

Anuario de Filosofía de la Música

2019, páginas 81-94

Antonio Luque Fernández
CSMC, Castellón

La Idea de degeneración en Música como eliminación del núcleo de su esencia

Resumen:

En el presente artículo se estudia en qué consiste el núcleo de la esencia genérica de la música, a partir del volumen tridimensional del sonido musical. Transversalmente, se propone una definición de «degeneración» desde las coordenadas del materialismo filosófico a partir de la idea de «corrupción no delictiva», otorgando distintos niveles de degeneración en el que desaparecen progresivamente todas las características y ejes del volumen tridimensional, hasta que tal grado de degeneración elimina el núcleo musical. Además, se aborda la idea de «música transgénero» y «metamúsica», procurando despojarnos del psicologismo galopante que aportan estas ideas oscuras y confusas.

Palabras clave: música degenerada, trap, esencia genérica, volumen tridimensional, transgénero, metamúsica, materialismo filosófico.

Abstract:

In this article, generic essence of music is adressed from musical sound's three-dimensional volume. Transversely, it is proposes a definition of «degeneration» from philosophical materialism coordinates, from the «not criminal corruption» idea, granting differents levels of the degenerate where all the characteristics and axes from three-dimensional volume are disappearing progressively, until the degeneration's degree eliminates musical core. On the other hand, it is discusses about «transgender music» idea and «meta-musics», in order to strip ourselves of galloping psychology that these dark and confusing ideas bring.

Keywords: degenerate music, trap, generic essence, three-dimensional volume, transgender, meta-musics, philosophical materialism.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Francisco Bueno Camejo

José Luis Pozo Fajarnés

Josu de Solaun Soto

Luis Carlos Martín Jiménez

Raúl Angulo Díaz

Rufino Salguero Rodríguez

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

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

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



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

La Idea de degeneración en Música como eliminación del núcleo de su esencia

Antonio Luque Fernández

Conservatorio Superior de Música de Castellón

§1. Introducción

La formulación del tema de este artículo se inspira en la reciente publicación, por la editorial *Errata Naturae* a día nueve de septiembre de 2019, del libro *El trap: Filosofía millenial para la crisis en España* de Ernesto Castro. Así comienza afirmando el autor (2019, p. 10):

«Para definir el trap [así como sus múltiples modulaciones, incluidas en el libro] sería necesario comenzar definiendo la idea de música y, a partir de ella, avanzar hacia una definición rigurosa de los géneros musicales, abordando el espinoso debate sobre la «música degenerada» —o, como prefiero llamarla yo, para evitar asociaciones involuntarias con el nazismo y/o el estalinismo: el debate sobre la «música transgénero» en relación con el trap—».

De esta manera, hemos de definir el estado de la cuestión sobre la idea de degeneración en música a partir de la *Teoría de la Esencia Genérica* de Gustavo Bueno (desarrollada en el campo musical por Vicente Chuliá) y el análisis del plano de la sustancialidad musical, para, a raíz de esta idea, delimitar una serie

de grados de degeneración del núcleo hasta el punto en que éste se haya eliminado por completo. Igualmente, consideramos importante definir cuáles son los géneros en música e, intrínsecamente, realizaremos una crítica (etimológicamente con el significado de «cortar» o «cribar») de la nomenclatura de *música transgénero* así como de otro sintagma empleado a lo largo del libro y que, por otra parte, resuena continuamente en las sociedades de hoy: *música urbana*.

§2. La Idea de degeneración a través de la Teoría de la Esencia Genérica de Gustavo Bueno

En su etimología, «degenerar» proviene del latín *degenerare* y está compuesto por el prefijo *de-* (dirección de arriba hacia abajo) y *-generare* (producir, dar luz), por lo que la idea de degeneración hace referencia a cualquier cosa que ha perdido el género.

Tal y como menciona Ernesto Castro en la cita anterior, el término *música degenerada* surge, en primera instancia, en el seno de la Alemania nazi (*Entartete Musik*); a raíz de la denominación del *arte degenerado* (*Entartete Kunst*), a propósito de las ideas del filósofo de as-

cendencia judía Max Nordau en su obra *Entartung* («Degeneración») del año 1892. Así pues, en julio del año 1937, el partido nazi organizó una exposición en Múnich que incluyó obras de arte pictórico de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Max Beckmann y Emil Nolde. Estas obras se colgaron torcidas en paredes plagadas de insultos y comentarios despectivos a las mismas pues representaban, según el gobierno nacionalsocialista, un movimiento filosófico y político cuya fuerza motriz consistía en una corrupción de la sociedad. En mayo del año siguiente, aconteció en Düsseldorf otra exposición inspirada en la de Múnich, cuya temática giraba entorno a la música degenerada. En ella, se incluyó la música de Schönberg —principalmente todas sus obras «atonales»—, así como a todas las músicas ajenas a sus latitudes (como el jazz, entre otras) y aquellas composiciones escritas por compositores judíos como Meyerbeer o Mendelssohn, junto a otras de autores relevantes del siglo XX como Stravinsky, Bártok, Eisler, Webern o Hindemith.

No obstante, desde las coordenadas del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, esta idea de *música degenerada* acontecida en dicho contexto supone deslizarse hacia el oscurantismo y la confusión por basarse, primordialmente, en criterios axiológicos como es «la pureza de la raza aria» (*Arische Rasse*) del ideal nacionalsocialista alemán. En definitiva, desde una perspectiva psicológica racial o política. Si bien, en cuanto a la idea de degeneración, sí que cabe una extensión alrededor de la corrupción. Recuérdesse que el término «corrupción» proviene del latín *corruptio* («acción y efecto de destruir o alterar por putrefacción, dañar o pervertir»), con el prefijo *con-* que cambia a *cor-* por asimilación, asociado con la raíz indoeuropea **kom-* (junto, cerca de), el verbo

rumpere (quebrar, partir, hacer estallar), y el sufijo *-tio* que implica «acción o efecto de».

Desde nuestras coordenadas, cabe una referencia a la «corrupción no delictiva» que desarrolla Gustavo Bueno en su libro *El Fundamentalismo Democrático. La democracia española a examen* (Temas de Hoy, Madrid 2010), definiéndose cuatro puntos esenciales en el núcleo ontológico de la idea de corrupción (García, 2010, p. 19):

1. Lo corruptible es siempre corpóreo de un modo asertivo y no excluyente.
2. Para que un cuerpo sea corruptible tiene que estar inserto, interactivamente, entre otros cuerpos.
3. La corrupción de un cuerpo en movimiento es una transformación, no una aniquilación.
4. No caben ritmos armónicos preestablecidos.

Así pues, se afirma más adelante que «la corrupción democrática no delictiva se extiende, sin solución de continuidad, por todas las capas de la Sociedad Política». También apreciamos esta corrupción «no delictiva», explicada por Bueno, ya en las *Leyes* de Platón (1988, pp. 162-165):

En tiempos de las leyes antiguas, mi pueblo no era, amigos, amo y señor de ciertas leyes, sino que, en cierto modo, servía de buen grado a las leyes. En esa época, por ejemplo, nuestra música estaba dividida en ciertos géneros y estilos propios: una clase especial de canto era el de las plegarias a los dioses, cuya denominación era la de Himnos; el género de música contrario a éste constituía otra categoría, que generalmente se la solía Treno; otra era la de los Peanes; también había una que llamaban Ditrambo —creo que porque narraba el nacimiento de Dioniso—. Se denomina-

ba con este mismo nombre de Nomo una categoría de canto, considerada distinta, y que por sobrenombre tenía el de cantos Citaréditos. Siendo estas y algunas más las categorías de cantos establecidos, no les estaba permitido intercambiar una clase de melodía con ninguna otra. La autoridad que entendía de esos asuntos y que emitía su fallo con conocimiento de causa y que a su vez castigaba al individuo que no acataba las normas no se encontraba en los silbidos ni en el grosero griterío propio de la multitud, como ocurre hoy, ni tampoco en los aplausos de aprobación. Al contrario, las personas cultivadas habían convenido en escuchar por sí mismas las obras hasta el final y en silencio, mientras que a la chiquillería, a sus instructores y al público se les llamaba al orden por medio de la vara reguladora de la policía. Con este método, la masa ciudadana se resignaba a obedecer y no intentar dar su opinión con su escandalera. Pero conforme pasa el tiempo, los compositores se convirtieron en la autoridad que decidía sobre lo que estaba o no de acuerdo con las normas musicales: tenían, eso sí, cualidades innatas para la composición, pero no sabían nada de la justicia y las leyes de la Musa. Sumidos en el delirio báquico y entregados al placer más de lo debido, mezclaban Trenos con Himnos y Peanes con Ditirambos, imitaban con la cítara la melodía de la flauta y confundían absolutamente todo. Insensatamente, aunque no era de su intención, desacreditaron el buen nombre de la música, diciendo que en ella no había ninguna clase de rectitud, que el criterio más riguroso para juzgarla se medía por el placer que despertaba en quien disfrutaba de ella, independientemente de que ésta fuera una persona culta o gañán. Al hacer esta clase de composiciones y ponerlas letra del mismo estilo, incitaron a la gente a que transgrediera las normas musicales y se atrevieran a creerse jueces capacitados. De ahí vino que el público del teatro se hiciera bullanguero, de silencioso como era, convencido de que en asuntos musicales

podía distinguir lo bueno de lo malo: a la aristocracia en este ámbito le sucedió una perniciosa teatrocracia. Y si sólo se hubiera dado en la música una democracia de hombres libres, el hecho no habría sido tan terrible. Pero es que ahí, en la música, fue donde tuvo sus inicios el desprecio por la ley y la creencia de que todo el mundo entendía de todo; con ellas vino la libertad. Al creerse competentes empezaron a perder el miedo, y la falta de miedo produjo la desvergüenza, pues el no temer, por confianza en sí mismos, la opinión del que sabe más, supone por lo general una perniciosa desvergüenza, nacida de una libertad atrevida en exceso.

En cambio, para el materialismo filosófico es primordial «pisar sobre tierra firme» a partir de conceptos e ideas claras y distintas desde un plano objetivo y gnoseológico, donde el género se refiere a compuestos que están sustantivándose y tienen características específicas. En base a la afirmación anterior, nos remitimos a la Teoría de la Esencia Genérica de Gustavo Bueno, mostrando la siguiente definición:

La «esencia genérica» tiene la forma de una totalidad sistemática que, por sí misma, sólo puede 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. (García Sierra, «Esencia genérica...»).

Así pues, las esencias comportan tres diferentes momentos, núcleo, cuerpo y curso, tal y como se indica más adelante en la entrada del diccionario anterior:

El *mínimum* de una Idea ontológica de *esencia genérica*, como totalidad procesual susceptible de un desarrollo evolutivo interno, comporta los siguientes momentos: (1) Ante todo, un *núcleo* a partir del cual se

organice la esencia como totalidad sistemática íntegra [...]. El núcleo es, más bien, el germen o manantial (“género generador”) del cual fluye la esencia y es el que confiere, incluso a aquellas determinaciones de la esencia que se hayan alejado del núcleo hasta el punto de perderlo de vista, la condición de partes de la esencia. 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) [...].

(2) Pero el *núcleo* no es la *esencia*, porque la esencia sólo se da (como “género generado”) en su desarrollo. El núcleo no es la sustancia aislada. Pertenece siempre a un contorno o medio exterior que, a la vez, lo configura y, sobre todo, mantiene la unidad de la *esencia* precisamente incluso en el momento en el cual el núcleo se transforma y aún llega al límite de su desvanecimiento [...].

(3) El *núcleo*, envuelto por su *cuerpo* (genéricamente invariable) y, por tanto, en razón del medio, se modifica internamente (y con él, la propia esencia se desarrolla según la forma evolutiva de una metamorfosis) dando lugar a las *fases* o *especificaciones evolutivas* de la esencia genérica (que afectan también al cuerpo, sin menoscabo de su invariancia genérica). El conjunto de tales fases constituye lo que podría llamarse el *curso de la esencia*. Su límite, habrá que ponerlo en el momento en que tenga lugar la eliminación absoluta del núcleo. Y con ello, lógicamente, la eliminación del propio *cuerpo* de la esencia [...].

Ante todo, extraemos de aquí el *núcleo* como «género generador» del cual parte la esencia. No obstante, la esencia no se reduce exclusivamente al núcleo, si bien el *cuerpo* lo configura y mantiene su unidad mientras suceden en él una serie de cambios, delimitados hasta su desvanecimiento. Estas transformaciones hacen referencia a las *fases* o *especificaciones evolutivas* de la esencia genérica, que son aquello que constituye

el *curso*, si bien, en este fragmento, marcamos que todas estas fases conforman los distintos grados de degeneración del núcleo («género generador») y el cuerpo («género generado») hasta el punto en el cual tal grado de degeneración comporta la eliminación del núcleo por haberse convertido en algo totalmente distinto. Correlativamente, también se eliminará el cuerpo de dicha «esencia genérica». Eliminar, en su etimología, se conforma por el prefijo *ex-*, hacia fuera (proveniente de la raíz indoeuropea *eghs-, fuera de, la cual está presente en los prefijos *ek-/ex-* y *que*, asimismo, cambia por asimilación a *el-* para finalmente perderse); por la raíz *limen*, sinónimo de umbral y que puede traducirse como sacar o poner fuera; y por el sufijo *-ción* (acción o efecto). Por tanto, podría definirse como «la acción de extraer algo fuera de su estado inicial de reposo». Para explicar esto, conviene remitirse de nuevo a un ejemplo expuesto por el profesor Bueno y que se halla presente en la entrada del *Diccionario filosófico* que venimos citando:

Limitémonos a un ejemplo geométrico: Si las cónicas son una *esencia genérica* del campo matemático, su *núcleo* podría ponerse en la intersección del plano secante y la superficie del cono (ambos son *componentes* o *elementos* del núcleo); el *cuerpo* de esa esencia genérica estaría constituido por el conjunto de funciones polinómicas (con sus parámetros) que convienen a las líneas de intersección respecto de sistemas exteriores de coordenadas; el *curso* de esta *esencia* es el conjunto de las especies (elipse, hipérbola, etc.) que van apareciendo, y, entre las cuales, figurarán la recta y el punto como “curvas degeneradas” (en las cuales el núcleo desaparece).

Partiendo de todo lo expuesto, debemos definir en qué consiste la «esencia genérica» dentro del campo musical

desde la premisa que tanto Bueno como Chuliá sostienen a ultranza, a saber, la negación de la música como ciencia o cierre categorial, sino más bien como campo categorial.

§3. Ontología de la música: Definición de música desde la Idea de «sustantividad poética»

Es interesante apreciar en el *Manual de Filosofía de la Música* (2018) de Chuliá, así como en la primera lección del «Curso de Filosofía de la Música» celebrado recientemente en León (México), la necesidad de otorgar una definición sobre música. ¿Qué es la música?

Existe un abundante entramado de definiciones de esencias porfirianas y plotinianas que hallamos a lo largo del devenir de la historia de la música, si bien sólo en la distinción que realiza el profesor Bueno de arte sustantivo y arte adjetivo se observa que «no hay unidad entre las artes y que su sustancialidad poética es material de tal modo que ni desde la lógica de clases ni desde la unión del género artístico puede definirse algo que sólo toma sustancia (sustancialidad actualista) desde su realidad material» (2018, p. 109). Debemos resaltar, de esta manera, el papel de la *sustancialidad poética* desde las coordenadas del materialismo filosófico:

La “sustancialidad poética” no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo uránico trascendente, situado más allá del Mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del Mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. Las artes sustantivas no están, desde luego, al servicio de los sujetos (y en este

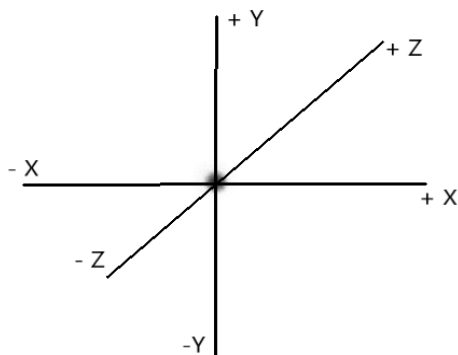
único sentido no son útiles), sino que sus obras se ofrecen a ellos para ser conocidas (escuchadas, leídas, vistas, contempladas), para ser exploradas, análogamente a como exploramos las “obras de la Naturaleza”. (García Sierra, «Arte sustantivo...»).

Desde esta perspectiva, resulta relevante afirmar la nulidad de la estética como criterio único y absoluto para abordar estas cuestiones tal y como se contempla dentro de esta misma entrada del *Diccionario filosófico*:

Desde luego, el criterio de los valores estéticos es insuficiente. El materialismo filosófico se vale de un criterio análogo al que le sirve para distinguir las ciencias estrictas, las ciencias α , de las tecnologías y ciencias β : el criterio de la “segregación” del sujeto actante mediante la re-presentación. Y esta segregación de la obra respecto de los sujetos, cuando está determinada por un “cierre fenoménico” (que sólo por analogía puede compararse con un cierre categorial, esencial) es lo que la convertiría en obra de arte sustantivo o poético.

Por otro lado, Bueno define al Arte adjetivo o alotético como el resultado del conjunto de obras de arte útiles en la medida en que sus morfologías sólo cobran sentido cuando están integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico, humano o etológico. En música, puede realizarse una analogía de atribución cuando se tratan las ideas de *música sustantiva* y *música adjetiva*. No obstante, esta distinción no cierra esta definición ontológica sobre música y para ello, debemos remitirnos a la Teoría de la Esencia Genérica de Bueno explicada previamente, y también desarrollada por Chuliá en la Teoría de la Esencia Genérica de la Música.

§4. La teoría de la Esencia genérica de la Música: núcleo, cuerpo y curso



1. Representación geométrica del volumen tridimensional de la música.

El volumen tridimensional de la música se plasma mediante la distinción diamétrica de distintas cualidades inmanentes a dicho volumen que se disocian en tres ejes. El eje Y, el eje X y el eje Z. Su proyección es ortogonal debido a que son inseparables pero disociables, es decir, ofrecen discontinuidades entre sí a pesar de que se unen inseparablemente por medio de un punto (imagen 1).

El eje Y se corresponde con la altura de los sonidos, las tonalidades, definidas por Paul Hindemith como la «fuerza de gravedad de la música». Respecto a dicha afirmación, Bueno especifica que no hay fuerza de gravedad en música más que por analogía, sino que son inercias establecidas joreomáticamente a través de los procesos de anámnesis-prólepsis. Por otro lado, el eje X se corresponde con la duración temporal y se desarrolla vectorialmente a través del tiempo; en él se incluyen parámetros como el ritmo, los acordes y la armonía (cuya analogía respecto a la arquitectura corresponde a las fachadas y ventanas del edificio).

Por último, el eje Z se corresponde con el cromatofonismo. *Cromatofonismo* fue un término acuñado por Gustavo Bueno. Es importante distinguir *cromatofonismo* de *cromatismo*. Aunque ambos responden etimológicamente al griego *khromatikós*, explicado a través del *khroma* (color de piel), cromatismo se refiere a las «gradaciones de

color» del sistema referencial de la octava (a saber, los doce tonos de la escala cromática), mientras que cromatofonismo viene representado por las dimensiones de la música que implican la intensidad, la presión, la densidad y la amplitud del volumen sonoro que son encuadradas en las morfologías tímbricas. Todas estas cualidades son disociables pero inseparables y ofrecen, por tanto, múltiples variantes» (Chuliá, 1 diciembre 2018).

Tanto en el Manual de Filosofía como en la lección del Curso de Dirección de Orquesta de la Filosofía Materialista de la Música (FMM), Chuliá explica estas cualidades:

La *intensidad* proviene del griego *intensus* (de in-, hacia dentro; y *tensus*, extendido) y se refiere a la tensión que afecta a los sentidos. Se debe resaltar que el eje Z no se reduce únicamente a la intensidad, debido a que todos los sonidos —ya sean acústicos o electrónicos— disponen de esta cualidad.

La *presión* proviene del latín *pressio* (la “acción y efecto de comprimir), y describe la cantidad de fluido que “empuja” la proyección del sonido, aunque, bien es cierto que existen instrumentos acústicos que no disponen de esta cualidad cromatofónica, como pueda ser el piano, donde los efectos de presión se establecen por medio de recursos de la técnica de composición, así como por medio de

efectos de densidades y amplitudes derivadas del manejo del pedal; o el órgano, donde tampoco se halla un contacto directo entre el sujeto operatorio —músico organista— y la presión del aire en el interior de los tubos.

La *densidad* corresponde al conglomerado de armónicos naturales procedentes de los cuerpos vibrantes, propagados acústicamente en un determinado espacio. Asimismo, se ha de rechazar el hecho de reducir el eje Z al parámetro del “timbre” (sello), ya que timbre hace referencia a un concepto confuso, precisamente, por no diferenciar las gradaciones de cromatofonismo que posee el sonido de cada instrumento, así como por no especificar las gradaciones cromatofónicas de sus morfologías.

La *amplitud* corresponde a la distribución y complejidad de los armónicos naturales a través de las diferentes tesituras de la orquesta o registros de instrumentos polifónicos. (Chuliá, 1 diciembre 2018).

Por otra parte, «el cuerpo estaría constituido por los instrumentos musicales, los músicos, las acústicas y la partitura, que se presenta como una topografía (del griego *topos*-, lugar o territorio; y *-graphos*, descripción o escritura) en primera instancia, como un mapa; y a continuación, como una esteganografía (del griego *-steganos*, oculto), que esconde (metafóricamente hablando) las perspectivas de ensamblaje que deben ser operadas de manera actualista en la composición de sonidos» (Chuliá, 8 diciembre 2018). Y en cuanto al curso, este vendría dado «de las coordenadas tonales por las cuales se da la normatividad y recursividad de las conexiones operatorias de los compuestos» (Chuliá, 14 diciembre 2018).

En esta Teoría de la Esencia Genérica, el complejo de instituciones de la *música sustantiva* está compuesto por cuatro

partes que provienen de una idea holótica, a saber (Chuliá, 27 noviembre 2018):

1. Principios acústicos derivados de los cuerpos (instrumentos), sus vibraciones y sus acústicas.
2. Unidades de tonos y semitonos en el eje Y, de metros en el eje X y de morfologías cromatofónicas en el eje Z.
3. Escalas de gradación, modos y series como cierres operatorios que ordenan las identidades sonoras.
4. Estéticas codificadas a través de normas.

Respecto al curso, explicado anteriormente, este se genera por las diversas coordenadas tonales existentes en la historia las cuales se dividen en dos grandes grupos plasmados por Chuliá, a saber: seis géneros de tonalidades definidas y tres géneros de tonalidades indefinidas. La analogía de atribución está inspirada en la división que Bueno realiza en *El mito de la izquierda* de izquierdas definidas e indefinidas. Esta analogía de atribución, sin embargo, difiere en la plataforma en la que se produce: mientras que en las izquierdas la plataforma es el Estado, en música son las cuatro partes holóticas expuestas anteriormente.

Dentro de las tonalidades definidas, situamos el origen de esta clasificación en las tonalidades conformadas por el tetracordo griego y eclesiástico. El segundo género está constituido por la extensión del tetracordo eclesiástico, plasmado sobretodo en la polifonía renacentista española e italiana de autores como Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, Antonio de Cabezón, &c. Después, nos encontramos ante las tonalidades conformadas por la escalas diatónicas, donde se situaría el crecimiento de la orquesta sinfónica como instrumento a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. En el cuarto género de

estas tonalidades se hallaría la extensión del género anterior en cromatismos y enarmonías, siendo ejemplo de ello Wagner, Mahler y Bruckner. Posteriormente, surgieron las tonalidades conformadas por estromas sonoros en las que se encuadran las tradicionalmente conocidas «bitonalidades», «politonalidades» y «pantonalidades» y de las que son ejemplo Falla, Debussy, Ravel o Richard Strauss. Finalmente, la última generación de tonalidades definidas son aquellas conformadas por dodecatonismos y serialismos. Debemos indicar que el empleo de *dodecatonismo* en lugar de *dodecafonismo* viene suscitado a partir de Rudolph Réti, quien acuñó este neologismo en su libro *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad* (Rialp, Madrid 1965): una escala compuesta por doce notas distintas que están distribuidas “libremente”, según Schönberg, en un orden continuo. Su curso y el de cada una de las secciones está constituida por la rotación continua de dicha serie (Chuliá, 14 diciembre 2018).

En cuanto a las coordenadas tonales indefinidas, nos topamos con tres tipos diferentes a saber: tonalidades metafísicas, tonalidades digitalizadas y tonalidades degeneradas, que incluyen el título del presente artículo y, por ende, nos interesa estudiar.

Referente a las *tonalidades metafísicas*, nos topamos con aquella música cuyos tonos y puntos de referencia no se asientan en un plano plausible dentro del mundo real, sino que se enclaustran dentro de lo que Pitágoras acuñó como «armonía de las esferas». Es el caso de la idea oscura de «atonalidad» y todas las obras que se encuentran bajo la sombra de este paraguas. Las *tonalidades digitalizadas*, por otro lado, son el resultado de un gran avance en la ingeniería sonora y la construcción tecnológica de todos los instrumentos musicales

electrónicos, pudiendo ofrecer alguna serie de posibilidades sonoras jamás concebidas años atrás. Sin embargo, y como se abordará a continuación, este tipo de sonoridades carecen en su núcleo de cromatofonismos presentes en el eje Z si bien puede considerarse que éste dispone de una apariencia falaz en dichos sonidos. En el caso de un teclado electrónico, por ejemplo, disponemos de intensidad como única cualidad cromatofónica. Sin embargo, los armónicos (densidad) y la presión que se producen en sus sonidos son, efectivamente, distorsiones acústicas que representan una apariencia falaz de armónicos producidos por instrumentos musicales no electrónicos.

§5. Grados de degeneración del núcleo musical

Una vez expuesta la Teoría de la Esencia Genérica de la Música y el significado de la idea de degeneración y eliminación del núcleo, procederemos a definir cuatro diferentes peldaños de la degeneración del núcleo, siendo el último de ellos su resultado máximo, que de facto implica su eliminación absoluta. Tal y como se ha explicado en los puntos introductorios, el hecho de eliminar el núcleo de una esencia supone su negación como tal, por tanto el último grado de degeneración ya supone la negación de que todo ello sea música, si bien es sonido electrónico al servicio de la poesía o de la danza (véase el tercer nivel). Para ello, procuraremos ejemplificar estos grados de degeneración con algunos de los ejemplos que Ernesto Castro incluye en su libro, pues no disponemos de suficiente espacio en esta plataforma como para abordarlos todos:

El primer nivel de degeneración del núcleo consiste, como se ha relatado en el apartado anterior, en la apariencia falaz del eje Z al cual le faltan la gran

mayoría de cualidades cromatofónicas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la cantante Rosalía, que realiza una fusión con el flamenco mezclando algunos de sus elementos con otros elementos de la música pop actual. Véase el caso de la canción *Con Altura* con J Balvin ft. El Guincho, en cuyos fragmentos como solista Rosalía canta una línea melódica diferenciada, pero con un sonido electrónico detrás de sí que supone esta apariencia falaz del eje Z que se describe en este estadio de degeneración. Sin embargo, cuando aparece la voz de J Balvin, éste no distingue alturas sonoras (eje Y), si bien dispone de un eje X reiterativo a modo de *obstinato* métrico (véase en el despliegue de la segunda fase).

El segundo estadio de degeneración del núcleo incluye, ya a continuación, la confusión entre lo que es sonido y ruido. En este caso particular, existe una confusión en la delimitación de lo que es sonido de lo que no lo es. Uno de los ejemplos que tenemos en este caso es el caso de la Zowi & Pablo Chill-E, con la canción *Boss*, en la que observamos que las voces cantantes no disponen de distintas alturas (eje Y), aunque el eje X sí que se halla a modo de un *obstinato* rítmico continuo. Sin embargo, al inicio de la canción las voces están editadas por un *autotune* que las confunde con el resto de la canción, produciendo una especie de ruido que después se insertará en el sonido posterior de los cantantes. El fondo electrónico es un *obstinato* métrico de dos compases, durante toda la canción, de las mismas notas, alturas y metros. Por tanto, el eje Y, aunque de forma absolutamente remota, sigue estando presente; sin embargo, de forma mucho menos evidente que en el ejemplo del estadio anterior anterior.

La tercera fase de degeneración consiste en que sólo existe metro rítmico (eje X). Esto implica que el eje Y y el eje

Z se hallan totalmente desaparecidos. En este caso, ya nos encontramos con un nivel de degeneración límite en el que la esencia de la música está prácticamente eliminada, pues las alturas sonoras del eje Y tampoco aparecen de forma remota. Podría definirse como *poesía degenerada* en estilos danzantes. Es el ejemplo del trap, «género» (la justificación de las comillas se fundamentará en el punto siguiente) que aborda Castro en su libro de forma abundante. Un ejemplo sonoro de esto lo tenemos en el caso de Cecilio G., *In The Corner*, dentro del álbum *Mis baladas*. Aquí, el trapero pronuncia la letra de la canción a modo de recitativo, siendo que sólo existe un eje X a modo reiterativo, de nuevo. Sin embargo, el fondo de la recitación del trapero es un conjunto de notas dispuestas sin ningún tipo de orden, una nota de fondo con algunas notas añadidas a efectos de campanas de forma totalmente adventicia.

Por último, en el cuarto y último nivel de degeneración la diferencia con el estadio interior es muy remota, pues es el resultado de mezclarla con los efectos de la ingeniería acústica que produce la electrónica. Este último ejemplo lo tenemos en la gran mayoría de la denominada *música electrónica*.

§6. Las ideas de «transgénero» y «metamúsica»

A continuación, tras haber abordado la degeneración del núcleo musical y haber procurado plasmar sus distintas fases, debemos hacer hincapié en la palabra «transgénero» que emplea Ernesto Castro en la cita cardinal que se ha empleado en la introducción del presente trabajo.

En comparación con la etimología de degeneración, vemos que la palabra transgénero no es en absoluto un sinónimo plausible. Esta palabra está compuesta por el prefijo *trans-* (de un lado a otro, que atra-

viesa, de la otra parte, del otro lado, más allá) y *generare* (que, como explicamos en la etimología de degenerar, significa producir, procrear). Mientras que la degeneración dispone de un significado negativo de pérdida del género, el adjetivo «transgénero» implica un género que atraviesa hasta otro género, es decir, un género que se convierte en otro totalmente diferente, pero sin perder su esencia.

Para poder discutir sobre ello y realizar un análisis potente sobre los géneros que existen en música, e incluso si realmente puede provocarse (o si ya se ha producido) una transgeneración; debemos considerar aquello que Chuliá subraya en su *Manual de Filosofía de la Música*, a saber:

A la distinción diamérica —tal como nos dice Bueno en la *Teoría del cierre categorial*— de materia y forma (es diamérica en tanto la coordinamos con la negación de una distinción real) sólo podemos llegar a partir de distinciones metaméricas. Éstas brotan gracias a las distinciones de unos tipos de música (formas como totalidad distributiva) con otras, no obstante, el problema sigue candente al observar que estas totalidades distributivas de las formas —que son contextos determinados—son, a su vez, especies de los tres grandes géneros que se dan en música, a saber, el género vocal, el género instrumental y el género sinfónico-vocal. Estos géneros tiene como especies las distintas combinaciones institucionalizadas en la historia, a saber: en el género instrumental, la música sinfónica con sus diversas especies (orquesta sinfónica, banda sinfónica, &c.) así como la música de cámara (con el cuarteto de cuerda, quinteto de viento metal, &c.); en el género vocal, con el coro a varias voces conformado a partir de distintas combinaciones entre sopranos, contraltos, tenores y bajos; y en el género sinfónico-vocal, con las formaciones clásicas de orquesta y coro así

como las posteriores combinaciones que hayan podido darse en la historia como puedan ser banda y coro o, por ejemplo, el peculiar grupo instrumental de la Sinfonía de Salmos de Stravinsky (viento, arpa, dos pianos, contrabajos, violonchelos y coro). (p. 152).

He aquí presentes, tal y como describe Vicente Chuliá, los géneros musicales que no coinciden en absoluto con la concepción de Castro en su libro sobre el trap. Si bien este autor sostiene que es un género, debemos rebatirle al encontrarnos con la enorme problemática de que para distinguir unos tipos de música con otros es necesario considerar que las totalidades distributivas de estas formas son especies de los tres grandes géneros que se han descrito previamente. Es decir, la institución Sonata, con sus normas operatorias, se enclaustra dentro de una forma como totalidad distributiva dentro del género instrumental. En este sentido, proseguiremos con la siguiente cita del *Manual de filosofía*:

Estas especies se desarrollan a partir de los esquemas formales constituidos a lo largo de la historia como totalidades distributivas y cada una de estas totalidades (composiciones) determinan unos cierres tecnológicos y fenomenológicos análogos a los cierres esenciales de las ciencias. La analogía de proporción que establecemos entre estas totalidades se basa en que, al igual que cada ciencia, con sus formas y materias distintas entre sí, se constituye a partir de identidades sintéticas sistemáticas (que son la condición por la cual se produce el cierre esencial), también los distintos tipos de música sustantiva (formas en sentido distributivo), en cuanto a totalidad atributiva de cada obra, pueden constituir un cierre tecnológico y fenomenológico que se configura no por vías gnoseológicas (ya que de lo contrario sería ciencia y, por ende, poseería verdades inmutables a través de los teoremas), lógica de unas contradicciones totalmente subjetivas (ingenio-estilo), es decir,

la que entreteje (*complexus*, abrazo) las diversas modulaciones de identidad que se dan en una obra. (pp. 152-153).

Así pues, observamos múltiples ejemplos de *música transgénero* a lo largo de la historia. En primer lugar, el motete polifónico que observamos en las obras de Alonso Lobo o Tomás Luis de Victoria adscrito al género vocal, el cual dispone del mecanismo del contrapunto imitativo y contrapunto invertible. Este recurso se empleará, posteriormente, en los *ricercari* de Frescobaldi, la forma cánon y la institución de la fuga, siendo sobre todo ésta última perteneciente al género instrumental (obsérvese el ejemplo del álbum de El Clave bien temperado de Juan Sebastián Bach). Por tanto, a partir de esta explicación puede extraerse que la fuga es una forma «transgénero» del *ricercare* y de los motetes renacentistas de la polifonía española e italiana ya que se convierte o pasa de una forma a otra cambiando su género, pero sin la eliminación misma de la esencia.

El segundo supuesto de transgénero lo encontramos en la forma de la institución sonata bitemática o cuarteto, originales del género instrumental —la sonata correlacionada principalmente con teclado y el cuarteto para cuerdas— y también resultado de la institución fuga, que se convierte en la forma de la institución sinfonía a finales del Clasicismo, en este caso perteneciente al género sinfónico. Es aquí relevante la cita del compositor Richard Strauss en el Prefacio al *Gran Tratado de Instrumentación* de Héctor Berlioz, en la que afirma que la sinfonía es producto de la escritura polifónica de la fuga (citando a Bach) y la extensión instrumental de los cuartetos de cuerda (principalmente, de Haydn, Mozart y Beethoven).

Por otro lado, debemos abordar qué entendemos por *metamúsica*, término

que aparece constantemente en el libro de Ernesto Castro. Resaltaremos la siguiente cita, ya que incluye en ella al autor Gustavo Bueno:

Cuando yo hablo de «metamúsica», no me estoy refiriendo a un tipo de música autorreferencial, [...] no me refiero al onanismo u ombliguismo de la escena urbana española, sino a una realidad que, surgiendo de la música, va más allá de ella. Utilizo el término «metamúsica» de manera similar a como los politólogos hablan de metapolítica para referirse a aquello que está más allá de la política y la determina. Así, por ejemplo, el materialista Gustavo Bueno habla del imperio como una instancia metapolítica, que coordina la soberanía de varios estados-nación. (Castro, 2019, pp. 36-37).

Naturalmente, debemos comenzar definiendo qué es la *metapolítica* que nombra Castro en esta cita. Esta definición la tenemos en un texto que, suponemos, este autor ha abordado (Bueno, 2012, p. 2):

Ahora bien, al subrayar la condición específica de rótulo —y no sólo su condición general de signo léxico— del sintagma «Metapolítica», nos referiremos a la peculiar conexión entre los dos significantes, de estirpe griega, que la componen, a saber, meta y política. Es decir, la conexión entre el prefijo significativo meta («más allá», «trans») y el significado política. El referente ha de ser una entidad localizable en un lugar determinado de una secuencia espacial (el rótulo «centro ciudad» es un significante corpóreo, clavado en un poste que está plantado en un lugar, una flecha apuntando hacia otro lugar distinto —el referente— del que ocupa el rótulo).

Partimos del significante «político», en su significado ordinario o vulgar, cuando referimos al adjetivo «político» a todo cuanto tiene que ver con la tecnología o la práctica cotidiana del gobierno de una sociedad y de sus agentes —elecciones parlamentarias,

ministros, consejeros, diputados, planes y programas, partidos políticos—. Pero cuando anteponeamos al término «político» el prefijo «meta» estamos significando, en primer lugar, algo negativo (que la metapolítica no es propiamente la política ordinaria); pero no negativo en sentido absoluto (como el no-ser es negativo respecto del ser; o el vacío respecto del pleno). Con la expresión «metapolítica» nos referimos, ante todo, a aquello que no siendo política, en sentido ordinario, está sin embargo más allá de la política (tanto en sentido tecnológico como nematológico).

Por analogía, extrapolaremos la explicación anterior al término *metamúsica* que envuelve a todas aquellas ideas adventicias a la obra artística. Un conocido ejemplo —entre muchos— en la Historia de la Música es la Sinfonía nº 45 de Haydn, o *Sinfonía de los adioses* (para oboe, fagot, dos trompas, violín primero, violín segundo, viola, violonchelo y contrabajo). El aspecto metamusical de esta obra reside en que el príncipe Nicolás, responsable del mecenazgo de Haydn, permanecía durante el verano en el Palacio de Esterházy junto con la orquesta (músicos que residían lejos de sus casas en Eisenstadt sin poder ver a sus familias). Cuando la orquesta solicitó ayuda al compositor, este decidió escribir una obra con la forma de la institución sinfonía, en cuyo último movimiento (*Finale*) iban desapareciendo, por orden, los siguientes instrumentos: trompa segunda, fagot, trompa primera, contrabajo, violonchelo, violín segundo y viola, para quedarse finalmente la voz del violín primero con un *divisi* a dos voces con sordina. Cada músico que iba dejando de tocar apagaba una vela de su atril, quedando encendidas en su estreno únicamente la del autor y la del concertino, Alois Luigi Tomasini. Tras el estreno de esta obra, el príncipe les otorgó poder volver a sus hogares al día siguiente. No obstante,

aunque lo anterior se corresponde meramente con un relato perteneciente a dicha reliquia, todo aquello concerniente al aspecto metamusical no nos resuelve en absoluto la interpretación de esta obra, rebatiendo a Castro en su cita de que es determinante. Por último, se debería realizar un estudio de las instituciones contenidas en la obra, así como un estudio desde la Teoría de los Glomérulos de la filosofía materialista de la música, de una multiplicidad de procedimientos operatorios, resultado de todo lo acontecido en la historia hasta este momento.

§7. Crítica a la Idea de «música urbana»

Por último, vamos a criticar de forma breve un término popular hoy día y que utiliza Castro en su libro. Este sintagma parece, ante todo, irrisorio: *música urbana*.

El *Urban*, según la definición que nos aporta la Encyclopaedia Britannica en línea, es un término surgido a finales de los años ochenta e inicios de los noventa, que se emplea desde el seno de Norteamérica para referirse a toda aquella «música negra» popular de los últimos años. Dentro de él, se encuadrarían el rap, el hip hop, el soul y el rhythm and blues. Por otro lado, por su etimología, podríamos comprenderla como la música de la ciudad o de la urbe, es decir, música que se produce en sus calles. No obstante, este término es totalmente oscuro y confuso por el aspecto siguiente que vamos a plantear: ¿El concierto de una orquesta que ejecuta Beethoven, Falla o Turina en los jardines del Buen Retiro, en Madrid, no sería considerado también música producida en la ciudad, por ejemplo? ¿No debería ser tan urbana como el trap? He aquí la parte cómica de este término, que ya se ha integrado dentro del habla cotidiana de la sociedad de nuestros días.

§8 . Conclusiones

Llegados a este punto, no podemos más que citar uno de los vídeos más populares del filósofo Ernesto Castro: *¿También yo fui buenista?*. En él nombra la figura de Vicente Chuliá en materia de filosofía de la música (desde el minutaje 1:53:45 ca.).

Castro relata que el sistema de la filosofía materialista de la música no contempla el estudio de la música popular como el trap, el hip-hop, &c., afirmando que este sistema se ha convertido en una filosofía elitista. Es decir, tilda a la filosofía materialista de la música como elitista para poder explicar una ópera del siglo XIX, como él expone, pero no estos tipos de música como el trap, el rap, el pop y el rock, calificadas como degeneradas o indefinidas.

Procure servir este artículo como contraargumentación.

En conclusión: el trap no es un género musical. La idea de degeneración no dispone de un componente psicologista sino que se basa en un criterio sólido plasmado en la plataforma de la Teoría de la Esencia Genérica de Gustavo Bueno, pues la eliminación del núcleo comporta un avanzado grado de fases de degeneración de los tres ejes que conforman el volumen tridimensional del sonido musical.

Asimismo, no se puede abordar de forma seria un análisis de las instituciones de una obra sólo con ideas adventicias basadas en la *metamúsica*. Por último, la idea de *música transgénero* también esconde un gran oscurantismo si no se analiza desde una plataforma basada en las técnicas e instituciones de la historia de la música.

Bibliografía

- Bueno, G. (1990). *Materia*. Oviedo: Pentalfa.
- . (octubre 2012). En torno a la metapolítica. *El Catoblepas* (128), 2. Recuperado de <http://nodulo.org/ec/2012/n128p02.htm>
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- . (15 agosto 2019). *¿También fui yo buenista?* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=d-FPK6X8l3xo&t=5810s>
- Chuliá, V. (2018). *Manual de Filosofía de la Música*. Oviedo: Pentalfa.
- . (27 noviembre 2018). La esencia de la Música analizada desde el Materialismo Filosófico. Introducción. Fundación Gustavo Bueno. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo081.htm>
- . (1 diciembre 2018). El volumen tridimensional del sonido musical (núcleo). FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo082.htm>
- . (8 diciembre 2018). La partitura (cuerpo). FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo083.htm>
- . (14 diciembre 2018). Los seis géneros de tonalidades definidas y los tres géneros de tonalidades indefinidas (curso). FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo084.htm>
- García López, T. (febrero 2010). Corrupción democrática. *El Catoblepas* (96), p. 19. Recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2010/n096p19.htm>
- García Sierra, P. (2019). *Diccionario filosófico manual del materialismo filosófico* (2000). 2ª ed. Versión 4.
- . (s.f.). Arte sustantivo o poético / Arte adjetivo o alotético: Idea de sustancialidad actualista. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>
- . (s.f.). Esencia genérica (Teoría de la): Núcleo / Cuerpo / Curso. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df056.htm>
- Urban contemporary music. (s.f.). En la *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/urban-contemporary-music#accordion-article-history>
- Platón (1988). *Las Leyes*. Madrid: Akal.