

Anuario de Filosofía de la Música

2019, páginas 109-134

Vicente Chuliá Ramiro
Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi», Valencia

Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad

Resumen:

La figura de Sergiu Celibidache posee una gran importancia en la historia de la música, en general, y en la historia de la dirección de orquesta, en particular. Ahora bien, en su magisterio, sus cursos y sus conferencias, se puede observar ejercitado un sistema filosófico-musical que, aunque parte de la fenomenología de Husserl, entrelazada con la filosofía de Hartmann, la filosofía budista que aprendió de Steinke, así como con abundantes conocimientos de composición y dirección, coordina una doctrina en torno a la idea de verdad musical. Por lo tanto, en el presente artículo se confrontan estas coordenadas del idealismo fenomenológico de Celibidache con el materialismo filosófico de Gustavo Bueno, intercediendo, con ello, en asuntos importantes en torno a la filosofía del arte de este sistema con el objeto de aportar una perspectiva materialista de la idea de verdad musical.

Palabras clave: Sergiu Celibidache, Edmund Husserl, Gustavo Bueno, noetología, verdad musical.

Abstract:

The figure of Sergiu Celibidache has a great importance in the music's history, in general, and in the orchestra direction's history, in particular. However, in his master classes, courses and conferences it can be seen exercised a philosophical-musical system that, even thought starts from the phenomenology of Husserl, entwined with the Hartmann's philosophy, the buddhist's philosophy learned from Steinke, and abundant knowledges of composition and orchestra direction, coordinates a doctrine around the musical truth idea. Therefore, in the present article, it confronts these coordinates of the phenomenologic idealism from Celibidache with the philosophical materialism of Gustavo Bueno, interceding, with it, on important matters around the philosophy of art from this system with the objective of contribute a materialistic perspective of the musical truth idea.

Keywords: Sergiu Celibidache, Edmund Husserl, Gustavo Bueno, noetology, musical truth.

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)

Confrontación entre la fenomenología y la filosofía materialista de la música en torno a la Idea de Verdad

Vicente Chuliá Ramiro

Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi» de Valencia

§1. La obra filosófica de Sergiu Celibidache

La doctrina filosófico-musical desarrollada por Sergiu Celibidache es de gran interés debido a sus múltiples intersecciones en la ejecución musical; disciplina a la cual el director de orquesta rumano envuelve —prácticamente sin antecedentes— de un rigor fundamentado contra varias perspectivas desarrolladas en el siglo XX que, o bien analizan la música desde postulados positivistas o fundamentalistas científicos reducidos a cuestiones históricas en sentido estético, o bien son perspectivas subjetivo-psicológicas fundadas en la idea del sentimiento —proveniente de la filosofía de Nicolai Tetens—, la creatividad o la libertad subjetiva que tienen su principal evolución en una concepción romántica de la música.¹

Celibidache fue discípulo de Nicolai Hartmann, quien le orientó en la metodología a seguir en sus estudios filosóficos de la música a partir de dos principales vías de investigación, si bien Celibidache añadiría una tercera consistente en la siguiente cuestión tocante a la idea de verdad musical, a saber, cómo el sonido puede llegar a convertirse en música.

Sin renunciar a iluminar una formulación efectuada por la razón diferenciadora, deseo nombrarles desde lo pragmático dos vías propuestas por Nicolai Hartmann, dos ámbitos de investigación, que intentan hacer una ciencia de esta disciplina: La objetivación del sonido, y, en segundo lugar, el estudio de la forma múltiple en que el sonido incide claramente sobre la conciencia humana. (Celibidache, 1999, pp. 13-14).

La fenomenología de Celibidache parte principalmente de las ideas de Edmund Husserl, si bien el propio Celibidache reconoce un distanciamiento de dicha filosofía en lo circunscrito a la idea de «reducción». Para el maestro la reducción no es el «poner entre paréntesis», sino integrar en un solo Uno la multiplicidad de fenómenos sonoros, produciéndose, de esta manera, una confluencia entre el final y el principio de la obra musical. Asimismo, Celibidache especifica que la integración musical no es un concepto que tenga que ver con las matemáticas (no olvidemos que había realizado estudios superiores de matemáticas), sino que esta integración se debe a la relación entre el sonido y el mundo de los afectos, tal y como explica en la conferencia pronunciada en la Universidad de Múnich (Celibidache, 1999, pp. 19, 26 y 27).

¿Cuál es la esencia del mundo de los afectos humanos? Las relaciones en el ahora entre lo pasado y lo venidero. ¿Cuáles son las motivaciones que actúan, las motivaciones que identifican las emociones y sentimientos que aparecen en el mundo de los afectos, si no es esta doble vinculación en el Ahora entre el futuro y el pasado? Añorar a una persona a la que se quiere está referenciado al pasado [...] esperar algo que no puede venir: la desilusión está referenciada al pasado y al futuro; la esperanza está referenciada al futuro; la acción está referenciada al futuro; el arrepentimiento está referenciado al pasado y al futuro, etc. No existe nada en nuestro mundo de los afectos que no represente una de estas combinaciones polivalentes. [...]

La reunión de las diferencias, la eliminación de toda forma de dualidad es lo único que puede hacer nuestro espíritu. Por consiguiente, ha de reunir toda multiplicidad en un solo factum al que vea como cerrado. La eliminación de todas las diferencias, la integración de todas las partes en un todo es lo que llamamos “reducción”. (Para los fenomenólogos: aquí se dividen los caminos entre la fenomenología musical y la filosófica. Husserl llama a la reducción “poner entre paréntesis”, “excluir”, “querer sobreeser”, etc. Nosotros hemos emprendido un camino absolutamente diferente). Integrar no tiene nada que ver con el concepto de la matemática y de la lógica formal entendido como restablecimiento de la unidad a partir de cosas diferenciadas. No se trata de un restablecimiento, sino de una producción nueva, única y por primera vez, que cumple solo un requisito: las relaciones existentes entre las partes o formas de ser, recíprocamente complementables, complementarias entre sí.

Para Celibidache la música no es bella, sino cierta, y esta certeza es una verdad irreductible a las palabras ya que se da en dicha confluencia del final con el principio tras pasar por dos momentos articulados en varios vectores, a saber:

Principio – Punto culminante; Punto culminante – Final.

Ahora bien, la problemática de poder demostrar objetivamente esta verdad musical lleva a Celibidache a un camino sin salida que, aunque en las primeras fases de estudio aportó a la historia de la ejecución musical un material de análisis valioso sin precedentes prácticos, solo encuentra en la metafísica y el espiritualismo budista (un monismo proveniente de filosofías como las de Parménides o Aristóteles) la forma de dar coherencia a su propio cuerpo doctrinal. Por lo tanto, el objetivo del presente estudio es argumentar el porqué de su deslizamiento al espiritualismo, así como procurar incorporar diversos procesos de sus análisis filosóficos a una ontología diametralmente opuesta a la fenomenología que tiene la capacidad de envolverla, siendo asimétrica la posibilidad contraria.

§2. Antecedentes filosófico-musicales de Celibidache

Las ideas musicales de Celibidache tienen su principal patronazgo tanto en el sistema de análisis de Heinrich Schenker —en cuanto a «contemplar» la pieza musical como un ente natural en busca de la *ursatz* y la *urlinie* de la propia obra que siempre parte de una serie de acordes que son el resultado de un «vaciado» de diversas «capas» que dejan al descubierto la esencia de la obra—, como en los estudios de Ernest Ansermet en *Escritos sobre la música* (1971) y *Los fundamentos de la música sobre la conciencia humana* (1989), donde el autor trata de demostrar la superioridad de la tonalidad frente a la idea de atonalidad, emprendiendo, así, un estudio logarítmico de relaciones sonoras que se dan en la conciencia humana. La tesis que ofrece Ansermet es que no es en los sonidos donde reside la música, sino en las notas, es decir, en los intervalos que están conformados por re-

laciones logarítmicas que se producen en la percepción de las relaciones entre los armónicos naturales de los sonidos.

La conciencia auditiva que refleja las percepciones del oído hace del sonido de una frecuencia determinada un punto en el espacio, pero en un espacio puramente subjetivo, es decir, imaginario, en el que creemos leer los datos del espacio real en el que se produce el sonido. Designamos esos puntos, esas posiciones espaciales del sonido con notas -re, la, etc.- y la música no está hecha con sonidos sino con notas, lo que se olvida a menudo, y esta inexactitud del lenguaje ha sido la fuente de muchas aberraciones. Por otra parte, el hecho de que demos el mismo nombre al intervalo percibido entre dos posiciones tonales, cuando los sonidos que hacen sensible al oído esas posiciones tonales están en la misma relación de frecuencia, indica que el intervalo percibido corresponde a la relación de frecuencias, no a su diferencia. Pero la experiencia muestra que lo que el oído percibe no es sino el logaritmo de esa relación. En efecto, si percibimos la quinta fa-do, después, la quinta do-sol ($3/2$), el intervalo resultante fa-sol agudo (una novena) corresponde a la relación de frecuencia $9/4$, que es el producto de $3/2$ por $3/2$ o $(3/2)$ “al cuadrado”; pero para nosotros, oyentes, la segunda quinta se ha sumado a la primera para producir esta novena. Ese fenómeno solo es explicable si se admite que nuestra percepción auditiva es logarítmica, lo que se debe aplicar ya a la percepción de la altura. ¡Qué hay más subjetivo e intersubjetivo que esta determinación del intervalo por un logaritmo! Representemos el fenómeno: el sonido llega al oído transportado por una ola de aire hecha de una alternancia de compresiones y descompresiones de la atmósfera: supongamos que la primera onda percibida sea la que produce el la del diapasón: cada onda es recorrida en $1/440$ de segundo, lo que corresponde a 440 frecuencias por segundo en la fuen-

te sonora; le sigue una segunda onda de $1/660$ de longitud de onda por segundo, o sea 660 frecuencias por segundo. El intervalo percibido corresponde a la relación de frecuencias $640/440$, o sea $3/2$. Si la percepción de las alturas es logarítmica, el logaritmo del cociente de las frecuencias debe indicar la diferencia de las alturas en el caracol (cóclea), pero esta diferencia de las alturas es, como puede verse, un lado del triángulo rectángulo del que la hipotenusa es el intervalo entre las posiciones cocleares, y la geometría nos enseña que este lado del triángulo es igual a la hipotenusa multiplicada por el seno del ángulo opuesto. Así, el logaritmo de relación de las frecuencias ha determinado, a la vez, en el caracol, las diferencias de altura entre las posiciones cocleares correlativas a los sonidos percibidos, el ángulo dependiente del intervalo y el intervalo sensible sobre la pendiente del canal de las dos posiciones cocleares. Es este intervalo con su pendiente el que se debe reflejar en el cerebro, ya que creemos verlo aparecer en el espacio sonoro imaginario. De ahí se desprende que la melodía no se compone de sonidos, ni tampoco, hablando con propiedad, de posiciones tonales, sino de intervalos que, ellos sí, determinan las posiciones tonales, de manera que los elementos constitutivos de la música son datos de la conciencia y, de ninguna manera datos fenomenológicos en el sentido del fenómeno sonoro físico. (La acústica debería ser una ciencia del oído igual que una ciencia del sonido). (Ansermet, 2000, pp. 80-82).

Así pues, Ansermet fundamenta la primacía de la quinta —tal y como se muestra en la anterior cita— desde la geometría en cuanto a las relaciones ofrecidas entre un lado del triángulo rectángulo del que la hipotenusa es el intervalo entre las posiciones cocleares, y la hipotenusa multiplicada por el seno del ángulo opuesto. El logaritmo de relación de las frecuencias que se da en la percepción de

los sonidos, es asociado por Gustavo Bueno a la ley de Weber y Fechner donde se establece una relación cuantitativa entre la magnitud de un estímulo físico y cómo este es percibido, es decir, desde esta ley se determina la relación matemática que existe entre la intensidad de un estímulo y su sensación. Ahora bien, siendo de gran valor este análisis, el cual sirve de base a todo el sistema interpretativo de Celibidache, el problema que encontramos es de índole ontológica, a saber; tanto Ansermet como Celibidache desarrollan sus ideas en una relación sujeto-objeto, en cambio, desde el materialismo filosófico, la ontología obtiene un pluralismo de ideas tales como M_i (M_1, M_2, M_3, \dots), E y M que, precisamente, destruyen este maniqueísmo del cual parte esta correlación entre las sensaciones y el sonido físico.

La “anatomía” del Ego subjetivo (S), que interviene en Psicología o en Epistemología, tiene como esqueleto la relación S/O, siendo S un sujeto corpóreo y O su “mundo entorno”. Conviene tener presente, en cualquier caso, que el llamado Ego psicológico difícilmente puede considerarse como contradistinto del Ego crítico (o epistemológico). Cabría aducir la misma disciplina que Jean Piaget denominó “Epistemología genética”, cuyo contenido epistemológico es inseparable de sus contenidos psicológicos. Pero sobre todo habría que tener en cuenta que ya el ego infantil (incluso el sujeto infantil que aún no ha desarrollado un ego) establece una distinción entre los objetos reales y los aparentes y, en consecuencia, ejercita “espontáneamente” una crítica muy anterior a la que hayan podido instaurar los grandes escépticos de la historia de la llamada “Teoría del conocimiento”, que no hace sino reexponer, generalizándolas, las críticas espontáneas del ego infantil. Pero la oposición S/O -fundada en la interpretación de S como elemento de una clase lógica sumatoria de sujetos, cada uno de los cuales aparece enfrentado a un O, o “mundo entorno”, utilizada como criterio constitutivo de la teoría del conocimiento, conduce a caminos

sin salidas. A saber: el camino de la representación de O en S, y el camino de la proyección de S en O. Caminos que obligan a retrotraerse más atrás del fundamento (S/O), y a triturar sus elementos sustantivados S en ($S_1, S_2, S_3, \dots S_n$) y O en ($O_1, O_2, O_3, \dots O_n$), y a transformar el dualismo S/O en una red de relaciones del tipo ($S_1/O_1, S_2/O_2, \dots$). Concluimos por ello que la oposición (S/O) no puede tomarse como referencia para llevar a cabo un “análisis” de la oposición (E/Mi), si es que tanto S, como O, han de ser considerados sólo como “fragmentos” de una red ($S_1/O_1, S_2/O_2, \dots$), que está estructurada según “su propia anatomía”. En particular, cuando los círculos, constituidos por esas diversas redes, se mantienen como redes correspondientes a dominios particulares de diferente extensión (a “regiones” de la realidad cultural, cada vez más extensas, como pudieran serlo la región “cultura mesopotámica”, o la región “cultura egipcia”, o la región “cultura helénica”, o la región “cultura cristiana”). Respecto a tales “regiones” el Ego trascendental aparece como un límite en el que convergen los procesos de “ampliación del mundo”. (Bueno, 2016, pp. 292-293).

Junto a esta crítica de sujeto-objeto, creemos oportuno —por clarificador— citar el tercer tomo del cierre categorial en su capítulo dedicado al cuerpo de las ciencias y la concepción hiperrealista del mundo. En este texto se explica que el dualismo psicológico sujeto-objeto no explica el conocimiento, sino que es el conocimiento que reside en las organizaciones totalizadoras como placentas de estos sujetos y objetos donde se conforman y constituyen las coordenadas operatorias de dichos sujetos. A este respecto, la sustantividad musical no se da en la proyección formal que emana del sujeto a priori, ni tampoco en un proceso reflejo del fenómeno musical (como sustancia pura) que es enviado al sujeto (su conciencia pura), sino que se da en un proceso operatorio de abstracción donde se realiza una «perforación de las galerías que unen

las reacciones del sistema nervioso de los sujetos corpóreos con los estímulos distales» (2004, p. 19). Esta cuestión está conectada con la idea que Bueno establece de *kenosis* o «vaciamiento aparente» donde la racionalidad parte de lo quirúrgico, a saber, del tacto (el compás en música, en un sentido estricto, ya que en un sentido amplio sería también las manipulaciones instrumentales) que, al separar y aproximar puntos del compás, produce cortes, entrelazamientos o distancias heterológicas que van articulándose en las propias unidades de los compuestos musicales.

El objeto apotético [...] no se constituye con independencia del tacto (de nuestros movimientos de aproximación o separación, por ejemplo) [...] un objeto apotético es un objeto intangible, hasta que la aproximación no tenga lugar. Y dado que son otros sujetos quienes se nos presentan también como apotéticos, pero tales que ellos interaccionan conmigo prácticamente, concluiré que el espacio interpuesto es real y que, por tanto, no es vacío, sino que es un plenum energético [...] La apariencia, no es tanto del fenómeno apotético cuanto la del «vaciamiento aparente» o *kenosis*. (Bueno, 1993, p. 102).

Ateniéndonos a esta explicación, podemos afirmar que Ansermet, sin los conocimientos geométricos (región «cultura helénica», área de difusión y ampliación por la región «cultura cristiana»), no hubiese podido realizar las correlaciones que se establecen entre el sujeto (M_2) y el objeto en esta pretendida fundación de una psicofísica que sigue el lema de Johannes Müller: *Nemo physiologus nisi philosophus*. De modo que, tal como asevera Bueno —y esta será la principal vía de trituración a la doctrina de Celibidache— estas correlaciones realmente funcionan mediante eculalizaciones en las cuales no se presupone una unidad sustancial encubierta, sino una discontinuidad (Bueno, 2016, p. 229).

Junto a la influencia que ejercieron las doctrinas de Ansermet sobre Celibidache, debemos recalcar que la base filosófica de Celibidache es ecléctica ya que se sustenta de una mezcla entre la filosofía fenomenológica de Husserl y el budismo zen que aprendió de Martin Steinke durante sus años de aprendizaje en Berlín. Asimismo, tal y como hemos apuntado anteriormente, Celibidache estudió con Nicolai Hartmann cuya influencia podemos observar en las cuestiones que Hartmann trabajó respecto a los estratos de las obras de arte donde distingue un primer término —en el caso de la música, el sonido acústico— y un fondo o trasfondo, fundado en la unidad de la obra musical que sólo puede establecerse a partir del espíritu (la reducción, según Celibidache).

En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma puramente acústica. Únicamente luego aparece lo musical [el fondo], aparece una unidad que ya no puede apresarse acústicamente. A una unidad semejante le sirve de base, por ejemplo, lo que se llama un. Cada tiempo —una sonata tiene, por ejemplo, cuatro tiempos— presenta un tema propio en un desarrollo propio. Lo musical pasa lentamente por delante de nosotros en el tiempo [...]. En forma puramente acústica nunca se tendrán presentes más que unos pocos compases, pero por encima se edifica justo una unidad que aún está ahí cuando ya ha dejado de sonar lo audible. [...] La conciencia es, según un giro de Husserl, una sola corriente en la que todo fluye, se matiza de mil maneras y vuelve a fluir común. De parecido modo se distingue también la música del mundo material exterior. Por otro lado, se parece a lo psíquico en su dinamismo. Nuestros actos emocionales transcurren en un ascender y descender que se encuentra en la música [principio-punto culminante-final]. (Hartmann, 1961, pp. 147-148).

Ahora bien, debemos tener en cuenta que aunque la base musical de Celibidache se encuentre, sobre todo, en las teorías de Ansermet y en los análisis de Schenker —que aprendió principalmente de Heinz Tiessen en cuanto a ideas concernientes al organicismo musical—, el director de orquesta rumano desarrolló, mejoró y amplió todas estas perspectivas en su ejercicio musical ya que en Ansermet se mantienen en un plano más ontológico e histórico y en Schenker en un plano gnoseológico (descripcionista, principalmente) y especulativo que queda reducido a las partituras y no tanto al núcleo sonoro. La argumentación de esta mejora que atribuimos a Celibidache, la esbozamos en dos hipótesis a nuestro juicio no estudiadas adecuadamente hasta la fecha: la primera de ellas tendría que ver con sus estudios de composición con Tiessen y sus experiencias de ejecución musical con Wilhelm Furtwängler y Víctor de Sabata (experiencias objetivas que colocaron al rumano en una calidad operatoria que no tuvieron ni Schenker ni Ansermet); y la segunda, la cual presentamos como novedad en la biografía de Celibidache, se debe a su relación con la música hispana, a saber, en su aprendizaje del compositor venezolano Vicente Emilio Sojo. El maestro Sojo aprendió, a su vez, composición única y exclusivamente con los tratados de Hilarión Eslava y, según palabras de Celibidache, su encuentro con él transformó mucho sus ideas musicales debido, probablemente, a unas operaciones provenientes de la tradición hispana que estaban absolutamente libres de los monismos estéticos tan absurdos como los mantenidos por el dualismo tonalidad-atonalidad.

Tuve la suerte, hace muchos años, de encontrar al maestro Sojo en un período de mi vida de eufórico entusiasmo y de incansable dinamismo, cuando quería yo cambiar al mundo antes de conocerlo.

Como todos los jóvenes, yo también cultivaba aquel espíritu de apertura hacia lo nuevo, hacia lo moderno, hacia lo que significara un cambio, y buscaba el punto límite de la permeabilidad de la música frente a los factores exteriores característicos de la nueva generación. En la agitada vida y confuso mundo de aquel joven explorador; la aparición del Maestro Sojo tuvo el efecto dramático de una gota de limón en un vaso de leche. El impacto, el choque con aquél otro saber, con la sabiduría del corazón, fue muy revelador. El credo glacial de la universidad encontraba el hosanna inocente de una hoja fresca salida de una tierra virgen.

Como por milagro, durante un concierto improvisado en la casa de Juan Bautista Plaza por el coro que Sojo inspiraba y dirigía, la visión de la relación irreversible entre la expresión y lo expresado, la orgánica correspondencia entre lo significativo y lo significado, y en la forma directa que solo la música popular puede acertar, mi mundo musical se dividió en dos: de una parte, lo genuino; de la otra, el resto. De una parte, el ser humano independiente, obedeciendo solamente a su resonancia interior; el cristal; de la otra, la intensificación mecánica artificial, desde afuera, el mundo amorfo.

Yo debo a Sojo una buena parte de esta “Erkenntnis”, de este conocimiento que entonces me parecía esotérico: toda música, de cualquier forma y tipo, lleva en sí misma sus propias posibilidades potenciales, de persistir, de duración en el tiempo, literal y figuradamente hablando, y no puede evolucionar, cumplir con sus promesas, fuera de esas posibilidades.

Para alguien que pensaba que Schönberg y la Escuela de Viena (en el caso específico de la armonización de los Volkslieder, canciones populares), había abierto nuevas perspectivas, creando otro vocabulario y diferentes formas de intensificación de la expresión musical, eso fue una ducha fría. Ha sido un milagro el hecho de que, a pesar de la vehemencia de mis reacciones

rebeldes, como consecuencia de una vida de éxitos que siempre me daba la razón, yo haya aceptado las enseñanzas del inspirado maestro. ¿Cómo pudo ocurrir eso? Fue la fortuna de haber tenido un contacto directo con aquella roca de humanidad, aquella montaña Ávila sonriente, aquel samán eternamente protegido por la fe en sus antecedentes, que era Sojo. (Celibidache, 1977, 7 de diciembre).

No obstante, la doctrina de Celibidache no escapa de una ontología reducida al citado maniqueísmo sujeto-objeto, así como al monismo de presuponer a toda obra musical la unidad al modo del entendimiento agente aristotélico.

Si la experiencia mística desemboca realmente en Dios, el ahora desaparece. Porque el ahora es la eternidad [...] Todo es absoluto. Todo es único. Tú eres único. Aunque el mundo y el mal desarrollo de la humanidad han elevado tanto la presión social que se quiere hacer de ti un número. Pero eres irreplicable y único, y cada conciencia pura es totalmente determinable de manera individual. Como una gota de agua, está perfectamente limitada, pero, en su esencia, el agua de la que está hecha esa gota no es diferente al agua del océano. Es la misma agua, y cada agua, cada conciencia, quiere regresar a la conciencia universal de la que proviene. (Schmidt-Garre, 1992).

§3. La fenomenología de Edmund Husserl frente al materialismo filosófico de Gustavo Bueno

Con todo ello, ¿cómo podría realizarse una inversión de la idea de verdad musical de Celibidache desde el materialismo filosófico? La respuesta a esta pregunta nos sitúa en el principio de negación de la existencia de fenómenos o hechos puros que sean descubiertos en, eso que llaman, la conciencia. Este asunto nos coloca plenamente en un plano ontológico que parte de postulados contrarios al idealismo

alemán en todas sus vertientes en las que se desarrollan las ideas de Celibidache, a saber; Las tres ideas cardinales del materialismo filosófico (M, E, M) dinamitan el dualismo sujeto-objeto, ya que el sujeto trascendental nunca es un individuo sino un conjunto de sujetos corpóreos que pertenecen a una organización totalizadora que trata de commensurarse al propio mundo. Esta placenta está formada por instituciones que moldean operatoriamente a los sujetos, por lo que, precisamente, en este pluralismo es desde donde debe partir el análisis e inversión de la verdad musical expuesta por Celibidache.

En cualquier caso, la transformación del Ego categorial en Ego trascendental no podría ser concebida como un proceso que pudiese afectar a un sujeto egoiforme individual, capaz de evolucionar o madurar psicológicamente desde un estado zoológico infantil hasta un estado adulto de plenitud. Por lo tanto, tampoco cabría fingir que alcanzamos el Ego trascendental como resultado de alguna “meditación cartesiana” intemporal o ahistórica, que nos lleve internamente desde el Ego psicológico natural hasta el Ego trascendental. La transformación de los egos individuales, en la medida en que están determinados por la evolución de la comunidad de egos de la que forman parte, y en la medida en la que la evolución de esta comunidad de egos, en conflicto con otras comunidades, sólo puede tener lugar en función de la ampliación de los mundos entorno de cada comunidad en evolución, sólo podrá concebirse dentro del proceso de transformación en alguna “organización” totalizadora en cuyo seno los sujetos individuales se transforman a su vez. [...] La idea de una organización totalizadora como “placenta” a partir de la cual podrán formarse los sujetos egoiformes capaces de alcanzar una conciencia filosófica (correspondientemente: una conciencia científica, artística, política...) alude principalmente a la unicidad de la totalidad vinculada a su universalidad. (Bueno, 2016, pp. 311-312).

El director de orquesta rumano, en perspectiva *emic* (García Sierra, *Diccionario filosófico*, «emic/etic», 2019) confecciona sus postulados a partir de la aprehensión de los fenómenos puros de los sonidos sobre su conciencia si bien, en perspectiva *etic*, puede reinterpretarse su obra de distinta manera, a saber: Celibidache procedía de una familia rumana; «De su padre, Demóstenes Celibidachi se sabe que era un oficial de caballería con buen oído y musicalidad, pero ningún estudio de música. De su madre, Măriei, el propio Celibidache, señala que la recordaba tocando el piano “de toda la vida”» (Gallastegui, 2017, p. 36). Asimismo, estudió matemáticas, filosofía, así como armonía, contrapunto, fuga y orquestación, tocaba el piano en grupos de jazz e improvisaba sobre piezas clásicas de piano, desarrollando, de esta manera, operaciones internas al campo de la construcción de compuestos musicales desde perspectivas adjetivas y sustantivas a la propia categoría artística.

Para continuar con el análisis *etic* de la obra de Celibidache debemos proceder a explicar la clasificación de las artes que desde el materialismo filosófico se realiza: arte sustantivo o poético y arte adjetivo o alotético. El arte adjetivo es aquél que es útil en la medida en que sus morfologías solo toman sentido cuando están integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico, humano o etológico, mientras que el arte sustantivo se entiende como objetos exentos y no inmersos en otros campos, formando, así, sustancialismos actualistas, es decir, que no son sustancias metafísicas, estáticas y eternas en sentido aristotélico, sino que tan sustancial son las invariables que de ellas se derivan (a través de componentes terciogénicos institucionalizados) como sus accidentes o transformaciones.

Así pues, los sustancialismos actualistas del arte se dividen en diversos campos materiales diaméricos regidos por instituciones que se desarrollan por medio de una racionalidad que envuelve tanto a procesos técnicos y tecnológicos como a los científicos. Esta racionalidad es un proyecto que Bueno acuñó con el nombre de *Noetología*. Las partes de la noetología se desarrollan tanto en su libro *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* (1970) como en «Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras» (1995) y «Ensayos de una teoría antropológica de las instituciones» (2005), principalmente. Lo que a nuestro juicio otorga una perspectiva genuina e insuperable al materialismo filosófico es la distinción no-dicotómica entre gnoseología y noetología.

Suele identificarse asiduamente, y de manera errónea, el materialismo filosófico de Gustavo Bueno con la *Teoría del cierre categorial* (1992-1993); de hecho, los desvíos de Sánchez Ortiz de Urbina, Pérez Herranz, o Hidalgo, parten, en gran medida, del reconocimiento de la genialidad de la propia obra del cierre categorial si bien atribuyen su interrupción después del volumen quinto como un giro en la filosofía de Bueno, principalmente a partir de la publicación de *España frente a Europa* (2019), *El mito de la izquierda* (2003) y *Zapatero y el pensamiento Alicia* (2006), una clara constancia de que la escisión de estos estudiantes de la primera oleada del materialismo filosófico tuvo lugar por cuestiones que podríamos encajar en el típico autodesprecio y complejo de la idea que muchos españoles tienen de España. En este sentido, la miopía filosófica de los que creen que el materialismo filosófico puede reducirse a la Teoría del cierre categorial es patente si analizamos algo esencial en la parte ontológica del sistema y que está expuesto en la magna obra de Bueno: *El Ego trascendental* (2016).

Como hemos anunciado anteriormente, las tres ideas cardinales del materialismo filosófico son M_1 , E y M, siendo la filosofía el *mapa mundi* de M_1 confeccionado por E. Ahora bien, el Ego trascendental entreteje los tres géneros de materialidad del *mundus adspectabilis* a partir de los componentes tercio-genéricos (M_3) y esto es una idea lógico material (gnoseológica) simbolizada por E si bien el problema estriba en lo siguiente: cada género de materialidad supone una multiplicidad discontinua de estromas, lo cual constituye la razón de ser de la Teoría del cierre categorial, a saber; el cierre categorial lo que viene a decirnos es que el Ego trascendental, como conjunto de sujetos operatorios corpóreos, conoce partes de ese Mundo (representadas por el *mapa mundi*) que son inconmensurables entre sí y que se constituyen, por una parte, por medio de la idea de Cierre (idea tomada, en principio, de las Matemáticas —cierre operatorio— y que se define como la propiedad de ciertas operaciones que cuando se reaplican a un sistema de términos vuelven a producir términos que pertenecen a dicho sistema, por ejemplo, los números naturales 1, 2, 3, 4 respecto a la operación + constituye una operación cerrada porque si sumamos dos números naturales obtenemos otro número; de igual modo el sistema de la Química es cerrado debido a que si componemos varios elementos químicos simples —H, O, C...— obtenemos elementos químicos compuestos —CO₂, H₂O...— sin salirnos de la propia categoría), y por otra parte, por medio de la idea de Categoría (una idea tomada de Aristóteles y que se entiende como las grandes esferas en las que se reparte el Mundo — M_1 —, reinterpremando, en este sentido, a los escolásticos en tanto que no hay tantas ciencias como categorías, sino tantas categorías como ciencias, es decir, que las esferas del Mundo se constituyen por los cierres).

Por tanto, lo que Gustavo Bueno realiza en la disciplina noetológica es una inversión de la filosofía de Husserl (una inversión que, a nuestro modo de entender, está poco estudiada ya que algunos insisten de tal forma en la inversión de la filosofía de Marx que casi parece que quieren convertir la figura de Gustavo Bueno en un «segundo Marx») desarrollada a partir de sus amplios conocimientos de la filosofía platónica, así como de lo que él denominaría «el pensamiento público español» conformado a partir de la escolástica hispana (Mariana, Suárez, Vitoria, Gracián, Valverde y Téllez, &c.). Asimismo, esta inversión se objetivaba en dos caminos, a saber, por una parte no partir de la subjetividad para llegar a la trascendencia objetiva (reinterpretando las ideas noesis-noema desde postulados contrarios a Husserl), sino que, por el contrario, partir ya de esa «trascendencia noemática» como algo dado; y por otra parte, el estudiar la subjetividad no como algo mentalista y psicológico que reside en el interior del sujeto (*ergo cogito sum*), sino como algo lógico material capaz de incorporar principalmente los procesos dialécticos operatorios. Por lo tanto, Bueno definió el término Noetología como «la disciplina orientada a investigar y a establecer las leyes universales dialécticas del pensamiento», pero entendiendo el pensamiento no como algo subjetivo-psicológico, sino, más bien, como algo subjetivo-lógico.

No se trataba de un camino que, desde la subjetividad condujese a la posibilidad de lo que entonces se llamaba (Jaspers, Merleau-Ponty, &c.) el “salto hacia la trascendencia objetiva” (no necesariamente teológica). Se trataba de partir ya de esa “trascendencia noemática”, como algo dado, a fin de explorar hasta qué punto ella nos ofrecía la posibilidad de penetrar en la subjetividad; lo que equivalía a presuponer que la subjetividad, lejos de constituir un recinto inmanente, sustantivo y originario, nos era ya dada desde contenidos objetivos. Expuse

esta idea en una conferencia ofrecida en la Sociedad Española de Filosofía (pronunciada el 6 de mayo de 1955), en cooperación con el Departamento de Filosofía e Historia de la Ciencia del CSIC, publicada ese mismo año en la revista *Theoria*, con el título “Introducción del concepto de categoría noemática en la teoría de la ciencia psicológica” (*Theoria*, núm. 9, 1955, págs. 33-52). El otro camino partía de la subjetividad atribuida a la lógica formal cuando se interpretaba como expresión de las leyes del pensamiento (todavía por Boole, o por Stuart Mill), es decir, aquello que en los términos de Husserl constituía el orden de las noesis. Pero las noesis husserlianas no podían separarse de los noemas, de los contenidos objetivos. Según esto me parecía posible remontar las leyes lógico-formales interpretadas como expresión de un «orden mental» (o intelectual-psicológico) a fin de establecer unas leyes de este orden noético que alcanzarían ya un sentido lógico-material y no meramente psicológico; un orden lógico-material capaz de incorporar principalmente los procesos dialécticos, que yo había intentado explorar en un artículo publicado en la Revista de Filosofía aquel mismo año (el artículo lleva como título “Las estructuras metafinitas”, *Revista de Filosofía*, año XIV, núm. 53-54, 1955, págs. 223-291). Acuñé por todo esto, *ad usum privatum*, el término «noetología». La Noetología pretendía ser la disciplina orientada a investigar y a establecer las leyes universales dialécticas del «pensamiento», pero entendiendo el «pensamiento» no en términos subjetivo-psicológicos, sino más bien subjetivo-lógicos, es decir, noéticos (interpretando a Husserl con libertad). Escribí muchas cuartillas tratando de establecer alguna «ley noetológica» cuya jurisdicción no se agotase en los pensamientos subjetivos individuales, sino en una subjetividad abstracta en cuanto tal, que envolviese no solamente al pensamiento científico, sino también al pensamiento filosófico, al pensamiento cotidiano, político, artesanal, &c., a partir de un nivel social, histórico determinado. Y ya en la Universidad de Oviedo,

cuando escribí *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* me pareció oportuno hacer público aquel proyecto de Noetología (que en el citado libro ocupa las páginas 164-198, Editorial Ciencia Nueva, Madrid 1970). ¿Cuándo, por qué y hasta qué punto el proyecto de Noetología fue abandonado o aplazado? Algo de esto se dice en el opúsculo *¿Qué es la filosofía?* (Pentalfa, Oviedo 1995, págs. 104-105): “En *El papel de la filosofía* se alude a una ‘Noetología’, en cuanto perspectiva que no podría confundirse ni con la perspectiva psicológica (por ejemplo, la que es propia de la Epistemología genética, en el sentido de Piaget), ni con la perspectiva gnoseológica –ni siquiera con la gnoseología del cierre categorial-. Tendría que ver, más bien, con la perspectiva de una ‘Lógica material dialéctica’”. (Bueno, 2002, pp. 3-4).

A raíz de esta distinción entre gnoseología y noetología, ¿podría decirse que tiene razón Alberto Hidalgo cuando afirma que la formulación del proyecto de la noetología quedó varado por ingresar ésta en un círculo más potente que es la gnoseología? ¿Acaso no es esta la misma tesis que sostiene Jesús González Maestro al no incorporar la noetología al estudio de la Literatura, pese a la insistencia del profesor Tomás García², otorgándole una importancia menor o incluso entendiéndola como un error? A nuestro modo de entender, estas dos ideas son esenciales al materialismo filosófico, por lo que deben entrelazarse y coordinarse (cosa que todavía no se ha realizado y precisamente por ello tienen lugar estos choques interpretativos sobre supuestos postulados materialistas). Así pues, debemos tratar el análisis de este supuesto abandono de la noetología desde la propia explicación de Bueno sobre qué es la noetología, a saber: El materialismo filosófico rechaza ese «entendimiento agente» que debe ser buscado en nuestro interior donde es proyectada e identificada la realidad (y que, por otra parte, caracteriza al cartesianismo e

PLANOS	ESTADOS	CARACTERÍSTICAS	SITUACIONES	POSICIONES	EJEMPLOS
α	α_1	REGRESSUS a factores no operatorios	Cientificidad natural	α_1	Reflexología
	α_2	PROGRESSUS a partir de operaciones a contextos envolventes	Genérico I - α_2 Específico II - α_2		
β	β_1	REGRESSUS a contextos esenciales	Genérico I - β_1 Específico II - β_1		Verum est factum
	β_2	PROGRESSUS a contextos causales	Praxis, tecnología	β_2	Teoría de Juegos Ingeniería Jurisprudencia

ESTADOS INTERNOS DE LAS CC. HUMANAS

ESTADOS LIMITE

1. Clasificación de las ciencias desde el materialismo filosófico

idealismo alemán) en tanto y cuanto afirma que la razón es subjetiva y operatoria partiendo de la idea de sujeto operatorio corpóreo. Ahora bien, este sujeto forma parte del *mundus adspectabilis* que le rodea y en el cual realiza sus operaciones, por lo que es desde este Mundo a partir del cual debemos partir.

¿Cómo iba a poder Gustavo Bueno continuar el estudio del pensamiento dialéctico lógico material que establece la noetología si no objetivaba este M_i que conforma el *mundus adspectabilis* a partir de unas partes constitutivas de ese *mapa mundi* (partes constitutivas del M_i que E simboliza desde esta «trascendencia noemática» de la que habla Bueno en este sentido tan distinto que da al término husserliano) el cual viene dado por las ciencias y las técnicas?

Para poder operar sobre estas partes primero había que distinguir las y

aclararlas no desde ideas epistemológicas (maniqueísmo conformado por la dualidad sujeto-objeto), sino desde postulados gnoseológicos (materia-forma), y ahí viene su dedicación absoluta al asunto del cierre categorial. Un cierre que precisamente objetivaba estas esferas del Mundo sobre las que opera el Ego trascendental en la constitución del *mapa mundi* de la filosofía, o en campos categoriales que no son cerrados. Desde esta premisa, por tanto, sería muy plausible interpretar por qué Gustavo Bueno interrumpió el desarrollo de la *Teoría del cierre categorial* en el quinto volumen: Bueno entendió que en esos cinco volúmenes quedaban expuestos los principios y cimientos del materialismo gnoseológico, por lo que, una vez expuestos y perfectamente delimitados, emprendió lo que, a nuestro juicio, es la etapa más potente de la obra de Gustavo Bueno y que nos aventuraremos a definir como «una vuelta al proyecto de la

noetología» (una noetología que también impregna toda la obra del cierre categorial si bien no se reduce a esta).

La teoría del cierre categorial, pues, distingue dos cuestiones esenciales para entender estas partes que constituyen el Mundo: en primer lugar, la segregación del sujeto operatorio (las ciencias en estado α) que conforman en el momento de la representación estas esferas categoriales; y, en segundo lugar, el momento del ejercicio que supone las técnicas y tecnologías donde el sujeto operatorio no puede ser segregado de dichas materias (las ciencias en estado β). Gustavo Bueno, tras muchos años de seguir atentamente profundas investigaciones en laboratorios donde se ejecutaban distintas disciplinas científicas, delimitó y clasificó las metodologías que subyacen de dichas ciencias; ahora bien, las metodologías son resultados de una clasificación sin precedentes, y no unas bases ingeniosas sobre las cuales inaugurar nuevas ciencias *ad hoc* (tal y como afirman algunos «filomaterialistas»). El estudio gnoseológico de una ciencia es «Filosofía», es decir, que su estudio no constituye dicha ciencia, sino que le da su propio lugar en el *mapa mundi* al analizar sus metodologías y observar si cierran categorialmente (estados α) o no (estados β).

Una vez expuestas estas premisas indispensables a nuestro análisis, debemos proseguir tratando la doctrina musical de Celibidache para poder delimitar, en primer lugar, que al partir de métodos husserlianos (aunque, como hemos apuntado anteriormente, no se circunscribe estrictamente a estos en tanto que podemos observar mucha más relación entre sus ideas con la estética de Hartmann combinadas, eso sí, con postulados budistas), el director rumano anega en un todo confuso arte,

ciencia y filosofía desde este amalgamado científico-filosófico que no viene a ser más que otro tipo de formalismo —aun pese a su carácter descriptivista— estético, es decir, que Celibidache cae de manera absoluta, al igual que Husserl (y esto se puede fundamentar incluso en su propia praxis musical), en aquello que tanto repudiaba, siendo en perspectiva étic un eslabón evolutivo de la doctrina de la música pura o absoluta de Eduard Hanslick (admirador y seguidor de Johann Friedrich Herbart) y del mentalismo de Ansermet, con alusiones delirantes al espiritualismo que, en realidad, es la esencia nuclear desde la cual se produce su idea de «reducción» de la obra musical. Así, aunque Celibidache trate de conformar un objetivismo estético basado en lo «no interpretable» de la concatenación de armónicos naturales, al darse esta en la conciencia y ser reducida por el espíritu, concurre en cuanto a su análisis del arte musical en el mismo error en el que Husserl conformó todo su análisis de las ciencias, es decir, un análisis no tanto de cierres categoriales (materiales) como de cierres formales (espirituales).

La presencia en Husserl de la idea de “sistema cerrado” o “cierre sistemático” [...] son equiformes. Ahora bien, lo que no tenemos que olvidar es que es precisamente esta objetividad y este cierre de las ciencias positivas aquello que Husserl somete a su crítica, y aun podría aventurarse la hipótesis de que “la verdadera motivación” de la Fenomenología habrá que buscarla en las limitaciones que Husserl denuncia en las ciencias. La objetividad es aparente y la apariencia se alimenta de los “rendimientos técnicos” de las ciencias. La crítica de Husserl a las ciencias positivas se aproxima aquí notablemente a la que un Duhem o Bergson venían proponiendo a partir, este último, sobre todo, desde su concepción del “espíritu espacializador” de la inteligencia,

como encubridora de la realidad viviente dada a la intuición. [...] En todo caso, el cierre de las ciencias -para decirlo en nuestros términos- que Husserl sugiere una y otra vez no es un cierre categorial (material) sino un cierre formal. Dice Husserl: “el prodigioso acrecentamiento” [que tiene lugar en la época moderna] de las posibilidades del pensar aritmético heredado de las viejas fórmulas primitivas “pasa a ser un pensamiento apriórico sobre números en general... libre, sistemático y completamente purificado de toda realidad intuitiva... la aritmetización de la geometría lleva como por sí misma, en cierta manera, a un vaciamiento de su sentido” [...] Las formas empíricas, reales y posibles, sólo nos son dadas, ante todo, en la intuición empírica sensible, como “formas” de una “materia” o plétora sensible [...] El criterio husserliano de cierre en las ciencias es formal (en cuanto “arrastrado por el entusiasmo formalista” del autor de las investigaciones lógicas) y no material. (Bueno, 1993, pp. 95-96).

Este formalismo que atribuimos a las ideas de Husserl está vinculado a las ideas formalistas desarrolladas antes de Immanuel Kant, intrínsecas a la filosofía de Kant, así como en los desarrollos posteriores de esta donde se enclaustraría precisamente el sistema filosófico que enfrentamos a la filosofía materialista. No olvidemos que estas totalizaciones de esencias perceptuales sensibles o sentimentales, al modo de la *gestalten*, están históricamente vinculadas a la idea de estética en sentido alemán, imbricada plenamente en el formalismo. En este sentido, Kant distingue en la *Crítica a la razón pura* la sensibilidad, el entendimiento y la razón que son formas a priori ya desarrolladas por los escolásticos los cuales distinguían concepto, juicio y raciocinio. Así pues, estas formas apriorísticas le llegan a Kant por medio del filósofo

Christian Wolff, quien desarrolló una filosofía sistemática protestante contraria a la escolástica católica (Wolff sostuvo ideas tan sumamente infantiles, a nuestro juicio, como que la moral de Confucio era más perfecta que la de Cristo). Entre sus discípulos y seguidores figuran Alexander G. Baumgarten, Tetens y Kant que se retroalimentaron entre sí, siendo notable la idea del sentimiento de Tetens como el «encuentro del sujeto consigo mismo» y la idea de estética de Baumgarten como la «ciencia de lo bello». Este último, parte de algo que estaba ya en la tradición y que se puede observar en la célebre frase de Santo Tomás *pulchra sunt quae visa placent*, es decir, la relación entre lo bello y lo sensible. Lo bello implica lo sensible y es trascendental, siendo negativo el orden contrario: lo sensible no implica lo bello (es una metáfora afirmar que un teorema es bello). La relación entre lo bello y lo trascendente también figura en la escolástica donde se distinguía lo bello sensible y lo bello trascendente o metafísico.

Así, Baumgarten pretende establecer una ciencia vinculada a lo sensible, sosteniendo que, a diferencia de los animales, lo que los hombres pueden llegar a percibir es la belleza y es por ello que establece una «ciencia de lo bello», tomando la palabra *aisthesis* griega (imbricada históricamente con la filosofía platónica donde se establecen los dos mundos: *kosmos aisthetós* y *komos noetós*) al punto de denominarla «gnoseología inferior», diferenciándola, así, con la «gnoseología superior», esto es, las ciencias en sentido estricto.

Este subjetivismo de donde parten las formas a priori y que constituía, en un principio, la principal fuente de crítica de Husserl y por tanto la esencia de todo su sistema filosófico aunado en la famosa frase «volver a las cosas mis-

mas» a partir del método de la idea de intencionalidad recogida de Franz Brentano y que, asimismo, tiene su origen en la escolástica, sigue estando presente en la resolución sistemática de las doctrinas husserlianas, ya que tanto la *epoché* como la correlación de noesis-noema se dan en un sentido mentalista en el cual la resolución de todo este análisis de las «cosas mismas» termina encarcelado en la propia metafísica de la idea de conciencia (una secularización de la idea de alma o espíritu). En realidad, todas las inversiones de la escolástica que concurren en la historia de la filosofía alemana están auspiciadas por la idea de entendimiento agente aristotélico y de ese monismo constituido por el *noesis noeseos*. La gravedad filosófica de todos estos análisis de lo que podríamos denominar «la vía alemana», procede de la racionalización del Mundo que necesariamente tiene que envolver conexiones y relaciones materiales (unidades sinalógicas y unidades diaiológicas) y que, por el contrario, la tradición aristotélica ha aniquilado, produciendo de esta manera una hipóstasis de las relaciones respecto de las conexiones.

La racionalidad, en cuanto vinculada a las categorías holóticas, envuelven siempre relaciones isológicas y sinalógicas. Sin embargo, la tradición platónica y sobre todo la de Aristóteles, se mantuvo siempre atada a la tendencia a separar dicotómicamente la isología de la sinalogía. Y lo que es más grave (sobre todo en la doctrina de la racionalidad silogística de Aristóteles), se tendió a definir la racionalidad por la universalidad (isológica-diaiológica) de los conceptos universales (de los todos que desempeñan el papel de términos medios) separándolos de las relaciones sinalógicas (de continuidad, de contigüidad, de causalidad) atribuidas a los individuos concretos. (Bueno, 2010, p. 41).

§4. El postulado de corporeidad, el postulado de multiplicidad holótica y el postulado de recursividad de la Teoría del cierre categorial

Si penetramos en la perspectiva holótica que pueda totalizar un compuesto musical, la primera cuestión filosófica que deberíamos abordar desde las coordenadas del materialismo filosófico, serían los tres postulados que clasifica Bueno en su estudio del todo y la parte del segundo volumen de la *Teoría del cierre categorial*. Estos tres postulados son: el postulado de corporeidad, el postulado de multiplicidad holótica y el postulado de recursividad.

A este respecto, una de las principales críticas a las ideas fenomenológicas de Celibidache reside en su idea de reducción (distinta de la reducción husserliana) donde el espíritu es quien totaliza la obra musical haciendo converger el final con el principio de manera simultánea. El postulado de corporeidad holótica es el criterio filosófico por el cual llevaremos a cabo la crítica a esta idea espiritualista de reducción, a saber: El fundamento gnoseológico atribuido a este primer postulado, nos descarga de cualquier obligación de adhesión a la metafísica ya que los todos y las partes han de establecerse de acuerdo a criterios operatorios (no metafísicos o intencionales), por lo que la distinción y disociabilidad de las partes solo pueden entenderse como partes y extrapartes del todo corpóreo. Naturalmente —tal y como estamos desarrollando en el presente escrito—, en «Algunas precisiones sobre la idea de “Holización”» (Bueno, 2010) ya se distingue lo que es un todo (siempre corpóreo) de una totalización que puede mantenerse a escala de apariencia de un todo al serle asignadas las categorías de todo y parte.

El fundamento que atribuimos aquí al postulado de corporeidad holótica es de índole gnoseológica. Nos obligamos a mantenerlo cuando suponemos que todos y partes son figuras resultantes de operaciones específicas (aunque no se reduzcan a ellas) y cuando suponemos que las operaciones son «quirúrgicas» (en su sentido primitivo de operaciones genéricas manuales); sólo en la época helenística, «quirúrgico» se especializó para la medicina [...] Esta constatación nos impone la necesidad de reconocer la presencia constante, en las operaciones, de morfologías de términos dadas «a escala quirúrgica», sin que por ello tengamos que limitar los términos operables a esta escala [...] Lo que precede nos obligará a reinterpretar, en cada caso, como «apariencias», las operaciones de composición y de división con términos «incorpóreos», es decir, por tanto, a reinterpretar los aparentes todos y partes incorpóreos que se nos presenten. Reinterpretación que puede seguir caminos muy diversos: desde la simple negación de su pertinencia (por ejemplo, Dios no tiene partes, ni el punto ni el instante son partes, pues no son corpóreos ni pueden componerse), hasta su reducción a un campo corpóreo que pueda serle asociado: una hora, como unidad de una multiplicidad de movimientos sucesivos, no será un todo en tanto no es corpórea; sin perjuicio de lo cual, podré aplicarle las categorías de todo y parte -por ejemplo, media hora, un cuarto de hora- no ya directamente, sino a través del cuerpo del reloj por el que se desplazan las agujas (media hora será «media esfera» recorrida, tal como la percibe el intérprete del reloj) o a través de su propio movimiento no totalizable. (Bueno, 1993, pp. 143-144).

Junto al postulado de corporeidad, la teoría del cierre categorial establece el postulado de multiplicidad holótica y el postulado de recursividad, a partir del

cual constituiremos la siguiente diferencia respecto a la doctrina celebídachiana de la repetición: La repetición en la fenomenología de Celibidache se reduce al segundo género de materialidad, dándose la música en la reducción holótica de la obra sobre el Uno de la conciencia (espíritu) sin tener en cuenta que este tipo de totalizaciones sólo pueden darse en un ámbito de conexión —donde no todo está relacionado con todo— de los tres géneros de materialidad. Sobre este asunto el propio Celibidache explica en la conferencia que impartió en la Universidad de Múnich lo siguiente (1999):

En la oposición de dos tonos iguales se materializan por primera vez las estructuras sonoras más elementales, consumidoras de tiempo que constituyen la condición idónea para que se realice la metamorfosis de todos los datos sonoros en música. [...] Si el segundo tono es igual al primero, nos encontramos ante una situación completamente nueva. ¿Percibo como igual el segundo tono que físicamente es el mismo que aquél? Por supuesto que no, pues el primero ha dejado algo en mí. (De lo contrario no podría decir que el segundo es segundo). Algún tipo de impresión, sea en mi memoria, sea en esta increíblemente dispuesta sensibilidad del hombre. Este tono ya no tiene la increíble ventaja de caer en un campo sin labrar, si no que cae en un campo labrado por este tono [...] ¿Es que entonces no existe la repetición en la música? Por supuesto que no existe. Porque por haber oído esa primera vez, he recibido algo, de modo que la segunda vez, eso que llamamos repetición, cae sobre algo previamente trabajado, procesado.

En la cita anterior, Celibidache se basa en la interpretación que Husserl realiza de la captación de objetos temporales como captación momentánea y como acto duradero y donde, a partir de una crítica a la idea de «asociación originaria»

de Brentano, establece la doctrina de la aprehensión fenomenológica del objeto.

Brentano cree haber hallado la solución en las asociaciones originarias, «en el surgimiento de las representaciones inmediatas de la memoria [...] que según una ley se adhieren a las representaciones perceptivas en curso sin ningún tipo de mediación». [...] Cuando, por ejemplo, suena una melodía, la nota individual no desaparece del todo una vez ha cesado el estímulo, o una vez que ha cesado el movimiento nervioso suscitado por el estímulo. Cuando la nueva nota suena, la precedente no ha desaparecido sin dejar rastro [...] Brentano no distingue entre acto y contenido, o respectivamente entre acto, contenido de aprehensión y objeto aprendido [...] En la doctrina de Brentano opera como motivo rector un pensamiento que procede de Herbart, que fue asumido por Lotze y que en toda la época posterior desempeñó un papel muy importante. Se trata del pensamiento de que en orden a la captación de una sucesión de representaciones (a y b por ejemplo), es necesario que ellas sean los objetos enteramente simultáneos de un saber relacional que, siendo por completo indivisible, las reúna en un acto único e indivisible. Toda representación de una trayectoria, un tránsito, un alejamiento, en suma todas las representaciones que suponen un cotejo de diversos elementos y que expresan la relación entre ellos, sólo pueden pensarse como el resultado de un saber que las reúne sin tiempo. Todas ellas serían imposibles si el propio representar se disolviese por entero en sucesión temporal. A esta concepción se le presenta como una asunción evidente y de todo punto inevitable el que la intuición de un lapso de tiempo tiene lugar en un ahora, en un punto de tiempo. Se le presenta en general como algo que se comprende de suyo, el que toda conciencia que apunta a un todo de cualquier tipo, a una pluralidad cualquiera de momentos diferenciables – toda conciencia, pues, de relaciones o de

complejiones–, abraza su objeto en un instante indivisible. [...] Este «dogma de la momentaneidad de un todo en la conciencia» –como él mismo llama– ha sido recusado por W. Stern. [...] Una sucesión discreta de miembros, por ejemplo, puede articularse unitariamente, sin perjuicio de la no simultaneidad de los miembros, por medio de un vínculo de conciencia, por medio de un acto unitario de aprehensión. Que múltiples sonidos en sucesión den lugar a una melodía sólo es posible gracias a la sucesión de acontecimientos psíquicos se unifican «sin más» en una formación conjunta. En la conciencia ellos discurren unos tras otros, pero caen dentro de uno y el mismo acto conjunto [fundamento de la aprehensión]. (Husserl, 2002, pp. 33, 39, 43 y 44).

Gustavo Bueno, en cambio, enfoca el «hecho trascendental» de la repetición desde el marco de una perspectiva holística en tanto y cuanto la repetición siempre debe analizarse desde un punto de vista de una *totatio* determinada entendida como integración o agregación de partes —*partitio*— que son la diferenciación de un todo indiviso que se mantiene dentro de los límites de su unidad y que se constituye por medio de una familia de operaciones que están sometidas al postulado de la repetición. Esta operación recursiva tiene su importancia siempre y cuando esté dada en una totalización material, es decir, que postulamos la actuación de un proceso de reiteración de las operaciones de totalización y partición. La división y agregación de partes son dadas sobre un fondo que no tiene por qué conducir a formaciones repetitivas —nomotéticas—, sino a formaciones no repetitivas —idiográficas— (Bueno, 1993).

§5. Las totalizaciones musicales de significación sustantiva

En los tipos de totalización explicados en la Teoría del cierre categorial se distin-

guen totalizaciones sistáticas y sistemáticas, así como homeoméricas y holoméricas, pero Gustavo Bueno (y aquí viene el *quid* de la cuestión) en el año 2010 profundizó y desarrolló más clases de totalización (lo cual demuestra que las doctrinas del cierre categorial nunca fueron interrumpidas, sino que se desarrollaron en otros ámbitos ontológicos) como son: las totalizaciones diatéticas, adiatéticas, así como las joreomáticas.

Estas distinciones nos hacen observar que las coordenadas filosóficas de las que parte Celibidache son más débiles al no diferenciar entre la idea de totalización y la idea de todo. Si bien la música es un volumen tridimensional incorpóreo y por ello su integración a los postulados idealistas siempre ha tenido tanta fuerza, desde el postulado de corporeidad por el cual se dan las totalizaciones (tales como los propios sujetos operatorios que tocan los instrumentos o cantan, los instrumentos o las partituras) basado en las operaciones tanto del agente como del receptor, se puede establecer que las totalizaciones musicales que sustentan el compuesto se producen a partir de totalidades joreomáticas y adiatéticas.

Cuando la integración de las partes en el todo se da independientemente las unas de las otras, hablaremos de integraciones adiatéticas; el ejemplo que pone Bueno de este tipo de integraciones es musical, a saber, los instrumentistas e instrumentos de una orquesta forman una totalidad sinalógica que, además, es adiatética, aun suponiendo que sus operaciones queden determinadas por las coordenadas de la partitura y del director, «aunque pueda parecer que es mucho suponer» (Bueno, 2010 p. 45). En cambio, hablaremos de integraciones diatéticas cuando las partes participen en el todo no de manera independiente sino a través de otras partes; en música no existirían este tipo

de totalizaciones ya que la totalización musical siempre requiere de un componente β -operatorio de ensamblajes. El ejemplo que pone Bueno (2010) en este caso es el del organismo de un mamífero cuya totalidad se constituye por «varios billones de células donde cada una de ellas se incorpora al organismo por escisión o mitosis de alguna otra célula del organismo, hasta llegar al cigoto de cuyas sucesivas escisiones proceden todas de las demás células de ese organismo». En este sentido, la principal confusión de Celibidache es la de no distinguir estos dos tipos de totalización, entendiendo a la obra musical como a una unidad (que presupone la unidad del todo auspiciado bajo la idea del ser que denomina en múltiples ocasiones como «vibración cósmica central») resultante de la reducción espiritual de la multiplicidad de fenómenos sonoros en el Uno del espíritu. La obra musical, en cambio, no puede ser sustantivada sin el sujeto operatorio corpóreo, así como sin los cuerpos de los instrumentos y de las partituras conformadas por unidades morfológicas institucionales históricas (glomérulos), y es por ello que, en estos ámbitos de conexión, la totalización no se circunscribe a un plano α sino a un plano β basado en la construcción de ensamblajes de unidades sonoras que no están integradas de manera apriorística, sino que se conforman a través de las resultancias de partes que se incorporan independientemente las unas de las otras a través de las técnicas que van totalizando el propio compuesto.

En cuanto a las totalidades sistáticas, estas se conforman por conjuntos sistáticos (*constitutio*) en los cuales las partes coexisten (interactúan, por ejemplo) simultáneamente en el todo al que pertenecen. La idea de totalidad, según explica Bueno en «Algunas precisiones sobre la idea de “Holización”» (2010), se sobreentiende representada,

ante todo, desde el prototipo de las totalidades sistáticas. Bastaría recordar la definición de Aristóteles (*Metafísica V, 1023 b*): «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte». Lo interesante de este asunto es que Bueno establece en este artículo otro tipo de totalizaciones que son esenciales en las operaciones totalizadoras que se dan en los compuestos musicales de significación sustantiva, a saber, las totalizaciones conformadas por conjuntos joreomáticos (*xorei*, fluir). Los conocimientos de la historia de la filosofía griega de Gustavo Bueno producen en este caso un neologismo verdaderamente interesante, ya que «joreomático» se distingue de «jorismático» en tanto y cuanto «jorismós» se refiere a separación de dos terrenos (*xorá*, materia o terreno), y «joreomático» a un conjunto, materia o terreno que fluye (*panta rei*, *xorei*), por lo cual, define este tipo de totalizaciones como aquellas cuyas partes sólo pueden incorporarse al todo cuando otras partes hayan desaparecido.

§6. El monismo continuista de la doctrina celibidachiana en contraposición al pluralismo discontinuista de la filosofía materialista de la música

La verdad musical de la doctrina celibidachiana basada en la coexistencia del final de la pieza musical con el principio en un todo en el que las partes interactúan, confunde un conjunto joreomático y adiatético con un conjunto sistático y diatético. Dicho de otro modo: el tema B de una sinfonía no es una necesidad interna (totalidad diatética) de su tema A, como tampoco coexisten simultáneamente las distintas secciones y partes de dichos temas ya que se dan en un fluir donde van desapareciendo unas partes por otras, sino que se conforman operatoriamente en un proceso dialéctico institucionalizado históricamente

que permite —a partir de dichas coordenadas— tanto al agente (el llamado «intérprete musical») como al receptor, sustantivar dichas operaciones sonoras en un proceso de totalización (adiatética y joreomática³) dada en una perspectiva antropológica e histórica que no está fundada en distinciones metafísicas ad hoc (base/superestructura, Naturaleza/Historia), sino en una distinción que Bueno reinterpreta de Windelband y Rickert en su teoría antropológica de las instituciones de manera muy precisa, a saber: la distinción entre la perspectiva nomotética y la perspectiva idiográfica.

Necesitamos someter la distinción de Windelband-Rickert, para poder aplicarla al asunto que nos ocupa (la fundamentación de la oposición Antropología/Historia) a un importante retoque, que tiene que ver con la definición misma de la perspectiva idiográfica [...] Rickert parecía dar por supuesto que lo que es idiográfico surge de lo que es individual, así como lo que es nomotético surge de lo que es universal. Dicho de otro modo, Rickert está operando (o, por lo menos, no se despreocupa de desmarcarse de ella) con la oposición aristotélica universal/individual, propia de las totalidades distributivas [...] En cualquier caso, no necesitamos tener en cuenta a esas «singularidades» o «individualidades concretas», idiográficas, como contrapunto de los universales legales o nomotéticos. Y no lo necesitamos porque, en el momento de dar cuenta de la oposición entre Antropología e Historia, no tenemos por qué pensar como referencia en contraposiciones tales como «lo que le pasó a Alcibiades» y «lo que hará tal o cual hombre». Aquí hablamos de instituciones, y suponemos que las instituciones son siempre repetibles (universales en su línea, aunque lo que se repita en ellas [...] sean las diferentes «ocurrencias», menciones o presencias, en diversos contextos, de una misma singularidad) [...] Las instituciones han de ser las mismas. Y si lo son, la única manera de distinguir dos perspectivas internas, pero que a la vez no afecten a la supuesta estructura interna de cada institución, será la que tenga en cuenta no ya a las instituciones distributivamente con-

sideradas, sino la concatenación de las instituciones, es decir, todo cuanto tenga que ver con el encadenamiento o involucración [...] puesto que una institución nunca existe aislada. [...] La perspectiva nomotética y la idiográfica [...] la entenderemos] entre un modo cíclico o repetible y un modo de concatenación no cíclico, abierto o irrepitible [...] Lo idiográfico, lo irrepitible, no está en el individuo sino en el encadenamiento irrepitible de la serie de individuos, pero en la medida en que sean instituciones; por tanto, en el encadenamiento acíclico de las instituciones, ya sean singulares, ya sean colectivas. (Bueno, 2005, pp. 48-49).

Las operaciones de Bach, Haydn, Celibidache o Maurice André (por poner algunos ejemplos de grandes genios) no surgen aisladamente, sino por el encadenamiento de operaciones que estudiaron y operaron en perspectivas nomotéticas —concatenaciones cíclicas— (de repetibilidad y aprendizaje de técnicas muy precisas) con las perspectivas idiográficas —concatenaciones no-cíclicas— que van dándose de manera concreta en dichas operaciones que conforman resultados insospechados basados en autologismos, no ya de individuos sino de concatenaciones entre estos, en tanto y cuanto, más que individuos, se convierten —a través de sus obras— en partes de las propias instituciones.

La verdad musical, pues, no se da en ninguna conciencia individual sino que se constituye operatoriamente por medio de una racionalidad noetológica (de los agentes y receptores), y es importante resaltar en este punto que los tres axiomas noetológicos (propuesta, contraposición, resolución) combinados con las figuras de la dialéctica (metátesis, catátesis, anátesis, catástasis), no encuentran correspondencia con las ideas celebidadianas de «principio, punto culminante, final» (así como tampoco con la tríada hegeliana: tesis, antítesis, síntesis ya que la

contraposición noetológica no tiene por qué suponer —de hecho, en música no lo supone— la negación de la propuesta), siendo esta aclaración fruto de la crítica a la reducción que Celibidache realiza en música a la tensión de los sonidos en relación a su intensidad —«tensión que afecta a los sentidos»— (por ejemplo, la resolución de una dominante a tónica debe ser menos fuerte; una modulación extrovertida debe tocarse más fuerte que una modulación introvertida, &c.).

Así pues, desde la teoría del volumen tridimensional de la música de Gustavo Bueno se rompe el dualismo tensión-intensidad (que, como todo dualismo, se reduce a un monismo basado en la reducción de la intensidad a la tensión definida como fuerza intrínseca a la propia fenomenología musical) a favor de un pluralismo discontinuo entretejido en tres ejes que morfológicamente se refieren a: eje Y, alturas y coordenadas tonales (tensiones melódicas, contrapuntísticas y acórdicas); eje X, dilataciones, contracciones y transformaciones métricas (tensiones rítmicas); y eje Z, densidades, intensidades, amplitudes y presiones (tensiones cromatofónicas). Estos tres ejes se conforman operatoriamente y no presuponen ninguna unidad, sino que esta se produce mediante el juntar partes de conjuntos adiatéticos y joreomáticos.

§7. Final: La Idea de Verdad desde el materialismo filosófico y su aplicación a la obra musical sustantiva

Bajo esta premisa, ¿dónde situar la idea de verdad musical del materialismo filosófico? Creemos oportuno partir de la perspectiva del materialismo gnoseológico, en el cual la verdad no se sitúa en la forma (teoreticismo), ni en la descripción material de los propios fenómenos (descripcionismo), y menos aún en una

yuxtaposición de ambas doctrinas (adecuacionismo), sino precisamente en la construcción misma (circularismo entre materia y forma).

La teoría del cierre categorial considera a la verdad como un «predicado» esencial de la ciencia (sin que con ello se sostenga que es un predicado universal a todas sus partes), y busca la esencia de la verdad científica en la identidad. He aquí el motivo: si la ciencia es construcción (con determinados materiales), la verdad científica habrá de ser un predicado que exprese una determinación inmanente a esa construcción en cuanto tal. Esto significa que la determinación de «verdadero» no afectará a los materiales, por sí mismos (que es lo que sostendría el descriptonismo), pero que tampoco podría considerarse como una determinación sobreañadida a la construcción científica (una suerte de «denominación extrínseca» tomada de la adecuación a un «estado de cosas» –Sachverhalt– exterior a la construcción misma, o de la satisfactibilidad de las proposiciones, incluidas en la construcción, por ese «estado de cosas»); por supuesto, en cuanto materialismo, la teoría del cierre categorial tampoco puede referir la verdad a la forma de la construcción (teoreticismo) sino a la construcción misma, en tanto ella tiene incorporados los materiales de construcción. La verdad, como determinación o predicado interno a la misma construcción científica no debiera propiamente añadir nada, cuanto a la cosa, a la construcción efectiva, a la manera como la «verdad» de una máquina –podríamos decir: la característica de una «máquina verdadera», frente a una máquina fingida, pintada o de ficción–, consiste en que ella «funcione». Pero que no añada (o sobreañada) algo no significa necesariamente que el predicado sea osocio, reiterativo, pleonástico, superfluo [...] La verdad de una construcción científica podría entenderse como la misma identidad de

la construcción, no ya globalmente considerada (en cuyo caso, la verdad podría estimarse como un predicado redundante y prescindible), sino según el nexo de al menos algunas de las partes constitutivas de su entramado y «responsables» del mismo. Si pudiéramos redefinir la verdad científica en estos términos de identidad entre partes de la construcción total, estaríamos al menos muy cerca de poder afirmar que la verdad no se sobreañada a la ciencia como una relación ad extrínseco y que, al propio tiempo, se mantiene en el ámbito de la misma ciencia, pero no en su mera formalidad, sino en su materialidad más genuina. (Bueno, 1992, pp. 146-147).

Ahora bien, la idea de verdad ofrece múltiples modulaciones desde la plataforma del materialismo filosófico y estas se dividen en dos grandes grupos (García Sierra, «modulaciones...», 2019): verdades personales y verdades impersonales, que, a su vez, se subdividen en verdades autológicas, dialógicas y normativas (verdades personales); en verdades de acción, producción, percepción y resolución concreta (verdades basadas en la segregación parcial del sujeto operatorio); así como en verdades lógico-materiales y de predicción (verdades impersonales de segregación total del sujeto operatorio).

En las verdades personales, el sujeto operatorio que establece la identidad sobre la que se construye la verdad, lejos de quedar segregado de ella, pasa a formar parte de su misma «sustancia». La presencia del sujeto operatorio en la conformación y construcción dinámica de la obra musical que siempre precisa del núcleo del volumen tridimensional de la música es esencial al propio proceso de construcción. El músico tocando el instrumento o cantando es el que constituye el volumen musical el cual debe ser considerado como fe-

nómenos referidos al sujeto corpóreo (verdad autológica). Esta modulación de la idea de verdad debe combinarse con la verdad como relación de identidad que se constituye entre sujetos diversos (egoiformes o nosiformes). En música sería imposible que funcionase una obra para agrupación camerística o sinfónica sin verdades de consenso ni verdades de acuerdos entre los criterios de los músicos, ya que las perspectivas de anamórfosis y diamórfosis entre la partitura (*graphos*) y las operaciones sonoras (*phonos*) precisan de criterios múltiples que se distribuyen en escuelas por las cuales se conforma la inteligibilidad del hacer musical.

Por último, en las modulaciones de verdades personales, tanto los autologismos como los dialogismos precisan de una modulación de verdad presentada como una relación de identidad personal determinada por la acción (por la co-acción) moldeadora de otros sujetos operatorios. Las instituciones de las partituras⁴; las cuestiones referidas a la regulación (regla) de los procesos quirúrgicos de la manipulación de los instrumentos musicales, así como las reglas del solfeo —estudiadas por medio de los glomérulos conformados en las partituras— se constituyen por medio de las verdades coactivas, fundadas en la confianza en la autoridad de la persona relevante (el maestro o el director de orquesta), como también por medio de las verdades de coherencia, basadas en la resolución dialéctica de las contraposiciones musicales. En cuanto a las verdades impersonales, estas nos derivan a la idea de música sustantiva donde, precisamente, las verdades no tienen que ver con la estética sino con la propia significación sustantiva que se conforma a partir de la totalización del compuesto.

[Para sustancializar la obra de arte] el criterio de los valores estéticos es insu-

ficiente. 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 “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 convertiría en obra de arte sustantivo o poético. (García Sierra, «Arte sustantivo...», 2019).

Las verdades de acción (*verum est actum*), en música, se refieren, tanto en el agente como en el receptor, a las conexiones y relaciones que van produciéndose joreomáticamente, y, en este sentido, para darse la sustantividad —en el caso concretamente de la música, ya que en otras artes es distinto— debe estar haciéndose la obra en acto (y aquí la convergencia con nuestra tesis y la de Celibidache es total). Bien es cierto que en la música grabada —tal como afirma Bueno en *La fe del ateo* (2007)— se da un caso límite de sustantividad en tanto y cuanto la presencia subjetiva del músico queda segregada de manera completa, ahora bien, esto se corresponde con un plano de análisis basado en dicha presencia subjetiva del músico, pero la presencia objetiva del sustancialismo musical basado en el núcleo del volumen tridimensional es interseccionada por operaciones del ingeniero de sonido, por la distorsión del cambio de referencia acústica (que mengua, por una parte, y añade, por otra, componentes del eje Z) y por la calidad de los medios tecnológicos que cada sujeto emplea para oírlo (donde se pueden alterar los graves, agudos, intensidades, &c., apoderándose, en ese caso, la estética sonora de las meras conexiones de las operaciones musicales). No obstante, un receptor con experiencia y habilida-

des de totalización musical, podría reconstruir estas operaciones, mientras la intervención del ingeniero no fuera de mucho alcance (pongamos por caso, las mezclas, los corta y pega de las secuencias, &c.), es por ello que consideramos que las grabaciones antiguas grabadas en directo⁵ ofrecen mayores posibilidades de establecer verdades de acción musical. Muy distinto es lo que atañe a la música digital o electrónica; en este caso la sustantividad musical es imposible. Para fundamentar esta afirmación utilizaremos como distinción la clasificación entre operaciones internas a la propia música y las operaciones oblicuas, a saber; las operaciones musicales internas son aquellas donde entre la emisión o ataque del sonido y su propagación hay una linealidad por la cual los componentes del eje Z son derivados no desde la tecnología de la ingeniería sonora sino desde la técnica de las operaciones musicales; las operaciones musicales oblicuas, en cambio, son aquellas en las que la verdad no tiene que ver con la acción de las operaciones técnicas internas de la emisión o ataque del sonido, sino con la oblicuidad de la tecnología que procesa y propaga dicho sonido.

En referencia a las verdades de resolución concreta, estas tienen que ver con la racionalidad noetológica en cuanto a la complejidad de las operaciones musicales que van produciéndose en acto, siendo las resultancias, verdades de producción (*verum est factum*), es decir, lo hecho y sustantivado inmanentemente desde un conjunto de glomérulos conectados y relacionados que han sido complexionados en un compuesto de significación sustantiva.

Ahora bien —y esto es un punto muy importante del pluralismo discontinuista de la idea de verdad musical del materialismo filosófico frente al monis-

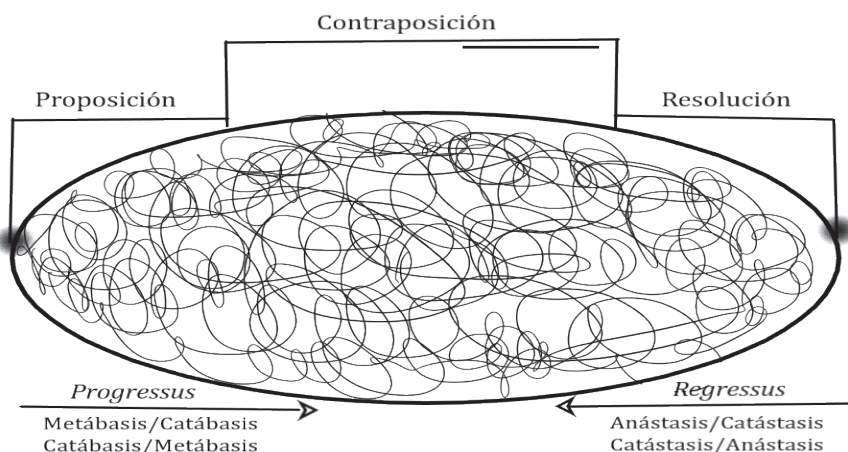
mo continuista de la fenomenología de Sergiu Celibidache—, la racionalidad noetológica que complexiona los diferentes glomérulos constituidos por las instituciones musicales (como puedan ser el minueto, el motete, la siciliana, el pasodoble, la misa, &c.) en la partitura, se coordina —pero no se identifica— con la racionalidad noetológica del *hacer musical* que siempre debe desarrollarse desde el núcleo del volumen tridimensional del sonido musical.

En este sentido, la racionalidad noetológica de la partitura (imagen 3) debe descomponerse y triturarse en una serie de glomérulos sonoros constituidos por técnicas solfísticas e instrumentales operadas en el «taller musical» (proposición de la imagen 4).

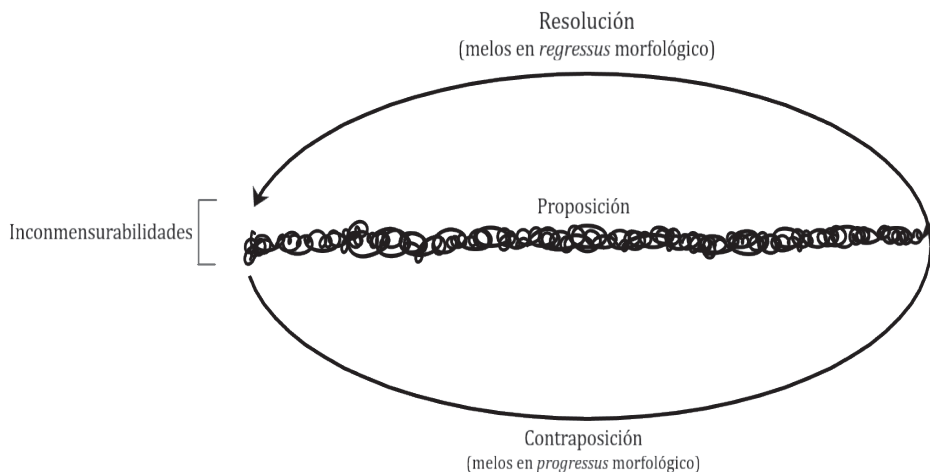
Estas operaciones partirán la institución de la partitura en fragmentos de los cuales se extraerán los materiales que habrán de servir para conformar la obra musical en el concierto *en acto* a través del melos que se dé entre los agentes y los receptores de la propia ceremonia que servirá de marco de la sustantividad de la composición.

De las operaciones extraídas del taller se obtendrá la proposición o propuesta noetológica de este *hacer musical*, y del melos en curso, la contraposición y resolución (imagen 4). Definiremos, por tanto, el melos, como miembro del volumen tridimensional del sonido musical que, pasando de unos estromas sonoros a otros, une la pluralidad contrapuntística joreomáticamente a partir de los componentes del eje Z que conjugarán los diferentes términos sonoros del eje X y del eje Y.

En conclusión, debemos aclarar que el presente artículo no constituye una crítica a Celibidache como músico, ya que su hacer musical es una institución



3. Racionalidad noetológica de la partitura



4. Racionalidad noetológica de la música conformada por una totalización joreomática sustantivada musicalmente que, al igual que la de otros maestros, forma los grandes compuestos musicales como partes idiográficas de la historia de la música; mas bien, la crítica es filosófica y está dirigida a la filosofía musical por la cual construye una idea de música que, si bien puede considerarse verdadera filosofía musical, no es filosofía musical verdadera.

No obstante, sus estudios, conocimientos y operaciones basadas en un gran dominio de los saberes musicales técnicos de primer grado, hacen que todas sus ideas sean indispensables para analizar estos asuntos, siendo su obra musical parte del eje radial que ha influido e influye tanto en las ideas como en las operaciones del que suscribe.

1. Gustavo Bueno explica en su «Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico» (El Basilisco, 2004, p. 14): «Tetens añadió una facultad [a las escolásticas facultades constituidas por la vis cognoscitiva y la vis apetitiva] a través de la cual los sujetos se hacían presentes a sí mismos, a través de los sentimientos. Aunque con una acepción nueva del término, cuya extensión se constituirá arrancando parte a las antiguas facultades cognoscitivas y parte a las facultades apetitivas. En la tradición escolástica, los sentimientos se adscribían o bien a las facultades sensibles cognoscitivas —todavía hoy se dice, en español: “he sentido abrirse la puerta”, una expresión en la que “sentir” dice ante todo relación a objetos exteriores— o bien ante facultades apetitivas —los sentimientos eran conceptuados como pasiones, o emociones: amor, odio, tristeza—. En correspondencia con estas tres “dimensiones” psicológicas de los sujetos corpóreos, estableció Kant sus divisiones sistemáticas más importantes».

2. «Cabe perfectamente una Filosofía de la Literatura desde perspectivas completamente racionales, pero una racionalidad noetológica, no gnoseológica, sin necesidad de que la Literatura tenga por qué ser una ciencia. [...] Claro que hay racionalidad en los modos gnoseológicos y los modos noetológicos, pero no confundas. Esto lo aclara precisamente Don Gustavo en la Teoría de las Instituciones —que es la otra parte de la noetología—: [pero] no es lo mismo, naturalmente, una racionalidad abierta [noetología] que una racionalidad cerrada [gnoseología]». (fgbuenotv, 2018, mins. 1:52:32-1:53:02); (fgbuenotv, 2018b, mins. 1:37:40-1:37:55).

3. Nicolai Hartmann explica en el capítulo «El fenómeno del trasfondo musical» de su *Estética* (1977) una cuestión que, a nuestro juicio, puede reinterpretarse desde los postulados de las totalizaciones joreomáticas y de la correlación entre anamnesis-prolepsis del materialismo filosófico que están intrínsecas en la propia ontología de Celibidache si bien desde una perspectiva monista: «La obra musical obliga al oyente a pre-oír y re-oír, a tener en cada estadio del oír la expectativa de lo que vendrá, a anticipar la continuación determinada, musicalmente exigida. Esto es válido también cuando la continuación efectiva de la pieza musical resulta distinta. Pues la solución de la tensión producida puede ser siempre dis-

tinta de lo que se esperaba; y la evaluación de la inesperada (nueva) posibilidad musical es justo un momento esencial de la sorpresa y del enriquecimiento [...] La síntesis que realiza el oyente puede ser imaginada así: está a la vez en el apresar de lo audible en ese instante e interiormente en lo que acaba de sonar, aún en lo que resonó hace mucho y, a la vez, ya en lo que ha de venir. Pues musicalmente toda fase señala de inmediato más allá de sí misma, tanto hacia delante como hacia atrás. Si se piensa aislada por completo, pierde su sentido musical. Tal sentido depende de la totalidad. Esto llega tan lejos que, a la inversa, el oyente sensitivo, que escucha por casualidad sólo un par de compases, apresa a la vez, sin quererlo, un trozo complementario del todo —sin que importe el que lo apresado a la vez se ajuste o no a la composición efectiva—. Le sucede lo mismo que al contemplador de lo escultórico al ver un trozo de una estatua rota. La maravilla artística de la obra musical es que construye, en medio de una sucesión temporal, un producto conjunto, se completa sucesivamente, se redondea, y se cierra en una construcción».

4. Gustavo Bueno pone como ejemplo en su Filosofía de la Música, a la *música ficta* y a la *cadencia de engaño* como regla contrapuesta a la *música ideal* y a la *cadencia perfecta* en relación con el tratamiento filosófico de música y verdad.

5. Wilhelm Furtwängler explica de manera muy precisa el hecho de que la grabación capta mucho más las peculiaridades operatorias de los instrumentos solistas que de los entramados polifónicos del volumen tridimensional de la música sinfónica, así lo aclara en *Sonido y palabra* (2012, pp. 34, 35 y 38): «La voz de un Caruso no parece perder nada de su colorido y presencia personal directa en la reproducción del gramófono, y que hasta cierto punto el disco también reproduce la peculiar brillantez de las interpretaciones de un Casals o de un Kreisler. Pero sólo cuando se hace caso omiso del «acompañamiento» correspondiente. Pues, en cuanto se trata del efecto conjunto de varias voces, la impresión se vuelve marcadamente más difusa e insegura. Esto se advierte ya en la música de cámara, pero sobre todo en la reproducción de música orquestal. Pues parece como si —hablando metafóricamente— el elemento de perspectiva espacial de la música, mediante el cual se regula la relación entre las distintas voces, no llegara en el disco a surtir el

efecto debido. También los grados de intensidad parecen fundamentalmente cambiados, al punto de que los matices extremos, como un verdadero pianissimo o fortissimo, deben ser rigurosamente evitados por el intérprete si quiere que su ejecución quede bien reproducida en el disco. Lo mismo ocurre con los tempi.

Un tempo de verdad lento produce un efecto ligeramente más aburrido y carente de contenido, y uno de verdad rápido, un efecto más ruidoso y difuminado.

Las pausas, e incluso las grandes pausas, deben evitarse en lo posible. Y así, todo aparece profundamente cambiado en un disco de música orquestal, no sólo aisladamente, sino especialmente en sus relaciones entre sí.

En líneas generales, ya no somos conscientes de cuan distintas suenan hoy en un disco, por ejemplo, las sinfonías de Beethoven, respecto de cómo sonaban entonces cuando únicamente eran interpretadas por una orquesta. Es algo parecido a lo que sucede con las personas a las que vemos cada día; no advertimos en absoluto los cambios

que se producen en ellas, o los vemos sólo cuando otros que han estado alejados nos lo hacen notar [...]

Estoy muy lejos de culpar a la radio y al gramófono de las debilidades de nuestra vida musical.

Nunca hubieran podido convertirse en amenaza de no haber estado maduro su desarrollo que sigue su curso, imparable. Y precisamente este desarrollo me da la certidumbre, no la creencia, de que las discusiones y opiniones al respecto carecen hoy de interés; lo importante es tan sólo la realidad fáctica.

Pero esta nos muestra una vida de la música real que es inquebrantable y que no está en absoluto amenazada.

Quien haya visto en alguna ocasión cómo una auténtica composición de Beethoven, por ejemplo, en una de las de hoy cada vez más raras interpretaciones «de gran estilo» acordes con la obra, no hechas en función de un disco, incide sobre los oyentes imparciales de todo tipo, sabrá que la música como tal sigue teniendo la misma fuerza vital de siempre. Sólo debe aspirar a tenerla».

Bibliografía

- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea Books.
- Bueno, G. (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- . (1993a). *Teoría del cierre categorial*. (vol. 2). Oviedo: Pentalfa.
- . (1993b). *Teoría del cierre categorial*. (vol. 4). Oviedo: Pentalfa, Oviedo.
- . (1995). Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras. *El Basilisco* (19), pp. 41-50.
- . (marzo, 2002) Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras). *El Catoblepas* (1), pp- 3-4. Recuperado de <http://nodulo.org/ec/2002/n001p03.htm>
- . (2003). *El mito de la izquierda*. Barcelona: Ediciones B.
- . (2004). Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico. *El Basilisco* (35), pp. 3-40.
- . (2005): Ensayos de una teoría antropológica de las instituciones. *El Basilisco* (37), pp. 3-52.
- . (2006). *Zapatero y el Pensamiento Alicia*. Madrid: Temas de hoy.
- . (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy.
- . (2010). Algunas precisiones sobre la idea de "Holización". *El Basilisco* (42), pp. 19-80.
- . (2016). *El ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- . (2019). *España frente a Europa*. Oviedo: Pentalfa.
- Celibidache, S. (7 diciembre, 1977). «Mi amigo Sojo». *El Nacional*.
- . (1999). *Über musikalische Phänomenologie*. Múnich: Triptychon.
- Fgbuenotv. (8 septiembre, 2018). *Razones para una Crítica de la Razón Literaria* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ih-GtMbaDggA>
- . (11 septiembre, 2018). *La Teoría de la Literatura como ciencia de la Literatura* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vEmXag60qxl>
- Furtwängler, W. (2012). *Sonido y palabra*. Barcelona: Acantilado.
- Gallastegui, J. A. (2017). *La fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España* [Tesis doctoral]. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=121203>
- García Sierra, P. (2019). *Diccionario filosófico manual del materialismo filosófico* (2000). 2ª ed. Versión 4.—. (s.f.). Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>
- . (s.f.). Emic/Etic. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df237.htm>
- . (s.f.). Modulaciones de la Idea de Verdad: Verdades impersonales / Verdades personales. Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df684.htm>
- Hartmann, N. (1961). *Introducción a la filosofía*. México: UNAM.
- . (1977). *Estética*. México: UNAM.
- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Barcelona: Acantilado.
- Schmidt-Garre, J. (1992). *You don't do anything you let it evolve* [Archivo de video]. Alemaia: Arthaus Musik.