

# Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 93-113

Marie Lavandera  
Musical Arts Madrid

**Una aproximación a las Sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del Materialismo Filosófico. Estudio Noetológico de la Sonata I.**

## Resumen:

El compositor Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) es considerado como «el introductor de la sonata monotemática en la región valenciana», en palabras del musicólogo José Climent Barber (1978, p. 7). Sus treinta sonatas para teclado han sido recuperadas por este musicólogo y maestro de capilla de la Catedral de Valencia, además de analizadas por estudiosos como la doctora Águeda Pedrero-Encabo. Sin embargo, todo aquél que realice un estudio general por la historiografía musical de la España de mediados del siglo XVIII puede percatarse de cómo el ámbito de la música para tecla adquiere su más alta representación en compositores como Sebastián de Albero, José de Nebra, Pablo Nassarre, José Elías y, sin duda, Domenico Scarlatti. Pocos son los que perciben en Vicente Rodríguez un ejemplo de dificultad técnica y artística en sus sonatas para clave.

Por consiguiente, en el presente trabajo, se procurará poner de relieve la importancia de la obra de este autor a partir de un sistema filosófico en concreto; un sistema cuyas herramientas analíticas sobrepasan múltiples categorías como la ciencia, la historia, las letras, las artes y, en concreto, la música, a saber, el sistema del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno. Desde su filosofía de la música –desarrollada desde el 2018–, planteamos un estudio filosófico a partir de la racionalidad noetológica en el que se aplican sus procedimientos analíticos a una obra musical en concreto con el objeto de poner de manifiesto su calidad técnica y artística.

**Palabras clave:** Vicente Rodríguez Monllor, sonata monotemática española, materialismo filosófico, racionalidad noetológica.

## Abstract

The composer Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) is considered «the introducer of the monotematic sonata in the valencian región», said by the musicologist José Climent Barber (1978, p. 7). His thirty sonatas for harpsichord have been recovered by this musicologist and Valencia's Chatedral's chapel master, and analyzed by scholars like the doctor Águeda Pedrero-Encabo. However, everyone who makes a general study of musical historiography of Spain in the XVIII century, can see how the field of keyboard music acquires its highest representation in composers like Sebastián de Albero, José de Nebra, Pablo Nassarre, José Elías and, definitely, Domenico Scarlatti. Few are those who perceive in Vicente Rodríguez Monllor an example of technical and artistic difficulty in his sonatas for harpsichord.

Therefore, in the present work, we are going to try to highlight the importance of the sonatas of this author from a specific thought system; a system whose analytical tools span multiple categories, namely, the Philosophical Materialism system of Gustavo Bueno. From its musical philosophy –developed since 2018–, we propose a study philosophic from the noetological rationality in which its analytical procedures are applied to a specific musical work in order to demonstrate its technical and artistic quality.

**Keywords:** Vicente Rodríguez Monllor, spanish monotematic sonata, philosophical materialism, gnoseological analysis, noetological rationality.

---

## ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

### Coordina

Marié Lavandera Piñero

### Consejo

Aurelio Martínez Seco  
Fernando Torner Feltrre  
Francisco Bueno Camejo  
Gonzalo Devesa Valera  
José Luis Pozo Fajarnés  
Manuel Real Tresgallo  
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://filosofiadelamusic.es/afm/normas.htm>

# Una aproximación a las Sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del Materialismo Filosófico.

## Estudio Noetológico de la Sonata I

Marie Lavandera

Musical Arts Madrid

### §1. Introducción

El compositor Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) es considerado como el introductor de la sonata monote-mática en la región valenciana (Climent, 1978, p. 7) dado el *corpus* de sus treinta sonatas que constituyen las primeras en España dedicadas al clavicémbalo que aparecen tituladas individualmente como tal (Pedre-ro-Encabo, 1993, p. 23). Por ello, así como por el prácticamente descono-cimiento en la praxis musical actual de dicho *corpus* (1744), planteamos en el presente escrito la elaboración de un estudio filosófico de una parte de esta obra para teclado (estudio que realizamos *a posteriori* tras haber ana-lizado glomerularmente<sup>1</sup> dichas sona-tas, pues sólo a partir de los saberes

técnicos de primer grado podemos su-mergarnos en las doctrinas; así enten-demos la Filosofía), concretamente de la Sonata I, con el objeto de discernir la importancia compositiva y artística que puedan suponer sus sonatas. Este estudio se llevará a cabo desde la doc-trina artística que posee el Materialis-mo Filosófico (la cual actualmente se encuentra disuelta distributivamente en toda la obra de Gustavo Bueno y que discípulos como Vicente Chuliá están desarrollando) y que envuelve dos grandes ideas como la de «Arte sustantivo o poético; y Arte adjetivo o alotético», o la de «Noetología».

En consecuencia, el presente ar-tículo tiene como finalidad última la de aproximar al lector especialista o interesado en campos de la categoría musical a dos elementos poco cono-

---

1. La idea de Glomérulo en música, formulada por Gustavo Bueno y desarrollada en clases, géneros y especies por Vicente Chuliá:

«El término Glomérulo apareció por primera vez en el habla inglesa (*glomerule*) como término botá-nico en 1793 para designar la agregación compacta de flores y como término anatómico en 1856 para nombrar a las estructuras de filtración renal (en francés *glomérule rénal* apareció en 1850). Después tuvo más acepciones, pero su significado general es el de «agrupamiento compacto». Gustavo Bueno utiliza esta palabra para designar las unidades morfológicas de la música sustantiva. Desde estas coordenadas, una composición es un glomérulo, un «ovillo» donde están aglutinados una serie de fenómenos sonoros conceptuados históricamente mediante términos [...] y «pegados» mediante la técnica compositiva del sujeto operatorio principal formando un «todo» compacto.» (Chuliá, 2018, pp. 154-155)

cidos: el Materialismo Filosófico y las obras para teclado de Vicente Rodríguez Monllor. Una mezcla resultante de dos preguntas que, en un primer momento, motivaron la realización del presente escrito: (1) ¿Qué valor técnico y artístico poseen las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor? (2) ¿De qué manera el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, como herramienta de análisis, es factible para abordar el estudio crítico de una obra musical?

## §2. Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760)

### 2.1. Aspectos biográficos del autor

Nacido en el municipio valenciano de Onteniente, el 26 de agosto de 1690, y fallecido en Valencia el 16 de diciembre de 1760, Vicente Rodríguez Monllor representa la figura del primer compositor valenciano en escribir para clave e introducir la institución sonata en la capital del Turia.

Fue sucesor de Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) en la Catedral de Valencia, ocupando el puesto de organista principal interino el 1 de junio de 1713 con tan sólo veintitrés años de edad; puesto que heredaría tras su fallecimiento Rafael Anglés (1730-1816). Asimismo, parece ser que tuvo como maestro, al igual que Cabanilles, a Onofre Guinovart (1638-1718), quien regentaba el cargo de organista de Algemés y de Onteniente durante sus años de juventud. Poco más de su biografía conocemos hasta ahora, si bien su obra para tecla aporta mayor información acerca de este singular compositor valenciano (Climent, 1978, p.7).

Vicente Rodríguez fue quien, ciertamente, dio un giro a la tradición del tiento en Valencia, sucediendo a este género musical e implantando la sonata tanto en el órgano como en el clave

(un clave de grandes posibilidades, tal y como exigen sus composiciones), aunque, tal y como hemos podido comprobar en estudios previos, algunas de sus sonatas reflejan esa característica propia de los tientos que tanto cultivó Cabanilles, en cuanto a los continuos contrapuntos imitativos. Así pues, pese a que en su obra se observan composiciones para órgano, voz y clave, Rodríguez demuestra –según el musicólogo José Climent (1978)– tener una mayor destreza compositiva en las obras para clave, las cuales nos muestran el gran dominio técnico que poseía en este instrumento; sólo así se entienden muchos de los pasajes de sus sonatas (pp. 7-8). El doctor Carlos Sánchez (2016), en su tesis doctoral sobre Sebastián de Albero, refuerza el argumento de Climent, afirmando lo siguiente:

Sus obras para teclado comprenden varias *tocatas*, varios *Pange Lingua*, y treinta *sonatas* para cémbalo. Según Pedrero, esta obra para tecla presenta una doble vertiente, que ejemplifica la ambigüedad del estilo imperante de aquella época: por un lado, la producción de *tocatas*, tientos y *pangelinguas* que incorporan las innovaciones del estilo moderno sin perder una fuerte conexión con los modelos tradicionales; por otro, su producción de *sonatas* que responden a unos cánones totalmente distintos, aunque en algunos casos sí que recogen vestigios de esa herencia. El hecho de que estén escritas para clave es lo que justifica el diferente carácter de su configuración. El resto de obras, aunque algunas también podrían ser interpretadas en este instrumento, eran fundamentalmente para órgano. Mientras las *sonatas* para clave demuestran una búsqueda de atractivo sonoro, recreativo o de estudio de las posibilidades técnicas del instrumento, las escritas para órgano son de carácter más austero, seco y reiterativo. (p. 159).

## 2.2. Su contexto histórico: La música para clave en la España del siglo XVIII. El caso de la sonata

El siglo dieciocho en España dio como fruto una gran cantidad de obras y autores (algunos de ellos poco tratados por la historiografía musical y, muchos, ausentes en las programaciones de concierto), tales como Sebastián Albero, Rafael Anglés, Gregorio Artal, Carlos Baguer, José Ferrer Beltrán, José Elías, Ramón Ferreñac, Manuel Gascón, Vicente Hervás, Francisco Larraz, Joaquín Laseca, José Lidón, Melchor López, Diego Llorente, Pablo Nassarre, Manuel Narro, José Herrando, José Nebra, Joaquín Oxinaga, Rafael Ustáriz, o el propio Rodríguez Monllor, sin contar a los reconocidos Domenico Scarlatti y Antonio Soler, a los anónimos o a las obras no publicadas. Es debido a esta múltiple y prolífica producción por lo que sería imposible unificar las características musicales de esta época en un solo denominador común (Climent, 1985, p. 16).

El contexto histórico-musical español en el que se desenvuelve la producción musical para tecla de este siglo, tal y como explica Capdepón (2011, pp. 9-10), está determinado por la dicotomía entre los postulados estilísticos basados en el contrapunto imitativo («tradicionalista») y los basados en las formas provenientes del teatro dramático-musical italiano («reformista»). En el ámbito de la filosofía musical, se insertan diversas doctrinas: por un lado, la concepción cartesiana de que la música es producto de la razón («caso en el cual es una ciencia con reglas inamovibles porque la razón es la verdad»); y por otro

lado, la concepción de que el origen de la música es el sentimiento («donde tienen cabida el placer, la imitación de la naturaleza entendida como espontaneidad y expresividad, y la emoción [...] dejando al margen las reglas científicas»).<sup>2</sup> En general, el panorama musical de entonces se podría caracterizar en función de tres ámbitos: la música eclesiástica, la música de cámara y la música teatral (popular, cortesana y nobiliaria), siendo, de estos tres géneros, el eclesiástico el de mayor repercusión por la influencia de la Iglesia católica en todo el imperio (op., cit., p. 10).

En las catedrales, parroquias, monasterios, abadías, colegiadas, etcétera, se mantiene la tradición de la música eclesiástica, para la que trabajaron y siguen trabajando un buen número de compositores españoles, en calidad de maestros de capilla, fundamentalmente. Entre las obligaciones del maestro de capilla en la España del siglo XVIII se cuentan la composición de música para el culto religioso, dirigir la capilla musical, instruir y cuidar a los niños cantorcos, así como contratar nuevos cantores y ministriles para la capilla. Asimismo, el maestro tiene la obligación de componer obras nuevas para determinadas festividades.

De esta capilla eclesiástica ejercieron como maestros muchos de los compositores anteriormente nombrados, como Vicente Rodríguez Monllor. Mientras que Domenico Scarlatti, Sebastián Albero, o el padre Soler ejercían de compositores de la cámara del Rey, del mismo modo que Sebastián Durón o José Nebra representaban la música escénica o teatral.

2. A este respecto, no olvidemos la *querelle des Bouffons* en la que durante los años 1752 y 1754 se enfrentaron los defensores de la música francesa (J. P. Rameau) con los partidarios de «italianizar» la ópera francesa (J. J. Rousseau), dando lugar a disputas entre los defensores de la armonía y los defensores de la melodía, los defensores de la razón y los defensores del sentimiento.

Así pues, diluida en todo el contexto histórico/sociológico-musical que, *grosso modo*, hemos nombrado, se encuentra la producción musical para tecla. Una producción que muchos consideran que se asienta y empieza a desarrollarse con la llegada de Domenico Scarlatti a España en 1728 (donde permaneció hasta su muerte en 1757). Ahora bien, hay otras voces discordantes a este parecer como la del musicólogo Kastner, quien señaló que la conformación musical para tecla en la península fue el fruto de una larga cosecha que comenzaría, probablemente, con Cabezón (1510-1566), pasando por Correa de Arauxo (1576-1654), Cabanilles (1644-1712), y Elías (ca. 1690-1757), llegando hasta el padre Soler (1729-1783) en adelante. Desde esta premisa, la evolución de la música para tecla en España sería progresiva «y resultado de toda una tradición compositiva, que, si bien se enriquecerá con aportaciones extranjeras, no supondrá esto un mero trasplante, sino que será adaptado al modo y sentimientos ibéricos» (Pedrero-Encabo, 1993, p. 22). Esta evolución trajo consigo diversos géneros musicales para tecla en la península ibérica como el tiento y la tocata (el equivalente del *ricercare* y la *toccata* en Italia), las obras, los versos, fabordones, pasacalles, canciones, minués, zarabandas, diferencias, pавanas, canarios... (todos ellos productos de la mezcla entre los géneros populares y los «académicos», así como entre obras extranjeras y nacionales) y la sonata; el género por antonomasia del siglo XVIII en adelante cuyo origen, no debemos olvidar, apareció por primera vez, para designar una obra de música instrumental, en una pieza del vihuelista español Luis de Milán en 1535 (Igoa, 2013, p. 127).

Para muchos musicólogos, como Barry Ife, Roy Truby o William Newman, los estandartes del enlace entre esta

tradición compositiva y los géneros de la época fueron Scarlatti, Seixas y Soler; para otros, como Martín Moreno, también lo fueron Juan Cabanilles y José Elías; mientras que la musicóloga Águeda Pedrero-Encabo aborda el problema del intervalo existente entre las obras de Cabanilles, Elías y las sonatas de Soler y sus coetáneos «asignando a las sonatas de Seixas y Rodríguez Monllor [...] el papel de eslabón decisivo en esta evolución» (op., cit., pp. 127-128), en tanto y cuanto sus obras conforman el espacio correspondiente en dicho intervalo con independencia de la figura de Scarlatti.

Por consiguiente, debemos adentrarnos propiamente en la sonata de la época, no sin antes aclarar que, por aquél entonces, esta también se conocía por nombres como *lesson* (en Inglaterra), *essercizi* (en Italia, principalmente), *pièce de clavecin* (en Francia), divertimento (en Viena), o tocata, obra y *allegro* (en España y Portugal), además de conocerse sonatas que incluían piezas individuales que en realidad constituían *fugas* o que evocaban géneros antiguos del teclado ibérico como el tiento, la pieza o el verso, tal y como explica Enrique Igoa en su tesis doctoral (p. 131). Es este autor, entre otros, al que nos remitiremos para explicar algunas nociones sobre la sonata «preclásica» o, digamos, «no-vienes» (p. 96 y pp. 114-116).

Existe una tendencia generalizada a considerar las sonatas españolas para tecla del período clásico y preclásico como «defectuosas» o «inferiores» por no adaptarse al estereotipo del clasicismo vienés, característico por su esquema ternario (contrapuesto con el binario que, en general, predominaba en la España del dieciocho). Ahora bien, autores como Kastner no interpretaron este pluralismo de sonatas como un

defecto, sino que la confección de unas sonatas u otras estaban relacionadas con el modelo sociopolítico de los Estados de entonces. De esta manera, afirmaba que, aun así, la forma clásica de la sonata vienesa (con Mozart, Haydn y Beethoven como principales adalides) se pudo encontrar en obras de compositores españoles de finales de siglo como Joaquín Prieto, Joaquín Montero, José Lidón o Felipe Rodríguez, aunque siempre desde los postulados de escritura establecidos, en su mayoría, por Scarlatti y Soler (Capdepón, 2011, pp. 4-15). Asimismo, Enrique Igoa (2013) abunda en esta cuestión:

Es notorio que una gran parte de los manuales académicos transmite una imagen de la sonata restringida al modelo que podemos llamar *clásico vienes* (Haydn, Mozart, Beethoven), para distinguirlo de otros estilos clásicos (francés, alemán, italiano, español, etc.) y de otros momentos del siglo XVIII (barroco, preclasicismo) [...] No cabe duda de que esta limitación procede de las aportaciones de los primeros teóricos de la sonata en el siglo XVIII y XIX, centradas plenamente en el tipo clásico, como es bien sabido. (pp. 95-96).

Y del mismo modo, plantea dos problemas fundamentales que se derivan de esta apología a la sonata clásica vienesa, a saber (p. 96), en primer lugar, la asociación del esquema formal de la sonata con el modelo de la primera escuela de Viena en tanto que, si aparece un esquema formal no correspondido con el modelo, inmediatamente es tachado de «incompleto» o «defectuoso» por no adecuarse al modelo «perfecto» o «verdadero» hacia el cual debe evolu-

cionar; y, en segundo lugar, se presenta el problema de la desigual cantidad de trabajos y teorías desarrolladas en pro del modelo vienes respecto de los trabajos realizados sobre los múltiples modelos españoles (en nuestro caso). En este sentido, Igoa añade el hecho de que no exista una unificación terminológica y clasificatoria para abordar las sonatas «no vienesas». Ahora bien, nosotros no tomaremos en cuenta este apéndice al segundo problema, ya que la Filosofía de la Música del Materialismo Filosófico cuenta con una herramienta de análisis técnico de las partituras más que suficiente para abordar estas y otras sonatas o instituciones musicales, y que, en todo caso, no cabría elaborar un modelo unitario de análisis al que debieran «ajustarse» las obras porque terminaríamos por representar aquello que criticamos, es decir, terminaríamos por establecer un modelo o esquema formal al que consideraríamos «perfecto», desechando las sonatas que no se adecuaban a él (perspectiva basada en la familia gnoseológica teoreticista<sup>3</sup>).

Por último, explicaremos, de forma general, cinco tipos de formas de sonatas que el propio Igoa recoge en su tesis doctoral (pp. 114-116) con el objeto de estudiar el proceso de transformación de la sonata preclásica a la sonata clásica vienesa, ya que consideramos a esta clasificación de gran utilidad para nuestro posterior análisis de las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor.

(1) El primer tipo de sonata es aquél donde esta se conforma de una exposición y recapitulación, esto es, sin enlace o desarrollo mínimo entre

3. Gustavo Bueno, en el primer volumen de la *Teoría del cierre categorial* (1992), realiza una taxonomía de las distintas clases de familias gnoseológicas que existen, ofreciendo como resultado cuatro combinaciones: el teoreticismo, se antepone la forma a la materia; el descripcionismo, se antepone la materia a la forma; el adecuacionismo, forma y materia se yuxtaponen; y, el circularismo, la forma está en la materia y la materia está en la forma como el anverso y reverso de una moneda.

ambas partes. A este tipo de sonatas también se les denomina «sonata sin desarrollo», «forma de movimiento lento» o «sonatina», siendo común en movimientos lentos carente de repeticiones internas. (2) El segundo tipo de sonata se compone de las conocidas estructuras binarias, donde la segunda parte constituye un desarrollo de la primera, generalmente, en el tono de la dominante para conducir, finalmente, hacia un punto de inflexión al resolver en la tónica principal (el doctor Igoa realiza en su tesis –pp. 116-125– un estudio más profundo acerca de las variantes que diversos técnicos otorgan a este tipo de sonatas). (3) El tercer tipo de sonatas lo conforma la estructura habitual de exposición, desarrollo y reexposición, en la que se exponen esencialmente dos temas (uno en la tónica y otro en la dominante; o uno en la tónica, en modo menor, y otro en el relativo mayor), se desarrollan por medio de diversas modulaciones y se retoman ambos en el tono principal. (4) A continuación, el cuarto tipo de sonatas se corresponde con las distintas clases de sonatas-rondó, frecuente en sinfonías, conciertos, música de cámara, así como en los finales de sonatas. En esta clase de sonata, se mezclan los rasgos formales de la sonata tipo 3 con el rondó en siete partes que incluye la repetición de B en la tónica (ABACAB'A), así como una transición entre A y B. (5) Y finalmente, la sonata tipo 5 constituye la forma de concierto en tanto que se mezclan los *ritornello* (*tutti*-solo) con otros tipos de sonatas (generalmente, las del tercer tipo), siendo, por tanto, la más empleada en los movimientos iniciales de los conciertos clásicos.

Con todo ello, Enrique Igoa estructura y distingue tres grandes clases de sonatas (p. 126), siguiendo los criterios del material temático, tonalidades

principales y subordinadas, objetivos cadenciales, modelos funcionales-formales y duraciones de las grandes secciones y subsecciones:

Sonata binaria. El segundo tipo de sonatas correspondiente con las sonatas monotemáticas o politemáticas, entre otras.

Sonata mixta. Un tipo de sonata situada entre el tipo 2 y el tipo 3 de las anteriormente explicadas.

Forma sonata. La sonata «normativa», del tipo 3.

### **§3. La racionalidad noetológica del Materialismo Filosófico para abordar el estudio de una categoría artística (musical, en nuestro caso)**

En el artículo que publicamos en la edición anterior de esta misma revista («Comparativa entre la fenomenología musical de Sergiu Celibidache y la filosofía materialista de la música en su aplicación a la interpretación musical», *Anuario de filosofía de la música* 2019) ya pudimos realizar una explicación general de los principios ontológicos del Materialismo Filosófico, por lo que nos remitiremos directamente a él para no extendernos demasiado. No obstante, antes de proseguir, matizaremos un pequeño detalle de la sección en la que explicábamos las ideas que conforman su filosofía del arte, en concreto, cuando exponíamos las ideas de Arte Sustantivo y Arte Adjetivo, ya que podría dar lugar a torcidas interpretaciones. Veamos:

En dicho artículo incurriamos en la sutil confusión de explicar estas dos ideas de forma dicotómica:

[Las artes sustantivas] hacen referencia a las artes que representan contenidos muy heterogéneos (sean bellos, elegantes, sombríos, o fúnebres) que, sin embargo, se desarrollan inmanente o sustantivamente a su propio campo y, por tanto, no

deben formar parte integrante de otro campo sin el cual pierde su valor racional. Las artes sustantivas no están al servicio de los sujetos ni les son útiles –como sí lo son los automóviles o la televisión–, sino que sus obras se ofrecen a ellos para ser conocidas, escuchadas o exploradas análogamente a como se exploran las obras de la Naturaleza (Chuliá, 2018, p. 18).

[...] Por el contrario, las artes mecánicas o artes serviles son reconvertidas desde el Materialismo Filosófico como “arte adjetivo”, es decir, aquellas artes que son útiles en la medida en la cual sus morfologías sólo toman sentido cuando están “integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico humano o etológico”. [Subrayado del autor] (op. cit., pp. 16-17)

Cuando, en realidad, son ideas que actúan en el *mundus adspectabilis* de forma inseparable pero dissociable, como dos caras de una misma moneda, de suerte que la sustantividad artística (cuando ésta se produce) brota, necesariamente, de los ejercicios artísticos conformados en la propia corteza del arte adjetivo.

El criterio de sustantividad permite desenredarnos del prejuicio según el cual hay que distinguir, como si se tratase de una dicotomía, las artes bellas de las artes útiles. La belleza (es decir, los valores estéticos ligados a la sustantividad de la obra) puede estar presente tanto en una obra de arte producida por un arte clasificado como liberal, como en una obra de arte producida por un arte clasificado como servil (en el sentido objetivo), porque la sustantividad actualística puede formarse en la “corteza misma” de la obra servil. Un automóvil es, en principio, una obra objetiva servil; pero esto no excluye la posibilidad de que la propia línea de su carrocería pueda asumir el papel de una objetividad estéticamente sustantiva, de suerte que su morfología pueda ser considerada como una obra de arte liberal. Esto es lo que ocurre con la arquitectura.

Por su esencia, la arquitectura entendida como edificación orientada hacia la formación de un vacío artificial o kenos, en el cual los hombres o los animales pueden entrar o salir, es propiamente una obra de arte servil; pero, en su evolución, la arquitectura habrá ido convirtiéndose en una obra poética, obra de arte liberal y precisamente sobre todo desde el punto de vista de los que no entran en ella como habitantes, sino de quienes contemplan sus fachadas, sus columnatas o sus frontones. (Pelayo García, *Diccionario filosófico*, s.f. «Artes liberales (sustantivas) / Artes serviles (alotéticas o adjetivas)»)

Por tanto, una vez precisada esta cuestión, atengámonos al asunto concreto que nos ocupa en el presente punto: Gustavo Bueno establece que el estudio de la sustantividad musical (y artística, en general), más allá de los límites gnoseológicos (representados en música por medio de los glomérulos), sólo puede alcanzarse a partir de una racionalidad que se presenta disuelta tanto en las ciencias y las técnicas, como en las artes, la religión o la propia filosofía, a saber: la racionalidad noetológica.

La idea de noetología fue acuñada *ad usum privatum* por Gustavo Bueno en los años cincuenta con el objetivo de combatir el psicologismo que abarcaba las distintas categorías del saber. El nombre de esta disciplina proviene de la distinción griega *noesis* (“acción de pensar”) y *noema* (“lo pensado”); distinción que fue recuperada por Edmund Husserl en tanto y cuanto *noesis* y *noema* se dirigen, correlativamente, al objetivo de aprehender la esencia del fenómeno percibido (*noema*) desde la epojé fenomenológica (esto es, situar entre paréntesis la “actitud natural” o cotidianidad para proceder a la intencionalidad de la conciencia –*noesis*– sobre el objeto –*noema*– y que éste, sin distorsión psicologista alguna,

sea proyectado sobre la conciencia objetivamente). Así pues, Bueno estudió esta interpretación husserliana de *noesis-noema* si bien las ideas de epojé y “conciencia” le produjeron un rotundo rechazo respecto su ontología materialista, por lo que procedió a invertir esta correlación (partir de lo subjetivo en busca de lo objetivo), y a triturar su significado (se parte de lo objetivamente dado –la “trascendencia noemática”– a partir del cual el subjetivismo opera, no desde el psicologismo sino, desde la lógica) (Bueno, marzo 2002).

[...] En este sentido, la noetología pretende ser una disciplina orientada a investigar y establecer las leyes universales dialécticas del pensamiento y abarca tanto la racionalidad poética, como la racionalidad musical, la racionalidad científica, la racionalidad religiosa, la racionalidad política... es decir, constituye un ámbito común entre diversas categorías. (Lavandera, 2019, p. 19)

Así, la Noetología aplicada a la música es la disciplina que estudia las leyes universales del pensamiento que construye la música sustantiva en sus ámbitos constitutivos desde una perspectiva subjetivo-lógica (y no subjetivo-psicológica), es decir, es una disciplina que estudia la verdad de la lógica de la composición musical (proceso dialéctico) sin la cual todo el valor estético, antropológico, etc., de esta carecería de toda solidez constructiva (Chuliá, 2018, p. 57). Y, para estudiar dicha verdad, Bueno recurre a tres axiomas noetológicos (Proposición, Contraposición y Resolución), así como a cuatro figuras de la dialéctica (metábasis, catábasis, anástasis y catástasis; conformadas a partir de los criterios de *progressus-regressus* y *divergencia-convergencia*); dos herramientas que nos serán de esencial ayuda para nuestro siguiente estudio de la Sonata seleccionada de Vicente Rodríguez Monllor.

Así pues, las combinaciones entre estas herramientas [*progressus-regressus* y *divergencia-convergencia*] ofrecen como resultado las figuras de la dialéctica que en música encuentran la siguiente aplicación:

*Metábasis*: proceso en *progressus* en el cual unos glomérulos dan lugar al desarrollo de otros glomérulos distintos (*divergencia*). Por ejemplo, el tema B de una sonata constituye una *metábasis* respecto al tema A en la exposición.

*Anástasis*: proceso en *regressus* que ocasiona un cierre, una detención de la dialéctica, lo cual no significa que la dialéctica se haya detenido ya que terminológicamente genera contradicciones (*divergencia*). Por ejemplo, el tema B de una sonata constituye una *metábasis* respecto al tema A en la reexposición.

*Catábasis*: proceso en *progressus* cuyos glomérulos concurren en una *convergencia* terminológica.

*Catástasis*: proceso en *regressus* cuyos términos convergen; esto es, la confirmación de las coordenadas tonales, de las identidades, las convergencias temáticas y motivicas que cierran definitivamente las operaciones del compuesto musical (final de la obra). (op. cit., p. 35)

(Véase la siguiente tabla)

#### § 4. La racionalidad noetológica en la Sonata I de Rodríguez Monllor

##### 4.1. Unidades sinalógicas, diaiológicas y compleja. La estructura noetológica

A partir del análisis gnoseológico de las unidades e identidades que van estableciéndose en el compuesto musical de las sonatas que, como adelantamos en la introducción, ya hemos realizado previamente a partir de las diversas clases de glomérulos, alcanzamos en el presente punto el plano de estudio concerniente a la temática de nuestro artículo.

Criterio 1 Criterio 2	Procesos dialécticos de divergencia	Procesos dialécticos de convergencia
En Progressus (evolución)	I <u>Metábasis</u>	III <u>Catábasis</u>
En Regressus (involución)	II <u>Anástasis</u>	IV <u>Catástasis</u>

Tabla 1. Esquema de las cuatro combinaciones dialécticas de la Noetología.

Nota: Tabla de elaboración propia a partir de Vicente Chuliá (2 de febrero de 2019).

Este plano está constituido a una escala de racionalidad musical que, si bien no llega a establecer una identidad sintética sistemática (verdad esencial de las ciencias en estado  $\alpha$ ), segrega, de algún modo, al sujeto operatorio (musical) desde la propia lógica de concatenación de términos musicales que sustantivarán la poética de la composición. Esta sustantividad es situada por Bueno en el ámbito de la materia ontológico-general (García Sierra, s.f., «Materialismo filosófico como objetivismo estético»). No obstante, la discursividad joreomática<sup>4</sup> de conexión, relación y complejidad de los distintos términos compuestos pueden ser analizados desde la racionalidad noetológica que aquí exponemos, la cual envuelve en un circuito elemental (proposición, contraposición y resolución) la racionalidad discursiva de distintos campos.

Así pues, recogemos una de las clases de glomérulos que se constituyen por esta racionalidad, pero esta vez aplicados a una sonata en concreto de Vicente Rodríguez<sup>5</sup>. Aclaramos que las conexiones (unidades sinalógicas) son las que despliegan (dilatan) las identidades de la partitura intrínsecas en la propuesta noetológica. Esta propuesta la entendemos como el arranque de concatenaciones

de los diversos términos musicales (métrico, melódico, contrapuntístico, acórdico y tímbrico).

Las unidades sinalógicas (ajuntamiento) son conformadas por el entretejimiento de la música estudiado desde el contrapunto, término que es redefinido desde nuestras coordenadas como el conjunto de técnicas operatorias que entrelazan, por medio de divergencias y convergencias, los elementos sonoros emergentes de los ejes X e Y. Por el contrario, las unidades diaiológicas están cimentadas sobre las relaciones y éstas van siempre asociadas a proposiciones (conjugación de glomérulos) establecidas entre términos sonoros ya constituidos. Las relaciones están más allá de las operaciones producidas a través de las conexiones y se refieren a vínculos a posteriori de la propia constitución de la obra no precisando contigüidad entre los términos relacionados. Estos vínculos se estudian a través de la armonía que desde estas coordenadas se redefinirá como la resultancia de las operaciones (armónicos naturales y relaciones entre ellos, así como entre las distintas partes de la unidad holística) que ofrecen al discurso sonoro direcciones de progressus y regressus desde el eje Z. Cuando las operaciones del

4. El término joreomático es explicado por Gustavo Bueno en el artículo «Algunas precisiones sobre la idea de "holización"» (2010, p. 46).

5. Recomendamos que el lector tenga acceso a las Sonata I que estudiamos a continuación para que pueda tener una mayor comprensión de la aplicación noetológica que realizamos. (Véase la referencia del *Libro de tocatas para címbalo* en la Bibliografía).



Figura 1. Compases 1-8 de la Sonata I  
Nota: Adaptado de Rodríguez Monllor (1978, p. 13).



Figura 2. compases 5-16 de la Sonata I  
Nota: Adaptado de Rodríguez Monllor (1978, p. 14).

sujeto noetológico (compositor) integran los distintos géneros y especies de glomérulos en un glomérulo supremo envolviendo, así, el conjunto de relaciones y conexiones, se produce la unidad compleja sobre la cual se podrá construir por medio de la racionalidad noetológica del ejecutante la totalidad atributiva que constituirá la sustancialidad actualista de la música. (Chuliá, 2018, p. 257)

En la Sonata I de Rodríguez, podemos observar esta dilatación o despliegue del primer glomérulo compuesto por una periodicidad de 4 compases (Fig. 1) al que van conectándose (unidad sinalógica)

diversos contrapuntos que irán modulando los propios elementos de la identidad a través del contrapunto de 4ª especie y de mutaciones de los diversos componentes del arranque (Fig. 2): en el compás 16 se modula a la dominante, exponiéndose la identidad del inicio (compás 5) en ese tono en *progressus*.

A partir del compás 20 comienza un divertimento (conexiones modulantes) que establecerá las siguientes relaciones de la materia tonal: Re menor, Sol mayor, Do mayor, La menor y La mayor. Estas relaciones, resultado de las conexiones de isomorfismos mutados y traslaciones, nos llevan a la constitución de una cadencia



Figura 3. Compases 37-44 de la Sonata I  
Nota: Adaptado de Rodríguez Monllor (1978, p. 14).

sobre Re mayor (compás 36) donde tiene lugar la contraposición (Fig. 3).

En la contraposición podemos observar una verdadera maestría de la técnica de la dilatación formal (una dilatación que nos recuerda, más allá de las diferencias estéticas, a los posteriores procedimientos beethovenianos). Asimismo, podríamos afirmar que esta contraposición, por su extensión, anticipa los desarrollos de las sonatas bitemáticas si bien con un «mérito» añadido, a saber: al no concurrir la extensión estructural desde la contrastación de dos temas, esta extensión se desarrolla únicamente desde el ingenio de la mutación de los términos métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y tímbricos. Así pues, la contraposición la estructuramos en tres partes:

- Primera parte: desde el compás 37 hasta el compás 48.
- Segunda parte: el extenso episodio (compases 49-88) que, a su vez, se estructura en 3 secciones:
  - 2a. pedal de la nota Mi (V del V) en los compases 49-64.
  - 2b. enlace en los compases 65-66, basado en los compases 3-4 (unidad diariológica).
  - 2c. pedal de la nota la (*regressus* lisológico de Mi, pero *progressus*

morfológico del tono principal) en los compases 67-88.

- Tercera parte: la dilatación y variación de los componentes de la primera parte de la contraposición (unidad diariológica) hasta culminar, finalmente, en el segundo tiempo de la sonata en una semicadencia sobre la dominante (compases 89-134).

El segundo tiempo de la sonata (Fig. 4) constituye el principio de la resolución noetológica. Asimismo, podríamos afirmar que cumple la función de cadencia (anticipando las cadencias escritas de los posteriores conciertos para piano y orquesta), mezclada con procedimientos líricos que aportan una gran riqueza a la preparación de la última parte de la sonata (Presto; Fig. 5).

Podemos estructurar este movimiento en 3 partes en función de los procesos armónicos resultado de los movimientos contrapuntísticos (movimientos por grados conjuntos en el bajo, resoluciones excepcionales resueltas «académicamente», séptimas de prolongación, cambios de metro, etc.).

- Primera parte: desde el compás 135 hasta el compás 150, donde las voces se mueven sobre un mismo isomorfismo métrico, modulando consecutivamente:



Figura 4. Compases 134-139 de la Sonata I  
Nota: Adaptado de Rodríguez Monllor (1978, p. 14).

- 1a. en los compases 135-144: movimientos a La mayor, Re menor y Sol mayor (combinación de *progressus-regressus* armónico).
- 1b. en los compases 145-146: cambia de perspectiva armónica, pasando por Re-Do-Fa-Si bemol, consecutivamente en un proceso de *regressus* liso-lógico.
- 1c. a partir del compás 147 se produce un giro importante en la voz del bajo con el objeto de modular de Si bemol a Sol menor, llegando a un vector en el compás 150.
- Segunda parte: desde el compás 151 hasta el compás 158, donde tiene lugar un cambio de metro (contracción métrica del movimiento acéfalo), así como una progresión armónica (Sol-Re-Do-Si bemol-La-Sol) conformada por el isomorfismo métrico del floreo de 8 fusas.
- Tercera parte: la coda final en los compases 159-162. Se retoma el tono de La mayor con el mismo metro de la primera parte y se cadencia en dicho tono como dominante de Re, el tono desde el cual comienza el Presto final.

El último movimiento (Fig. 5), finalmente, retoma todos los términos operados en el Vivo, así como el tema principal, reconvirtiéndolos («lo mismo desarrolla lo distinto») en una nueva morfología dialéctica. Así pues, podría afirmarse que el Presto constituye una transformación idéntica respecto del Vivo y que, asimismo, representa un ejemplo de dilatación de modulaciones respecto de los dos movimientos anteriores (el Vivo y el Largo o «cadencia»). Su estructuración está basada en las distintas entradas del tema principal que a lo largo del movimiento sedesarrollan en tonos distintos (al modo de las entradas de los sujetos en las fugas):

Primera parte: está formada por 6 entradas del tema en distintos tonos, junto con los enlaces entre uno y otro (compás 163-262).

- 1a. Tema en Re menor + enlaces (compases 163-197)
- 1b. Tema en Sol menor + nueva transición (compases 198-211)
- 1c. Tema en La menor + enlace dilatado (compases 212-231)
- 1d. Tema en Do mayor + enlace (compases 232-239)
- 1e. Tema en Sol mayor + enlace (compases 240-249)
- 1f. Tema en La mayor + enlace +



Figura 5. Compases 163-167 de la Sonata I  
Nota: Adaptado de Rodríguez Monllor (1978, p. 246).

transición a la segunda parte (compases 250-262)

- Segunda parte: introducida por una periodicidad interrumpida y desarrollada a partir de un nuevo patrón métrico con modulaciones a La menor, Sol menor, Re menor, La mayor (compases 263-309).
- Tercera parte: coda final constituida por una escala ascendente sobre Re-La-Re, asentando el tono principal (compases 310-Fin).

### § 5. La racionalidad noetológica común entre instituciones heterogéneas: un teorema y una sonata

En el presente punto dispondremos en paralelo dos tipos de materiales heterogéneos pertenecientes a campos distintos y que, sin embargo, por medio de la racionalidad noetológica, pueden presentar una estructura racional común. Nos referimos a un teorema de Euclides y la Sonata I de Rodríguez Monllor. Para ello, tomaremos de referencia la tabla que el filósofo Gustavo Bueno introdujo en el artículo «Poemas y teoremas» (junio 2009, p. 17) bajo el rótulo «Sobre la estructura noetológica del soneto CLXXXVIII de Lope de Vega». En este apartado, Gustavo Bueno compara análogamente (la analogía presupone una diferencia) las afinidades existentes entre la estructura de un teorema de Euclides y la estructura de un poema de Lope de Vega a partir de dos planos de estudio: el plano «conspectivo» o «global» (dinámico, intuitivo) y el plano

analítico, detallado a partir de las tres fases de la estructura noetológica:

Nuestro propósito es aclarar la naturaleza de la afinidad que percibimos [entre el teorema de Euclides y el poema]. Afinidad que, sin perjuicio de la heterogeneidad de los campos o escenarios respectivos [...] parece fundada en la analogía entre sendos procesos de transformaciones idénticas que tienen lugar, en todo caso, en campos o escenarios de estructura muy compleja en la que están implicados varios «principios», de suerte que las transformaciones idénticas de los contenidos considerados en estos campos o escenarios no son obvias y exentas, sino que sólo pueden reconocerse advirtiendo caminos análogos entre estructuras tan heterogéneas. (op., cit.)

Por nuestra parte, añadiremos el material de la Sonata I de Vicente Rodríguez Monllor, estructurado a grandes rasgos en el punto anterior, a la tabla de Gustavo Bueno con la finalidad de observar cómo esta estructura noetológica se desenvuelve en la estructura de la Sonata análogamente a cómo lo hace con la estructura del Teorema.

A continuación, comentamos los resultados de la tabla. Debemos aclarar, ante todo, que enumeraremos con letras cada fase del análisis (a, b, c, d, e y f), siguiendo el procedimiento de Bueno en el artículo (junio 2009).

(Véase Tabla 2)


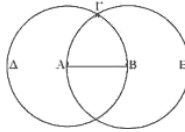
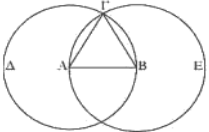
Etapas	Fases	Teorema I,1 de Euclides	Sonata I de Rodríguez Monllor
I Propuesta (composición/ segregación)	(1) Prótasis Propositiva	Construye un triángulo equilátero sobre una recta delimitada	(1) Vivo Tema en Re menor + enlace (compases 1-15)
	(2) Ekthesis	Es decir, sobre la recta AB construye un triángulo equilátero 	Tema en La menor + dilatación por divertimento (compases 16-31)
II Contraposición	(3) Diorismós	 Describe un círculo AΓΔ con centro en A y radio en AB...	<u>Primera parte</u> Interrupción: La-Mi + desarrollo (compases 31-48) <u>Segunda parte (periodo)</u> I Sección: Mi mayor-La menor + enlace (compases 49-66) II Sección: La mayor-Re menor (compases 67-88)
	(4) Kataskeuế	A partir del punto Γ donde los círculos se cortan traza dos rectas formando el triángulo AΓB y el círculo BΓE, &c. 	<u>Tercera parte</u> I Sección: Re menor + ciclo de quintas dilatado (compases 89-111). II Sección: Mi-La menor-Re + ciclo de quintas compases 112-134.

Tabla 2. Cuadro sobre la estructura noetológica de un teorema de Euclides, un poema de Lope y una Sonata de Rodríguez.

Nota: Tabla de elaboración propia a partir de Gustavo Bueno (junio 2009, p. 17).

### 1. Propuesta

#### (a) Prótasis.

El sujeto de la Sonata I concurre a dos velocidades expansivas diferentes (de forma apelativa o por imperativo impersonal). En este sentido, el sujeto se coordina con la recta y el contrasujeto con el triángulo, a saber: los compases 1 y 2 son un despliegue del acorde de re menor hacia su quinta (primera expansión). A partir del Do# del compás 2 (segunda expansión) tiene lugar una contracción de términos que dilatarán dicha velocidad expansiva a partir de un estrecho dilatado que forma un troqueo (Do# negra + Re corchea), el cual se invertirá en yambo desde un agrupamiento

por grados conjuntos (del Si bemol del compás 3 hasta el La del compás 4 con enlace de las tres últimas semicorcheas y primera corchea del compás 5).

Este agrupamiento ensancha el metro (dilatación) formando un anfíbraco. A partir de la imitación del sujeto en el bajo (compás 5) se complexionan (identidad compleja) las identidades, concatenando sinalógicamente las características de las dos velocidades expansivas expuestas anteriormente: el contrasujeto de la mano derecha (compás 5), se desarrolla como dilatación de la inversión del semitono ascendente del troqueo Do#-Re, es decir, extiende mediante arpegiados acéfalos el semitono Fa-Mi y su mutación Sol-Fa. Los

compases 7 y 8 dilatan estos arpegiados imitativamente para conectarse con el enlace constituido un contrapunto de 4ª especie, formando concatenaciones de dominantes que enlazarán con el sujeto en el tono de La menor.

#### (b) Ekthesis.

La analogía de atribución que establecemos en este punto con la recta AB es respecto a su delimitación, la cual, en la categoría musical, vendrá establecida por la coordenada tonal. De esta forma, y retomando la importancia que la Filosofía Materialista de la Música atribuye a los armónicos del sonido, resaltamos que la quinta justa se caracteriza por la relación 2:3. Una relación que está en posición de ángulo recto frente a la función principal, siendo así el intervalo sonoro más estable (Celibidache, 2001, p. 21). Así pues, la propuesta noetológica de la Sonata I queda delimitada por la relación de quinta (compás 16 respecto del compás 1) en que el sujeto es trasladado isomórficamente. A continuación de este isomorfismo, se realiza un divertimiento formado por la segunda parte del sujeto y del contrasujeto (compases 20-30).

### II. Contraposición

#### (c) Diorismós.

Las operaciones de contraposición en la Sonata de Rodríguez comienzan con un enlace que concurre desde el compás 31 hasta el compás 37. Esta contraposición está formada por dos morfologías (análogas a los dos círculos del Teorema), a saber: la primera (del compás 37 al compás 48) constituye una transformación de la identidad de los dos primeros compases (Re-Fa-La-Do#-Re) en el tono de La (La-Do-Mi-Sol#-La); la transformación se da por medio de una contracción de notas por movimientos de tercera que son imitadas de una voz a otra secuencialmente.

La segunda morfología (compases 49-88), dada su extensión, la agrupamos en dos secciones (primera sección: V-I de La; segunda sección: V-I de Re) conformadas a partir de la dilatación del semitono que entrelazaba en la Propuesta las dos velocidades expansivas.

#### (d) Kataskeué.

Esta parte la fragmentamos en dos secciones. En la primera, se utiliza el mismo material que en el compás 37 de la contraposición (o Diorismós) si bien en la tonalidad principal de Re menor (*regressus* local). Ahora bien, acto seguido se realiza un divertimiento que terminará cadenciando en Mi mayor (*progressus*). La segunda sección, constituye una transformación de la segunda morfología del Diorismós en tanto y cuanto se desarrolla a partir del semitono ascendente y descendente y de los tonos Mi-La; La-Re, seguido de un divertimiento que nos llevará al Largo. Todo ello, podría coordinarse con las dos rectas que forman el triángulo AFB del Teorema.

### III. Resolución

#### (e) Apódeixis.

Las tres partes que conforman el Largo se desenvuelven a partir de los términos operados en el enlace de las tres últimas semicorcheas y primera corchea del compás 5 en la Prótasis. Este componente es desarrollado a modo cadencial por medio de diversas resoluciones excepcionales. Asimismo, en los compases 151-158, el discurso sonoro recupera los términos de la síncopa de la Prótasis (compases 9-11), así como de las semicorcheas contraídas para, finalmente, concatenarse al Presto final a través del metro inicial del Largo. A partir de aquí, la analogía con el Teorema concurre a partir de la diferencia entre la identidad sintética y la identidad compleja de la obra musical.


III Resolución	(5) Apódeixis	A es el centro del círculo $\Gamma\Delta B$ ; luego $A\Gamma$ es igual a $AB$ [por la definición 5], B es el centro del círculo $\Gamma AE$ , luego $B\Gamma$ es igual a $BA$ [definición 15]; luego $\Gamma A$ y $\Gamma B$ son iguales a $AB$ ; luego [noción común 1: dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí] los tres segmentos de rectas son iguales entre sí.	(2) Largo (cadencia) <u>Primera parte</u> Resoluciones excepcionales bajo el mismo patrón métrico: Re-Sol-Do-La; Sol-Do-Fa-Sib; La-Re-Sol (compases 135-150) <u>Segunda parte</u> Cambio de patrón métrico. Periodicidades isomorfas modulantes: La-Re-Sol-Do- Sib-La-Sol (compases 151-158). <u>Tercera parte</u> Coda. Retorno del patrón métrico de la primera parte (compases 159-162)
	(6) Sympérasma	Luego el triángulo $AB\Gamma$ es equilátero y construido sobre la recta delimitada $AB$ . Q. E. F. 	(3) Presto <u>Primera parte</u> Las entradas del tema en Re m-Sol m-La m-Do M-Sol M-La M (compases 163-262) <u>Segunda parte</u> Nuevo patrón métrico: La m-Sol m-Re m-La M (compases 263-309) <u>Tercera parte</u> Coda final (compases 310-fin)

Tabla 2. Continuación

(f) Sympérasma.

Por último, todo el Presto es un desarrollo de los propios términos musicales establecidos en la Propuesta. Sin embargo, poseen otras peculiaridades estéticas en cuanto a movimiento, modulaciones y transformaciones de dichos términos. Es decir, constituye una transformación idéntica que complejona todos los componentes de la obra formando, así, su lógica material. En definitiva, este movimiento basado en la recomposición de los términos constituidos estéticamente en la obra de Rodríguez Monllor, es universal, porque es repetible en su propia estructura si bien desde las transformaciones

que el actualismo del curso musical precisa en su propia ejecución.

Las fases a las que nos hemos ido refiriendo, recogidas del artículo de Gustavo Bueno, tienen su origen en el filósofo griego neoplatónico, Proclus (412-485 a. C); uno de los más representativos de la escuela neoplatónica de Atenas junto a Plutarco (Helming & Steel, 2015). A raíz del libro *Euclid in China. The Genesis of the First Chinese Translation of Euclid's Elements Books I-IV* (1998), podemos comprobar cómo Proclus estableció las fases de las que se debía componer una investigación, a saber: una *prótasis*, la enunciación; una

*ekthesis*, el establecimiento; un *diorismós*, la especificación o definición de los estados por separado; una *kataskeuè*, la construcción del mecanismo; una *apódeixis*, la prueba; y una *sumperasma*, esto es, la conclusión o confirmación de lo que se está demostrando:

*According to Proclus, a complete proposition contains the following elements: 1. Enunciation (prótasis). 2. Setting-out (ekthesis). This "marks off what is given, by itself, and adapts it beforehand for use in the investigation". 3. Definition or specification (diorismos). This "states separately and makes clear what the particular thing is which is sought". 4. Construction or machinery (kataskeue). "Adds what is wanting to the datum for the purpose of finding what is sought". 5. Proof (apodeixis). 6. Conclusion (sumperasma). "Reverts again to the enunciation, confirming what has been demonstrated. These six elements are not obligatory, but the most essential, enunciation, proof and conclusion, according still to Proclus, are always there. (Engelfriet, 1998, p. 151)*

## § 6. Últimas reflexiones

El principal propósito de este artículo era el de realizar un estudio filosófico de una de las sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor a partir de la filosofía de la música del Materialismo Filosófico en una suerte de estudio de caso Todo ello enfocado a la reivindicación tanto de la propia obra de Vicente Rodríguez (prácticamente desconocida en la praxis pianística actual) como de las herramientas del sistema filosófico desde el cual se abordaría dicho trabajo musical. En este sentido, nos planteamos dos preguntas previas a la realización del escrito:

¿Qué valor técnico y artístico poseen las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor?

¿De qué manera el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, como herramienta de análisis, es factible para abordar el estudio crítico de una obra musical?

En el análisis gnoseológico que realizamos extraoficialmente (y que no descartamos publicar en futuras ocasiones) a partir de los glomérulos taxonomizados por Chuliá, ya nos percatamos del valor técnico que poseían estas sonatas de Vicente Rodríguez, en tanto que demuestra –desde el ángulo de instrumentista-compositor (recordemos que tenemos constancia de su dominio en la praxis del clave)– un gran conocimiento técnico de los cánones de su época, así como de las técnicas manuales del instrumento. Desde el plano etic,<sup>6</sup> hace uso del marcado de compases habitual de su época, generalmente basado en los tiempos binarios y ternarios con proporciones 1/1, 3/1 o 5/1 con continuidad y discontinuidad de puntos. Esta marcación del tiempo (o pulso), en muchas ocasiones varía dentro de un mismo movimiento, lo cual ocasiona una mayor riqueza y pluralidad rítmica. Asimismo, en lo que al tratamiento de los términos métricos, melódicos, contrapuntísticos y acórdicos en las distintas periodicidades se refiere, podemos observar también el reflejo del canon normativo de su contexto, si bien resaltando que estos términos (a diferencia de cómo podrían ser tratados por otros compositores coetáneos) son tratados con el objetivo principal de extender la estructura musical.

Esta última característica es la que nos conduce a la parte noetológica del estudio de los glomérulos que constitu-

6. Recordemos que la distinción entre emic y etic fue introducida en Lingüística por Kenneth Lee Pike en tanto y cuanto la perspectiva emic describe los hechos desde el punto de vista de sus agentes, mientras que la perspectiva etic describe los hechos desde el punto de vista del observador (García Sierra, s.f., «Emic / Etic»).

ye el núcleo central del artículo, ya que el tratamiento de la estructura de una obra musical implica el aspecto de las relaciones (unidades diatónicas), conexiones (unidades sinalógicas) y complejión (unidad compleja) de la obra en su totalidad. Recordemos que esta racionalidad es concebida como racionalidad «abierta» al estudio filosófico desde una perspectiva subjetivo-lógica (no subjetivo-psicológica), y no como racionalidad «cerrada» (distinguimos cierre de clausura) o ceñida al análisis científico basado en la perspectiva gnoseológica (no epistemológica). Así pues, desde el plano noetológico que ofrece el Materialismo Filosófico, concluimos que las estructuras de las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor son peculiarmente extensas, llegando a tener en muchas ocasiones una forma tripartita que nos recuerda a la forma sonata vienesa.<sup>7</sup> Sin embargo, las sonatas que cumplen con esta peculiar estructura (no todas se rigen por este canon, puesto que también las hay bipartitas al estilo scarlattiano con parte A + repetición y parte B + repetición) no poseen dos temas, sino que su extensión se debe únicamente al tratamiento de las conexiones y relaciones de los términos glomerulares que a lo largo de los tres movimientos se van desarrollando, transformando –en procesos dialécticos de *metabasis* = «lo mismo desarrolla lo distinto»– y dando lugar a nuevas identidades. Todo ello ofrece como resultado un elemento de complejidad peculiar, el cual envuelve tanto a las relaciones como a las conexiones de las partes del todo de la composición.

7. En el punto 2 explicábamos la clasificación de distintos tipos de sonatas que el doctor Enrique Igoa recogió en su Tesis Doctoral. Sin embargo, desde dicha taxonomía no podríamos incorporar las sonatas estudiadas de Vicente Rodríguez o, al menos, no todas, ya que, si bien algunas cumplen con el segundo tipo de sonata –basado en las estructuras binarias en la que la segunda parte constituye un desarrollo de la primera (generalmente en el tono de la dominante)–, las sonatas tripartitas que desarrolla Rodríguez no se corresponden ni con este tipo 2 ni con el tipo 3 que recoge Igoa (la sonata vienesa). En todo caso, estas sonatas peculiares serían un tipo de sonata que el propio autor establece más adelante en su Tesis y que tienen que ver con las «sonatas mixtas», a saber, aquellas que se sitúan entre el tipo 2 y el tipo 3 de las explicadas.

La lógica estructural que conforma el Materialismo Filosófico en forma de proposición, contraposición y resolución (no homologables con la tesis, antítesis y síntesis hegeliana dado que la contraposición noetológica no presupone la negación o contradicción de la propuesta, así como tampoco la resolución no presupone la negación de la negación en un proceso de superación de ambos opuestos) constituye el criterio materialista por el cual se puede observar la genialidad de un compositor. Por ello, en el último capítulo del artículo realizamos una analogía entre dicha estructura lógica de la Sonata I y la misma estructura lógica que poseen un teorema y un poema. A través de esta analogía (representada en forma de tabla) se puede comprobar el valor que posee una construcción material (en este caso, la Sonata), ya que, del otro modo, es decir, observando la construcción material de forma inmanente al campo mismo del que procede, supondría dar cabida al subjetivismo-psicológico preso de la teoría del «gusto». La racionalidad noetológica, en cambio, permite observar de forma objetiva y exenta de cualquier gremio, los procedimientos gnoseológicos que conforman en su totalidad la racionalidad del compuesto.

En consecuencia, creemos haber hallado respuesta a la primera pregunta planteada inicialmente. El valor técnico de las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor, que estudiamos previamente por medio de la gnoseología, podría establecerse como análogo al que pudiera tener las obras de un composi-

tor tan reconocido en la historiografía musical de su época como Domenico Scarlatti, puesto que aparecen operados con gran ingenio (autologismos) todos los procedimientos compositivos que los autores de entonces desarrollaron (dialogismos) bajo los mismos patrones normativos. Ahora bien, el valor artístico no puede hallar punto de comparación, puesto que cuando concurre el criterio lógico de complejidad y la obra se presenta ante los sujetos operatorios análogamente a como se presenta un teorema o un poema, la comparativa gremial entre obras de un mismo campo carece de sentido.

Veamos, por último, la factibilidad del Materialismo Filosófico a la hora de abordar el estudio crítico de una obra musical.

La Filosofía de la Música del Materialismo Filosófico se desarrolla en contraposición a otros sistemas basados en el psicologismo, relativismo, espiritualismo, positivismo e idealismo, principalmente, que ya aparecen intrínsecos en la interpretación musical del siglo XX y permanecen en la actualidad. Ahora bien, en este sentido, y bajo el lema de «pensar es pensar contra alguien»,<sup>8</sup> podría decirse que el Materialismo Filosófico parte de la historia de la filosofía, así como del desarrollo y constitución de las técnicas y ciencias modernas como saberes de primer grado sobre los cuales se conforma el sistema filosófico.

Así pues, desde este sistema la música puede ser estudiada desde ámbitos ontológicos, a partir de los cuales ofrece una definición extensa y compleja de qué es música; también puede estudiar-

se la música desde el espacio gnoseológico (plano  $\beta$ -operatorio) a través de la historia fenoménica, en la cual intervienen múltiples reliquias corpóreas (instrumentos, partituras, etc.) resultantes de las operaciones llevadas a cabo por los sujetos operatorios pretéritos que ya no pueden ser percibidos (en nuestro caso, la obra de Rodríguez Monllor y el propio autor). Desde este plano científico hallamos un campo de términos, relaciones y operaciones que, si bien no cierran en esencias constituidas por identidades sintéticas, al modo de como cierran las identidades de la Química, las Matemáticas o la Termodinámica, conforman unidades morfológicas que lisológicamente podemos identificar como «glomérulos musicales». A partir del criterio de clasificación de estos glomérulos hallamos el único punto de contacto con la ciencia, puesto que el Materialismo Filosófico niega que la música sea una ciencia positiva (basada en metodologías  $\alpha$ -operatorias), aunque parta de ellas (la Geometría, la Aritmética, la Física, la Acústica...).

Y, por último, tal y como hemos tratado de mostrar aquí, la música también se estudia en la Filosofía Materialista de la Música desde el plano noetológico, siendo este plano una «vuelta del revés» de las ideas de *noema* y *noesis* fenomenológicas. La racionalidad noetológica de la música se define, por tanto, como la disciplina que estudia la verdad de la lógica de la composición musical (proceso dialéctico) en sus ámbitos constitutivos y, para ello, ofrece un criterio de estudio basado en las figuras de la dialéctica y en los axiomas de la proposición, contraposición y resolución noetológica. Este plano es a partir

8. Este lema no debe tomarse desde un prisma axiológico psicologista, sino como una realidad interna al transcurso del desarrollo de los distintos sistemas filosóficos dados en la historia, a saber: el platonismo surgió «a la contra» de los presocráticos (Heráclito o Parménides); la filosofía kantiana se define «a la contra» de la filosofía escolástica (la inversión teológica); la fenomenología de Husserl se conforma «a la contra» del positivismo en busca de las esencias («las cosas mismas»); el materialismo histórico de Marx constituye una inversión de la filosofía hegeliana, es decir, «va a la contra» de la idea de espíritu absoluto de Hegel; y un largo etcétera.

del cual los sujetos operatorios pueden sustancializar la obra de arte musical y otorgarle un valor; así como un lugar en la Materia Ontológico-General, es decir, sobrepasa el aspecto técnico de la obra musical en concreto con el objeto de segregarla tanto de su autor como de los sujetos operatorios que inciden en ella (los oyentes y receptores). Esta segregación sitúa a la obra de arte en el eje radial del espacio antropológico, análogamente a como lo están los poemas, los cuadros, los teoremas, pero también los árboles, las ciudades, o los coches. Este espacio constituiría, asimismo, el cuarto plano de estudio desde el cual podría abordarse el estudio filomaterialista del campo musical, a saber, a partir de los ejes radiales, circulares y angulares del espacio antropológico pueden estudiarse las vinculaciones entre la música y las sociedades, o la música y las religiones, etc.

Por todo lo dicho, podríamos concluir finalmente que el Materialismo Filosófico constituye un sistema de pensamiento que posee un amplio y extenso espectro de ideas que conforman, a su vez, un *corpus* doctrinal capaz de abordar cualquier campo o categoría (y así lo demuestran sus –cada vez más– extensos desarrollos en materia de Historia, Matemáticas, Política, Biología, ...).

En lo que a la música se refiere, gracias a su desarrollo material llevado a cabo por Vicente Chuliá, este sistema puede decirse que abarca cuatro planos: el ontológico, el gnoseológico, el antropológico y el noetológico, de entre los cuales hemos decidido centrarnos en este último. Estos planos de estudio tratan,

a nuestro juicio, absolutamente todo lo concerniente a la institución históricos de la música a partir de principios sólidos y que, asimismo, nos permiten «huir» de coordenadas idealistas, organicistas o positivistas en el aspecto analítico (análisis riemanniano, schenkeriano o schöngberiano), así como en el aspecto filosófico a la hora de enjuiciar o valorar una obra musical.

Por último, debemos aclarar que las conclusiones que hemos extraído de las dos preguntas iniciales que nos motivaron a la hora de redactar este escrito, no están clausuradas, es decir, que el estudio de la obra de Rodríguez Monllor desde el Materialismo Filosófico que aquí hemos presentado, podría abarcar un mayor número de sonatas o, incluso, las treinta en su totalidad (una tarea que no descartamos, sin duda, para futuros trabajos), lo cual propiciaría necesariamente unas conclusiones mucho más amplias. Y, del mismo modo, las herramientas de análisis materialistas podrían continuar ampliándose y abriendo nuevas perspectivas de estudio, lo cual también motivarían nuevas conclusiones.

En definitiva, y recogiendo la máxima del espacio ontológico del Materialismo Filosófico: el campo de estudio nunca es agotable, por lo que, aunque los tres géneros de materialidad del Mundo ( $M_1$ ,  $M_2$  y  $M_3$ ) sigan desarrollándose y ampliándose por medio de la plataforma del Ego trascendental (ejemplo: la resultancia de este artículo), siempre continuará existiendo la pluralidad indeterminada e infinita, en la que «no todo está vinculado con todo», es decir, la negación de un orden o armonía universal.

## Bibliografía

- Bueno, G. (1992). *Teoría del cierre categorial*, vol. 1. Oviedo: Pentalfa.
- (marzo 2002). Noetología y Gnoseología, haciendo memoria de unas palabras. *El Catoblepas* (1): 3.
- (junio 2009). Poemas y Teoremas. *El Catoblepas* (88): 2.
- (julio 2009). Poesía y Verdad. *El Catoblepas* (89): 2.
- (2010). Algunas precisiones sobre la idea de «holización». *El Basilisco* (42): 19-80.
- Capdepón Verdú, P. (2011). Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (21): 7-34.
- Celibidache, S. (2001). *Über musikalische phänomenologie*. Múnich: Triptychon.
- Chuliá Ramiro, V. (2018). *Manual de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- (1 enero 2019). «Proposición, contraposición y resolución de la obra musical». En FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo092.htm>
- (2 febrero 2019). «Figuras de la dialéctica». En FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo093.htm>
- (15 diciembre, 2019). «Glomérulos constituidos por unidades sinalógicas diairológicas compleja». En FGB. Recuperado de <http://fgbueno.es/fmm/cdo112d.htm>
- Climent Barber, J. (1985). La música española para tecla en el siglo XVIII. *Revista de Musicología*, 8 (1): 15-21.
- García Sierra, P. (diciembre 2019). *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico* (2000). 2ª ed. Versión 4.
- (s.f.). «Artes liberales (sustantivas)/Artes serviles (alotéticas o adjetivas): reconstrucción de la oposición desde el eje radial». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df671.htm>
- (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.). «Filosofía del Arte como catártica». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df665.htm>
- Igoa Mateos, E. (2013). *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100284>
- Kirkpatrick, R. (1981). *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza.
- Pedrero-Encabo, A. (1993). Aportaciones al origen de la sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor. *Revista de musicología*, 16 (6): 3389-3400.
- Pedrero-Encabo, A y Virgili Blanquet, M. A. (1994). Origen de la sonata para teclado en España a través de la obra de Vicente Rodríguez Monllor. *Revista de musicología*, 17 (1/2):426-427.
- Pedrero-Encabo, A. (enero-diciembre 1997). Los 30 Essercizi de Domenico Scarlatti y las 30 Tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias. *Revista de musicología*, 20 (1): 373-391.
- Rodríguez Monllor, V. (Compositor). (1978). *Libro de tocatas para címbalo: 30 sonatas y 1 pastorela*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia [Revisión y versión de José Climent].
- Sánchez Baranguá, C. (2016). *Sebastián Ramón de Albero y Años (1722-1756): vida y obra: un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII* (tesis doctoral). Navarra: Universidad Pública de Navarra. Recuperado de <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/27549>