísimas y verdaderos tesoros entre los cuales descubrí, a través de mi hermano Ernesto (quien había observado que existían unos vídeos publicados de un filósofo que él había visto ya en otras ocasiones y del cual había observado sus potentes análisis y discursos filosóficos), los vídeos de Filosofía de la Música de Gustavo Bueno.

Estos vídeos me llamaron la atención, debido a mi anterior vinculación filosófica con la fenomenología musical (de hecho, en mi trabajo final de carrera en Dirección de Orquesta realicé un análisis fenomenológico, según las teorías de Celibidache, del primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms) que se circunscribía también a las perspectivas de Ernest Ansermet, de Paul Hindemith, &c., es decir, a todos aquellos que utilizaron las ideas de la fenomenología de Edmund Husserl.

Por tanto, al descubrir estos vídeos quedé totalmente abrumado; me dí cuenta de la complejidad de este asunto y, sobre todo, de la necesidad de abordar un tesoro que tenemos todos los hispanohablantes —y por extensión todo el mundo—, a saber, el materialismo filosófico de Gustavo Bueno; un sistema filosófico que hoy en día está a la cabeza de la potencia filosófica a nivel mundial, lo cual hace que un análisis

de cualquier disciplina pueda ser abordado desde estas coordenadas, permitiendo triturar todos los mitos oscurantistas y confusionarios que giran al rededor de nuestra praxis en todos los temas y, naturalmente, también en el campo de la música.

¶2. ¿Qué relación tiene Gustavo Bueno con la música?

Lo primero que habría de afirmarse de manera rotunda (y esto es de obli-gada necesidad para poder responder a esta pregunta y a todas las que puedan venir) es que Gustavo Bueno no es «un gran filósofo» (grandes filósofos ha habido en la historia de la filosofía, pero muchísimos). Gustavo Bueno es en la actualidad «el mejor filósofo de todos los tiempos» (naturalmente de todos los tiempos que conocemos); es decir, Platón, en su época, fue «el mejor filósofo»; Santo Tomás en el siglo XIII fue «el mejor filósofo»... y en nuestro tiempo, Gustavo Bueno es «el mejor filósofo». Esto, a algunas personas cortas de miras y víctimas de lo que don Gustavo llamaba «las metodologías negras» (esto es, víctimas de la Leyenda Negra antiespañola), que yo diga que Bueno es el mejor filósofo de nuestro presente, puede sonarles a una excentricidad... No lo es. Lo que quiero decir con esto es que Gustavo Bueno ha constituido un sistema filosófico que envuelve, a partir de todos los conceptos técnicos de los saberes de primer grado, unas coordenadas de ideas que, entretejidas entre sí, constituyen todo un sistema estromático («estroma» lo entendemos como «tapiz» o «cubierta» a partir de San Clemente de Alejandría en su *Stromata*), un sistema cuyos tapices son múltiples, variados y contradictorios unos con otros. Ahora bien, estas ideas múltiples no están vinculadas todas con todas, ni tampoco conforman un caos donde no hay posible entretejimiento

entre ellas, sino que, recuperando la idea platónica de *symploké* intrínseca en *El Sofista*, a través de vinculaciones, unas ideas pueden vincularse a otras y otras no. Por tanto, estas vinculaciones y entretejimientos es lo que trata de hacer el materialismo filosófico a partir de unas fuertes coordenadas; a partir de un espacio ontológico, un espacio antropológico, un espacio gnoseológico y un espacio noetológico desde los cuales se pueden abordar absolutamente todos los saberes de primer grado. En este sentido, el materialismo filosófico posee una teoría del Estado, donde se puede analizar todos los asuntos concernientes a la política y a la historia de la política; una filosofía de la ciencia, constituida a partir de la *Teoría del cierre categorial* que supera y tritura todo lo dicho antes; una ontología, que recupera y transforma el pluralismo discontinuista a partir de unas coordenadas que entretejen las ideas dándoles una cohesión asombrosa; una filosofía de la religión, constituida a partir del libro *El animal divino*, donde también supera todo lo dicho... En definitiva, Gustavo Bueno era un hombre de unos saberes totalmente increíbles, es algo pasmoso todos los saberes que dominaba y entre ellos —respecto a lo que nos atañe— estaba el conocimiento musical.

Bueno tocaba el piano con mucha solvencia y, además, había estudiado contrapunto, composición, la historia de la música... también conocía perfectamente todas las teorías musicales desarrolladas en la historia. Por tanto, estos conocimientos tan múltiples y variados que poseía del campo musical hicieron que escribiera su —inacabada— Filosofía de la Música; obra que pretendemos rescatar en el proyecto de la «Filosofía de la música desde el materialismo filosófico» [FMM]. Este proyecto lo que trata es de estudiar y transcribir todos los manuscritos y fuentes audiovisuales

sobre filosofía de la música de Bueno, cuyas ideas están ramificadas, en general, en los cursos de filosofía de la música impartidos en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo y en Santo Domingo de la Calzada.

Por consiguiente, todo esto, correlacionado y coordinado con todas las ideas ontológicas, antropológicas, gnoseológicas y noetológicas del materialismo filosófico, constituye una Filosofía de la Música que puede explicar perfectamente todas las confusiones y oscuridades que anegan a todo el gremio musical y que son necesarias desentrañar, distinguiendo, dentro de los conceptos del propio campo, una serie de ideas internas de unas ideas adventicias causables de que la música se haya convertido en un adjetivo de otros sustantivos como puedan ser la política, la religión o las técnicas, que lo que hacen es confundir y corromper —tal y como lo denuncia Platón en *Las Leyes*—, ya que al haber estas mezclas de ideas adventicias con ideas internas y de unas músicas con otras músicas, la música pasa a convertirse en uno de los delirios que pueden hacer que de ahí a otros campos, la propia ciudad que practica este tipo de «músicas degeneradas», sobrevenga en la corrupción.

¶3. Respecto a la filosofía de la música del materialismo filosófico, ¿cuál considera que es su gran aportación?

En la época en la cual los músicos eran trabajadores o de la Corte o de la Iglesia, la música se comportaba, dentro de estas dos instituciones, como lo que don Gustavo habla en *La fe del ateo* como un «arte adjetivo» (en el materialismo filosófico distinguimos entre arte sustantivo y arte adjetivo, una de las más poderosas distinciones que tiene el sistema), por ejemplo, la música de una Misa era adjetiva a la propia institución

de la Misa, así como la música que componía Haydn para el príncipe Esterházy era adjetiva a la propia Corte del príncipe. Ahora bien, ¿qué es lo interesante? Lo interesante es que en estas épocas, estas instituciones tan poderosas —relacionadas con el Imperio— permitían que en la propia corteza de ese arte adjetivo se estuviera constituyendo una sustantividad muy rigurosa, ¿por qué? Los trabajadores de la Iglesia y la Corte tenían mucho tiempo para realizar unas operaciones en un sentido diamérico, es decir, unas operaciones inmanentes al propio campo musical (es el caso de los maestros de capilla, por ejemplo, los cuales tenían cuatro, cinco y seis horas al día para componer lo que después iba a ser ejecutado en las misas), y todo ello bajo una formación constituida por saberes heredados de la Antigua Grecia y Roma (tal y como dijo Unamuno: «la Iglesia católica es filosofía griega y derecho canónico romano»), saberes en literatura, geométrica, retórica, gramática, &c. Todo ello hizo que desde este punto de vista diamérico, desde la composición y desde el entretejimiento de términos sonoros, empezaran a constituirse una escritura y unas técnicas que iban conformando una sustancialidad poética en el propio campo del arte musical.

Asimismo, este arte empezó a constituirse en un núcleo (basado en la apreciación diamérica entre los sonidos, esto es, en la apreciación de los sonidos en sus distintas cualidades) formado por lo que Bueno constituye como el «volumen tridimensional del sonido». Este volumen tiene tres ejes, a saber, el eje de las Y, el eje de las X y el eje de las Z. El eje de las Y, en principio, de manera lisológica, serían las alturas y todo lo que tendría que ver con las tonalidades; el eje de las X serían las duraciones y los metros; y el eje de las Z estaría constituido por lo que sería la presión, la den-

sidad, la intensidad y la amplitud de los sonidos musicales. Obviamente estos tres ejes se mueven de manera *symploké*, es decir, se pueden disociar pero son inseparables. Esta disociación de los tres ejes permite que los podamos estudiar en sus distintas cualidades. Ahora bien, los podemos estudiar porque hay unas reliquias, que son los instrumentos de cada época y, sobre todo, las partituras, que tienen unas técnicas de composición que nosotros podemos rastrear a lo largo de la historia en sus distintos órdenes operatorios (esto es, la manera de ordenar los tonos y semitonos) que conforman las distintas tonalidades y géneros de tonalidades.

Naturalmente, en las épocas donde los músicos eran trabajadores de la Iglesia y de la Corte no había una filosofía de la música (porque no hacía falta que la hubiese) ya que ellos trabajaban al modo que decía Goethe: «artista, trabaja y no hables»; es decir, no les hacía falta explicar su arte, sino que se movían, en este sentido, como artesanos donde llegaban aprendices y aprendían técnicas que se circunscribían normalmente a verdades pragmáticas donde había autologismos, dialogismos y normas. Los dialogismos eran las distintas escuelas, por ejemplo, cuando uno estudiaba con Buxtehude aprendía unas escuelas, cuando estudiaba con Palestrina aprendía otras escuelas, cuando estudiaba con Tomás Luis de Victoria aprendía otras escuelas... todas ellas ecualizadas a partir del imperio católico y posteriormente por el luteranismo —si bien no debemos olvidar que siempre como heredero éste de las instituciones musicales del catolicismo, evidentemente—, los autologismos eran las características particulares de cada autor donde se podía distinguir perfectamente, a partir de estas normas autológicas, si estamos hablando de una obra de Bach o de Vivaldi; y después todo debía estar tejido

por unas normas que se aprendían en los talleres y se iban trabajando.

El problema comienza a partir de los siglos XVIII, XIX y XX donde las nematologías que iban al rededor del campo musical empiezan a complicarse, a diferencia de las que envolvían a la música en los siglos precedentes, ya que estaban circunscritas a la institución de la Corte y de la Iglesia y eran: Dios, el hombre y la naturaleza. Como bien sabemos, en la Edad Media estaba el Reino del hombre, el Reino de la Gracia (vinculado con Dios) y el Reino de la Naturaleza. A partir de estas tres ideas ontológicas precedentes, sobre todo, al siglo XVIII, el trabajador musical lo que hacía era trabajar en el campo inmanente en cuanto a hacer fugas, hacer cánones, hacer misas en las cuales, al ser textos muy genéricos donde siempre era *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison...* lo que hacían era trabajar diaméricamente en las técnicas de la composición.

Ahora bien, a partir de los siglos XVI-II, XIX y XX ocurre algo que nosotros tratamos de identificar como el «mito de la cultura» o el «mito del sentimiento», es decir, a partir de las ideas de Johannes Nikolaus Tetens, en el siglo XVIII surge la idea de «sentimiento» (antiguamente la sensación hacía referencia al *aisthesis*, al *kosmos noetós* y al *kosmos aisthetós*), y por medio de Alexander Gottlieb Baumgarten se funda la ciencia de la estética (una especie de gno-seología inferior), es decir, el estudio de las sensaciones del mundo del arte. En este sentido, a partir de los siglos XVIII y XIX comienza a apartarse la idea de la Gracia (porque la idea de Dios empieza a anularse) y se empieza a sustituir, a través de una serie de acontecimientos históricos muy importantes, por las siguientes ideas que debemos estudiar ya que anegan una serie de mitos con-

fusos y oscuros en el campo categorial de la música, a saber: Primeramente la idea del sentimiento de Tetens, que después se ramifica a través del idealismo alemán, el cartesianismo, &c., y que no tiene que ver con lo que decía Santo Tomas, esto es, la *vis apetitiva* y la *vis cognoscitiva*, sino con «el encuentro del alma consigo misma»; por otra parte, la idea de cultura, que viene de Johann Gottfried Herder, donde se toma la palabra cultura (proveniente de la agricultura o de la Cultura en sentido subjetivo o metafórico donde una persona podía estar cultivada en literatura o en música y, por tanto, «ver crecer los frutos de su conocimiento») y se asocia con la idea de Nación (proveniente de la Revolución Francesa —siglo XVIII—). Por consiguiente, estas tres ideas (sentimiento, cultura y nación) empezaron a derivar en una serie de idealismos y espiritualismos que condujeron a lo siguiente, a saber, los músicos, al «liberarse del yugo» de la Corte y de la Iglesia, empezaron a ser una suerte de «nuevos curas» donde tenían que explicar ellos mismos su propia obra lo cual, tanto la explicación de la obra como de las ideas que giran al rededor de ella, cobraban la misma importancia que la sustancialidad misma de la obra. El artista, por tanto, ya no componía solamente la obra sustantiva, sino que la explicaba con todas las nematologías que, además, estaban basadas en estas tres ideas. La obra se convirtió, tal y como dice Gustavo Bueno, en un arte adjetivo porque estaba compuesta según una teleología; una teleología o bien etológica, o bien política, o bien basada en el drama o en muchísimas otras cosas que van anegando la propia racionalidad interna del propio campo.

Entonces en estos siglos comienza a adquirir una importancia más relevante la estética; ahora bien, ¿cuál es la diferencia que nos encontramos hoy

respecto a los siglos XV, XVI, XVII y XVI-II? Pues que, naturalmente, a partir, sobre todo, del siglo XIX y XX, la estética empieza a ser la razón principal que esconde tras de sí unas ideas que son la propia esencia del arte. No tanto y cuanto el arte esconde lo que se hace operativamente con esta estética, sino que la propia estética tiene un fundamento el cual es la esencia del propio arte.

Así pues, cuando, posteriormente, en el Dodecafonismo de Arnold Schönberg, por ejemplo, éste empieza a decir que «los sonidos son libres como los astros», o cuando comienza la tendencia, promovida por Theodor Adorno, de «liberar a la música del yugo de la tónica» vinculándolo con la monarquía y con la aristocracia, pues comienza a ocurrir lo siguiente: la música queda hundida, por una parte, por la teocracia en la cual el músico deja de ser un artesano y un trabajador de la Corte y/o de la Iglesia para ser un nuevo Dios, un divo (una especie de filósofo con sonidos que lo que hace realmente es emanar comunicación de sentimientos a través de los sonidos), un virtuoso que, a través de una técnica enorme del instrumento, transmite sentimientos y transmite su alma al pueblo; y por otra parte, por las connotaciones políticas en las cuales la tonalidad antigua tiene que ver con la derecha y con el Antiguo Régimen, y la atonalidad, la vanguardia y el arte contemporáneo tienen que ver con la izquierda, con el modernismo, con el progreso, &c. Naturalmente, todas estas ideas confusas y oscuras, donde no se distingue cada idea de qué concepto nació, ni cómo se desarrolló a lo largo de la historia, lo que hacen es que la estética pase a convertirse en el Todo de la obra musical, se empieza a enaltecer la técnica instrumental y al virtuoso como representante y estandarte de la cultura de una nación, y se empieza a vincular la música a ideas que forman parte

del campo metamérico de esta, es decir, que están más allá de la música, por lo que pueden estar relacionadas con el espíritu, con las ideas políticas, con la libertad, con el alma o con la cultura.

Así pues, se llega a un punto en el cual, en la actualidad, muchos profesores de Conservatorios lo que están haciendo realmente es o enseñar técnica (en el mejor de los casos) o enseñar una serie de filosofía espontánea que es la propia esencia de la cultura musical, lo que podemos llamar como «el mito de la cultura musical».

Es decir que la música no engranace a la cultura de la que forma parte, sino que la música es grande o es importante porque es cultura, y si la música es grande o importante porque es cultura, ésta se nos está presentando como sustitutiva del Reino de la Gracia. El Reino de la Gracia medieval es ahora el Reino de la Cultura en el cual la cultura del pueblo es la idea divina y, en este sentido, da igual la racionalidad que compone inmanentemente el campo de la construcción musical, ya que la música simplemente nos sirve como una estética sonora que está al servicio de tales ideas, es decir, lo que don Gustavo denomina «arte adjetivo».

Por consiguiente, la filosofía de Bueno tritura y dinamita todas estas barbaridades y distingue y reconstruye una idea de música basada en la reinterpretación de la historia, en la cual su grandeza reside en su propia racionalidad; una racionalidad que no es científica, ni tampoco emerge de un espiritualismo o de un idealismo basado en las ideas de cultura, Dios o vete a saber qué, sino que es una racionalidad basada en una idea que don Gustavo desarrolló en los años cincuenta, publicó en los setenta en *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* y retomó al final de su

vida en dos artículos maravillosos que son «Poemas y Teoremas» y «Poesía y Verdad», y es la idea de «Noetología». Por medio de esta idea se puede analizar una sustancialidad que constituye un cierre fenoménico con sonidos. Este cierre fenoménico es enfrentado a nosotros por encima de cualquier idea que vaya al rededor de esa sustancialidad la cual se ha segregado del sujeto operatorio que la compuso, si bien obviamente en el análisis de dicho sustancialismo actualista encontramos la presencia subjetiva del autor porque esa sustancialidad no es científica aunque se presenta ante nosotros igual que se nos presenta un árbol, un río, un lago o un teorema y forma parte de la relación entre nosotros y las cosas, es decir, de lo que, en el espacio antropológico, llama Bueno «eje radial». Esta relación con las cosas supera la dicotomía maniquea naturaleza-cultura y envuelve cuestiones como puedan ser los teoremas, la naturaleza y, al mismo tiempo, la cultura —ya que un campo es naturaleza pero también es cultura (de ahí procede la primera acepción referida a la agricultura)—, las catedrales, las calles, los alcantarillados, los monumentos, los cuadros, &c., es decir, son sustancialismos actualistas que forman parte de nuestro presente en marcha y que se nos presentan para ser estudiados y no tanto para disfrutar de ellos.

Desde esta interpretación, y, a partir de todo el desarrollo de una filosofía enormemente poderosa, debemos partir de cero para entender algo verdaderamente sub-lime («más allá del límite») que tenemos en nuestro día a día, y que es la música sustantiva.

¶4. ¿Cuáles son los fundamentos principales de su Manual de filosofía de la música? ¿Qué repercusión cree que pueden tener en el ámbito de la interpretación musical?

Respecto a la pregunta sobre el *Manual de filosofía de la música*, es necesario replantearla porque se refiere a la «interpretación musical», palabra muy mal utilizada en el gremio de la música que cabe distinguir de «ejecución musical».

La interpretación de la música es lo que tiene que ver con el estudio de las reliquias que conforman la institución histórica de la música sustantiva (remitimos al artículo de Gustavo Bueno «Reliquias y Relatos» donde el filósofo reconstruye el concepto de «Historia fenoménica»). Las reliquias (*reliquiae* = lo que permanece) son lo que nos conecta, por medio del presente, al pasado, y deben tener al rededor unos relatos que «las pueblen de fantasmas» de tal manera que, los sujetos operatorios, vayamos viendo una serie de operaciones por los cuales vayamos reconstruyendo nuestro pasado a partir de nuestro presente en marcha.

En este sentido, y a través de las partituras, nosotros debemos de elaborar un conjunto de relatos reinterpretando todos los tratados de todo lo que se ha dicho en la historia, por lo que, desde nuestro presente y a partir de la filosofía de Gustavo Bueno, debemos tener unos ámbitos de interpretación en los cuales podamos entender que estos cuerpos musicales que son las partituras poseen unos grafismos que no son la propia música, sino que son unos grafismos por los cuales podemos reconstruir unos compuestos que han sido conformados en otras épocas. Esto serían los «contextos determinados», es decir, contextos determinados a la propia institución musical que lo que hacen es que a partir de un contexto determinado principal (como pueda ser la Quinta Sinfonía de Beethoven), podamos ver una serie de órdenes operatorios de alturas (eje Y) y de duraciones

(eje X) pero que no tienen el eje Z ya que este eje lo tenemos que rehacer nosotros, lo tenemos que re-presentar. Por tanto en la interpretación de una partitura (el «ejercicio») iríamos viendo una serie de unidades morfológicas a las que Bueno denominó «glomérulos» (*glomus*, *glomeris* = ovillo, pelota).

Originariamente la idea de glomérulo surgió como un concepto en la botánica, en referencia a un ovillo donde se juntaban distintas flores sobre el mismo tallo; posteriormente pasó al campo de la biología, en referencia al glomérulo renal (los ovillos que hay en los riñones por los cuales se filtra la sangre); y actualmente se emplea en el campo musical, por lo cual, este término ha pasado de ser un concepto a ser una idea por antonomasia, una idea a partir de la cual nosotros realizamos un análisis lisológico y un análisis morfológico, esto es, realizamos un «lisado», en el cual vamos en *regressus* descomponiendo todas las unidades de la partitura y podemos observar en el «conformado» que aparecen unidades a distinta escala: por una parte aparecen *glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos* (no olvidemos que sin la Geometría no hubiésemos tenido música ni hubiésemos tenido nada), a saber, cruces, triángulos y líneas verticales que pueden constituirse con paridades o disparidades en sus puntos y/o con paridades y disparidades en la longitud de sus puntos. En estos compases medidos por medio de figuras geométricas habrían unos vectores, unos puntos de apoyo, &c., por los cuales se iría expandiendo la obra musical, esto es, la segunda clase de glomérulos, *glomérulos constituidos por periodicidades de compases*, un conjunto de compases que van conformando unidades de mayor grado, de mayor longitud, de mayor extensión. Después habrían los *glomérulos constituidos por estromas sonoros* (aquí ya necesitaría-

mos el sonido) donde se empezaría a estudiar las características acústicas de la obra. (Actualmente existe una tendencia de pretender que la música sea un adjetivo de la sustancialidad acústica, es decir, que los fenómenos sonoros son la música; de este modo, unos haciendo estética con ellos, y otros buscando la fenomenología intrínseca de los armónicos naturales, nos van a decir cómo es la interpretación musical, o, mejor dicho, la «no-interpretación musical» porque en los sonidos está la verdad. Bueno, pues tanto los vanguardistas que ven en el sonido las estéticas nuevas y rompedoras que hay que construir para impresionar al público y transmitir ideas y sentimientos, como los que quieren ver en los sonidos una verdad intrínseca que está más allá de nosotros y que es algo que pertenece al mundo del espíritu y espiritual, caen en falacias totalmente).

Así pues, los estromas son fenómenos, por lo que, remitiéndonos al espacio gnoseológico (¡ojo!, la interpretación tiene un tramo gnoseológico pero la música no es ciencia, a saber, el espacio gnoseológico de la *Teoría del cierre categorial* distingue entre las metodologías α -operatorias y las metodologías β -operatorias; en el plano α -operatorio hablamos de las ciencias estrictas, aquellas que poseen verdades apodícticas, identidades sintéticas donde se segrega el sujeto operatorio de manera total —por ejemplo, el teorema de Pitágoras es una verdad gnoseológica que no se puede discutir; quien lo discute es un necio— constituyendo, con ello, los contextos determinantes; pero esto es imposible en música y en arte; en el arte tenemos un tramo gnoseológico que sería solamente en el plano β -operatorio, el plano donde el sujeto operatorio no puede ser segregado sino que es éste quien reconstruye unas reliquias o contextos determinados, coodeterminando

simultáneamente sus operaciones con las de otros sujetos —por ejemplo, en música de cámara las operaciones que pudiera hacer el pianista con el violinista en una sonata para violín, o el director de orquesta respecto los distintos instrumentistas a partir de la «ciencia media» que sería la partitura—), tendríamos la reconstrucción de las reliquias musicales a partir de dichos estromas/tapices sonoros que van constituyendo términos, relaciones y operaciones (eje sintáctico del espacio gnoseológico): habrían términos métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y cromatofónicos; relaciones entre estos términos; y unas operaciones conducidas por normas, autologismos y dialogismos (eje pragmático del espacio gnoseológico). Además, en el eje semántico tendríamos obviamente los referenciales (no podemos hablar de música sin tratar los cuerpos que producen los sonidos), esto es, el piano, el clavicémbalo, el violín, la viola, el contrabajo, &c.; después, la tercera figura del eje semántico constituye las esencias que nos remiten directamente al plano α -operatorio, es decir, al plano que carece la música (y aquí se rompe el tramo gnoseológico). Por lo tanto lo que habría serían unas estructuras conformadas por una lógica racional que no es positivista, es decir, que no conforma una verdad donde se segregue el sujeto operatorio de forma total sino que en esta lógica racional el sujeto operatorio se segrega de forma parcial. ¿Por qué? Porque no es un cierre esencial (científico), sino fenoménico (y aquí está la potencia de don Gustavo). En el cierre fenoménico la lógica racional que lo ha cerrado se mueve en una perspectiva no subjetivo-psicológica ni tampoco positiva, sino en una perspectiva subjetivo-lógica. Luego la idea de «noetología» (que sería el siguiente tramo de la interpretación) correspondería al conformado y compactado de esos glomérulos que constituyen las

leyes universales del pensamiento dialéctico que construye la lógica de esas operaciones a partir de una perspectiva subjetivo-lógica. Es decir, que a través de la lógica de sus operaciones podemos entender su propio cierre.

Así pues, en último lugar tendríamos los *glomérulos conformados por totalidades distributivas*, que serían todos estos términos que iríamos viendo en el conformado, y, por fin, los *glomérulos constituidos por totalidades atributivas*, los cuales mediante el entendimiento de la lógica operatoria que cierra la obra a partir del cierre fenoménico forman una unidad complexa. «Complexo» viene del latín *complexus* = abrazo y se distingue de «complejo» porque complejo hace mención a una diversidad muy diferente de partes, mientras que complejo hace referencia a esas partes en relación a su unidad, al «abrazo», a la unión de esas partes en una unidad (claro, en este sentido, el que habla español tiene mas potencia que los demás idiomas porque tenemos esta distinción entre complejo y complejo, cosa que el inglés, por ejemplo, una lengua muy inferior filosóficamente a la nuestra, no tiene). Entonces, naturalmente esta totalidad atributiva ya sería el cierre fenoménico que solo podría darse en la ejecución in situ donde ya no tendría cabida la interpretación sino que sería ya en sí la música sustantiva. Eso sí, la interpretación previa (porque hoy pertenecemos a un mundo en el cual tenemos una diversidad de estéticas, de operaciones y de teorías que hace que no podamos ser unos simples artesanos como en el siglo XVI, XVII o XV; es decir, tenemos una serie de contradicciones prácticamente que no se pueden asimilar sin tener unas coordenadas filosóficas, mas que de manera intuitiva o praxiológica —en cuyo caso es mejor que uno se calle y no diga nada—) debe estar sustentada sobre las coordenadas filosóficas del mejor filósofo de nuestro tiempo que es Gustavo Bueno.

¶5. Teniendo en cuenta que usted es conocedor de la fenomenología musical de Celibidache, ¿cuáles son las principales convergencias y divergencias entre este sistema filosófico-musical y las coordenadas de la filosofía materialista de la música?

Mi admiración hacia la obra musical de Celibidache es total. Para mí probablemente estamos hablando, sin duda alguna, del mejor director de orquesta del siglo XX y uno de los mejores artistas del siglo XX. Ahora bien, independientemente de esto, de que hiciera música sustantiva, él se dio cuenta de que la música estaba en grave peligro precisamente por esta diversidad de filosofías espontáneas y asistemáticas (que, en realidad, son sistemáticas pero provenientes de sistemas totalmente falaces, dogmáticos o basados en ideas que no están coordinadas con otras ideas, es decir, que al final son verdaderas oscuridades en el propio análisis de su desarrollo), y ante este peligro en el que todo estaba reducido al dominio técnico del instrumento, así como al delirio de las vanguardias y de las ideas metafísicas e idealistas, quiso objetivar una filosofía donde hiciera cuenta de lo que hemos llamado «cierre fenoménico»; pero claro, para que se constituya este cierre fenoménico tienen que haber unas operaciones y, en este sentido, debido a la filosofía de Husserl (por su propia debilidad ante la filosofía de Bueno), aun queriendo huir del idealismo alemán, inaugura otro tipo de idealismo. ¿Cuál?, pues el hecho de continuar con el cartesianismo de la «conciencia», una conciencia que no se sabe dónde está; el «yo pienso luego existo» (que viene, por cierto, de las teorías de Gómez Pereira, un médico español). Por lo tanto, esta relación con la sensación, con el sentimiento, el encuentro del alma consigo misma, &c., provoca un espiritualismo en el cual, todo el adelanto

que se hace en el estudio del fenómeno acústico del sonido y en el estudio de la correlación de los sonidos al final decae en otra metafísica que es que todo se reduce, no a la historia de las técnicas coordinadas entre sí a partir de esos cierres sino, al eje semántico: referenciales y fenómenos. Estos fenómenos al final constituyen unas verdades (donde prácticamente están anegadas ciencia, filosofía y arte) en las cuales —él trata de huir de la palabra interpretación—, intenta demostrar que, a partir de la tensión de los sonidos, la relación entre el punto cero, el punto culminante y el punto final, correlacionado con el principio (unidad compleja), constituyen la esencia de la música y que ésta es el objeto por el cual se diferencia lo que es música de los sonidos que no lo son (reducidos simplemente a las técnicas o a la estética; porque tal y como dice Bueno «la música sustantiva no se agota en las técnicas sino que al sujeto operatorio le es dado conocerlas para encauzar la sustancialidad de su propio arte»).

Ahora bien, como Celibidache no tiene en cuenta las operaciones técnicas —aunque las hace—, lo que ocurre es que al final la teoría decae en otro tipo de idealismo que es el sumergirse únicamente en la tensión (aquí hay que tener en cuenta que la debilidad de la lengua alemana frente a la española le hace moverse en dos polos que son la tensión y la intensidad; la intensidad hace mención a un solo aspecto del eje Z, y la tensión tendría que ver con el eje Y en cuanto a la morfología del campo musical que establece la topografía de la propia pieza). Pero esto no es así, porque si bien la tensión se puede objetivar desde el eje Y, el eje Z no solo se corresponde con la intensidad, sino que también con la presión, amplitud y densidad; y todo ello está operado por un sujeto que tiene unas técnicas que va conociendo porque forman parte de la

historia sin las cuales este sujeto no podría haber hecho música (la música no se hace por vía divina). Es decir, si hubiéramos nacido en una sociedad que no tuviera en su eje radial las sinfonías de Beethoven, estaríamos tocando tambores y haciendo ritmos.

Por lo tanto, es muy importante entender que reducir todo al eje semántico (especialmente a fenómenos y referenciales) anega en un confusionismo falaz a toda una serie de explicaciones que son muy pertinentes y muy potentes pero que al final se reducen a un aspecto descriptivista de la propia sustancialidad musical y no a un aspecto circularista en el cual esos fenómenos tienen que coordinarse y conectarse con relaciones, términos, operaciones, dialogismos, autologismos y normas que son, precisamente, los que constituyen los cierres que Celibidache trata de objetivar pero que, al reducirlos únicamente a los fenómenos, los deja simplemente en un idealismo metafísico.

¶6. Explíquenos cómo se conjuga su papel como director de orquesta con el de filósofo musical.

Pues, desde la premisa de todo lo dicho, entendemos que a partir del siglo XVIII, XIX y XX la música empieza a adjetivarse no en un sentido religioso —como era en los siglos anteriores donde en la corteza de esas instituciones religiosas estaba creciendo a unos niveles magníficos la sustancialidad del arte musical— sino a partir de ideas oscuras y confusas que anegan el campo diamérico de la música, lo cual provoca que esta se derive a una degeneración de sus técnicas y de su propia ontología.

Este contexto histórico de los siglos XVIII, XIX y XX coincide con la constitución de la figura del director de orquesta moderno, figura que surge por la necesidad de la propia evolución de

la historia de la música al constituirse la orquesta moderna y no poderse controlar la ejecución musical desde el puesto del concertino (además habiéndose ya terminado con la parte estética de ejecutar todas las obras con el bajo continuo tocado por el clave que era el que dirigía desde la posición del maestro de la Corte o de capilla). La labor del director de orquesta moderno, por tanto, tiene dos partes importantes: la primera, tiene que explicar en los ensayos cómo está hecha la obra; y esta explicación ya precisa de unas coordenadas interpretativas que normalmente están basadas en filosofías espontáneas, y aquí está el problema, porque muchas veces estas filosofías espontáneas son a perjuicio y a mutilación del propio cierre fenoménico de la obra; y como segunda parte, se encuentra el director de orquesta en su fase de ejecución y representación, en la fase del hacer musical en el concierto por medio de la gestualidad (una gestualidad comúnmente entendida como emanaciones simplemente psicologistas o teocráticas —el acercar la música directamente a la teocracia que denuncia Platón en *Las Leyes*—). En esta fase, la dirección de orquesta sería una especie de «saber de segundo grado musical» ya que no tiene unas técnicas instrumentales propias, sino unas habilidades gestuales a partir de las cuales, por medio de M_2 , transmite a los músicos una serie de perspectivas psicológicas con el objetivo de ir moviendo las masas sonoras conforme va escuchando respecto a la ejecución real que viene de la orquesta y no de él.

Así pues, el director de orquesta, tanto en su ámbito interpretativo como ejecutivo, para explicar lo que hace y para tener unas coordenadas de sistemas operatorios que son gestos y no música, tiene que tener una ontología; y esta ontología precisa de unas coordenadas filosóficas que la explique. En este

sentido, yo creo que el director de orquesta es una de las razones por las cuales la música más se ha degenerado, por lo que, desde el puesto del director de orquesta y a través de la filosofía de Gustavo Bueno, puede haber algún tipo de trituración y dialéctica entre unos postulados y otros.

¶7. Una de las ideas que más me han llamado la atención del Manual ha sido los géneros de tonalidades. ¿Puede abundar más sobre este asunto?

En la teoría de la esencia genérica de Gustavo Bueno hemos distinguido el núcleo, que sería el volumen tridimensional del sonido musical en sus tres ejes; hemos distinguido el cuerpo, que serían tanto los músicos como los instrumentos, los auditorios, los escenarios, y, naturalmente, lo más importante que serían las partituras porque a través de ellas podemos rastrear el curso histórico de la música, donde tendríamos cuatro partes holóticas de la institución histórica de la música sustantiva. La primera de ellas se basa en unos cuerpos que al entrar en vibración producen sonidos que están, asimismo, sofisticados por unas tecnologías potentes (la construcción de los contrabajos, los pianos, los flautines, los saxofones, las trompetas... todos los instrumentos) y, además, se basa en unos contextos espaciales donde se pueden apreciar todas las cualidades del volumen tridimensional sonoro musical (del núcleo) que producen esos cuerpos. (Esta sería la primera parte, esencial, sin la cual no podríamos entender nada). La segunda parte está basada en las unidades musicales contextualizadas a partir del eje Y, esto es, los tonos y semitonos (ahora alguien me podría objetar: «y los cuartos de tono»; ¡hombre, claro!, pero son cuartos *de tono*, siempre el tono es la unidad de referencia), a partir del eje X

en cuanto a unidades métricas (a partir de todas las teorías mensurales de Franco de Colonia y Juan de Garlandia, así como posteriormente con nuestros compases modernos y nuestra figuración —que ahora se pretende anular por el modernismo y el progreso... bueno, habrá que ver si eso es un progreso o, más bien, un regreso—), y a partir del eje Z con todas las unidades de los términos instrumentales de los instrumentos de nuestras épocas y de épocas pasadas. (Esta sería la segunda parte que tendría que ver con las unidades). La tercera parte holótica tendría que ver con las escalas de gradación en órdenes operatorios de esos tonos y semitonos, es decir, todo lo referente a las coordenadas de alturas de los sonidos que irían constituyendo la parte, digamos, de la inmensidad o de la longitud del «edificio musical» que pretendemos construir y las coordenadas por las cuales se construye, es decir, lo que los arquitectos llaman la cota, donde podemos ver unas relaciones operatorias por las cuales se conforman identidades. Y por último, la última parte holótica serían las normas estéticas que normalmente son coordinaciones entre ideas adventicias e ideas internas (por ejemplo, el tritono musical se consideraba el *diabulus* en música ya que constituía un *progressus* a partir de los armónicos naturales del sonido en tanto y cuanto desde Fa a Si ↓ (fa, do, sol, re, la, mi, si) hay más progresión que desde Fa a Sib ↓ (fa-sib) en función a la serie de quintas (armónico 3/2, el más importante de la serie de armónicos naturales, ya desde el pitagorismo, porque es el primer sonido nuevo en esta serie armónica); En este sentido, que este intervalo se considerara el *diabulus* era una idea adventicia que, al coordinarse con ideas internas de la composición, pudo efectuar unas identidades que por medio de la contraposición fueron configurando la expansión de la obra musical.

Así pues, estas cuatro partes holóticas pueden definir que los órdenes operatorios constituyan unas coordenadas tonales, las cuales, si se definen a partir de estas cuatro partes holóticas, son lo que llamamos «tonalidades definidas».

El primer género de tonalidades definidas abarca las siguientes especies: *tonalidades conformadas por el tetracordo griego y eclesiástico*; *tonalidades conformadas por la extensión del tetracordo eclesiástico* a través de los *plagalís* y de la *música ficta* (alteraciones por las cuales se irían generando más contraposiciones y a partir de las cuales el cierre operatorio de los tetracordos se iría ampliando por medio de las modulaciones); *tonalidades conformadas por las escalas diatónicas*, que convierten los modos antiguos en dos modos —modo mayor y menor— pero que se mueven posteriormente por la escala temperada a través de doce tonalidades que, ampliadas por estos dos modos, son veinticuatro (es decir que tenemos un cierre operatorio mucho mayor que por medio de modulaciones se extiende muchísimo); *tonalidades conformadas por la extensión de las escalas diatónicas en cromatismos, enarmonías y modos antiguos*; *tonalidades conformadas por estromas tonales*, donde las distintas coordenadas tonales estarían entretejidas entre sí en lo que se denomina «música politonal», «música bitonal» o «música polimodal» que, mas que todo esto, serían músicas estromáticas constituidas por distintas capas que mezcladas entre sí forman unas nuevas tonalidades; y *tonalidades conformadas por dodecatonismos* (aquí apelamos a la palabra de Rudolph Reti frente a «dodecafonismo» porque toda la música compuesta a partir de la escala temperada tiene doce sonidos), que hace referencia al orden operatorio de la serie de doce sonidos que constituye la tónica, y *serialismos*, en cualquier eje

o en cualquier cualidad del volumen tridimensional de la música.

Naturalmente habría otras tonalidades que serían las «tonalidades indefinidas» que ya tienen que definirse no por estas cuatro partes holóticas —internas e inmanentes a la sustancialidad musical— sino por ideas adventicias.

Estas tonalidades son: *las tonalidades metafísicas*, como pueda ser el silencio o la impresión del público... o que un sonido represente el Dios tal, y el otro el Dios cual, y que en el enfrentamiento entre estos dos dioses está la dialéctica, &c. (Esto naturalmente es metafísico porque un sonido no puede efectuar tales cosas, hombre); *las tonalidades degeneradas*, donde el tono definido se mezcla con el ruido —que es el tono indefinido— y aquí tendrían lugar la música con tractores, o aquello de Stockhausen de helicópteros y cuarteto de cuerda...; y *las tonalidades digitalizadas*, donde en vez de haber armónicos naturales de los cuerpos vibrantes, lo que hay es una distorsión armónica porque no hay linealidad entre el cuerpo que produce el sonido respecto del cuerpo por el cual se propaga (entonces aquí tendríamos una degeneración del eje Z). Estas tonalidades indefinidas son la base por la cual se sustenta la «música degenerada», es decir, la música que constituye una degeneración del núcleo musical (no atribuimos lo degenerado a cuestiones psicológico-axiológicas). A partir de esta clasificación trituramos la idea maniquea tonalidad-atonalidad.

¶8. Con todo lo que ha explicado, ¿qué impacto cree que puede tener la filosofía materialista de la música en el ámbito de la docencia musical actual?

Muy mal, muy difícil y prácticamente sin ningún tipo de esperanza. La gente

está totalmente adormecida y sumergida en el «ego psicológico» y en el «ego diminuto». Están en el *idio* griego, van a lo suyo, por lo que, naturalmente, el trombonista o el pianista lo que quiere es ganar concursos y ganar dinero; tocar, tocar y tocar y ser famoso... a lo sumo, lo que le preocupará es ser «expresivo» (remitimos a la distinción de Karl Bühler entre lenguaje expresivo, lenguaje representativo y lenguaje apelativo).

Estamos perdidos porque la praxis actual se mueve por ámbitos en los cuales la filosofía espontánea es muy agradecida, y quien pretende ocuparse de estas cuestiones [de la filosofía musical materialista] inmediatamente es amenazado por el gremio, y como se le complica la vida decide abandonarlo.

Esta filosofía musical obliga a estudiar y a apartarse del propio gremio. Yo ahora mismo tengo que confesar (y este es el único dato biográfico que daré en esta entrevista) que a mí me preocupa mucho más el distinguir lo que es música sustantiva y lo que es música adjetiva y el estudiar la racionalidad noetológica de esta enorme institución histórica, distinguirla, rastrearla y analizar las intersecciones con otras ideas que verdaderamente están degenerando la institución musical, que el hecho de hacer más conciertos o menos conciertos para un público que, en la mayoría de los casos, al no poseer estas coordenadas, no distingue lo que es música, de lo que es teatro, o de lo que es el delirio que anega todo el campo de la praxis y del gremio musical.

¶9. Por último, teniendo en cuenta la vinculación del materialismo filosófico con la idea de «hispanismo», así como debido a la constitución de la reciente «Escuela hispánica de dirección de orquesta» que está emprendiendo, ¿po-

dría decirse que la filosofía materialista de la música tiene como objetivo desarrollar una nueva manera «hispánica» de hacer música?

Pues de alguna manera, solamente que entendiendo (de cara a los malintencionados o a los prejuicios de los que puedan escuchar o leer esta entrevista) que no hablamos de un «hispanismo» en un sentido de las tonterías estas de que «llevamos a España en el corazón», o de que «sentimos a España en nuestra patria eterna»... No es esto, sino que nosotros, primeramente, lo que entendemos es que existe, como raíz del materialismo filosófico (el sistema filosófico más potente de la actualidad, insistimos en ello), el «pensamiento público español» que a través del Imperio hizo desarrollar el castellano e impidió que este se quedara retenido (como le ocurrió al valenciano, gallego, vasco o catalán) y que, por el contrario, se nutriera de abundantes potencias terminológicas (en la escuela de traductores de Toledo el castellano estaba, por necesidad, en medio del árabe, del griego, del latín por lo que fue surtiéndose de múltiples tecnologías y especificidades técnicas).

Nosotros entendemos que la lengua no es algo que tenga que ver con «la identidad de nuestro ser», sino que es una tecnología. ¿En qué sentido? En el sentido que otorga Platón en *El Crátilo*: cuando se tiene la disputa porque se está viendo si el lenguaje es algo artificial o natural, Sócrates dice que es ambas cosas a la vez porque el hombre tiene por naturaleza la acción, y, en este sentido, pone el ejemplo de que el hombre prehistórico tenía la acción de salir a cazar para poder alimentarse, siendo esta acción algo natural al hombre; ahora bien, en esta acción de cazar, el hombre tenía que construir algo artificial, es decir, las herramientas por las cuales podía cazar y atrapar a un animal que era superior en tamaño y fuerza

a él. El lenguaje, en este sentido, sirve (al igual que las herramientas de caza del cazador) para agarrar la realidad a la que nosotros nos enfrentamos, es decir, es una tecnología por la cual la realidad se agarra y se conceptúa. En este sentido, los lenguajes que tienen que defenderse ante mayores ámbitos de realidad que otros son lenguajes de mucha más potencia. Por consiguiente, en el hispanismo creemos que a través a través del idioma español tenemos mucho más en común un valenciano y un cubano o un madrileño y un venezolano que un valenciano o madrileño y un alemán. ¡Muchísimo mas en común!. Y, naturalmente, la filosofía de Gustavo Bueno es una filosofía *en español*, desarrollada en esta maravillosa lengua.

Por lo que, a través del español, estas coordenadas por las cuales analizamos esta filosofía de la música puede inaugurar una nueva manera de pensar en música, de analizar todas las reliquias y toda la música sustantiva que se ha realizado en la historia y que se realiza en nuestro tiempo; y a partir de ahí constituir un nuevo movimiento o una nueva vertiente donde, a partir de unos saberes de primer grado (el dominio técnico de los instrumentos y de la composición), se empiecen a analizar cuestiones que tienen que ver con ideas internas, y que, como ideas que son, precisan de unas coordenadas filosóficas para ser explicadas con solvencia.

En Valencia, el domingo 24 de marzo de 2019.