

Anuario de Filosofía de la Música

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tregallo

Raúl Angulo Díaz

Rufino Salguero Rodríguez

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

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

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

© 2020 Los autores y la Fundación Gustavo Bueno *Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)



Crónica de la Filosofía de la Música desde el Materialismo Filosófico

Curso de dirección de orquesta

PARTE GENERAL

§1. Presentación. Historia de la figura del director de orquesta y su función (FMM 004, 12'58'')

En este primer epígrafe, se proporciona un punto de partida en la técnica de la dirección de orquesta y el planteamiento de una ontología musical desde las coordenadas del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, así como la reconstrucción de diversas técnicas presentadas desde los orígenes de ésta en el S. XIX, resaltando las figuras de Swarowsky y Celibidache.

Tras enumerar las dos principales tipologías de definiciones –porfirianas y plotinianas– sobre Música predominantes durante la historia, empleadas por diferentes personajes dentro de la dirección de orquesta, se rechaza la idea de «arte adjetivo» resultante de una gestualidad desmesurada, cuya sustantividad radica meramente en el espectáculo. Por el contrario, se fundamenta de la Teoría de la Esencia Genérica de Bueno con el fin de que el director pueda construir «música sustantiva», sucediéndose para ello dos momentos: en primer lugar, la interpretación de la partitura, abogándose desde esta pla-

taforma el obligado conocimiento de las técnicas de composición acaecidas en el curso histórico; y posteriormente, la ejecución a través de una gestualidad constructiva y operatoria del sonido en acto, ajena a la mera atracción visual.

§2. Antecedentes de la orquesta sinfónica: el coro, el órgano, los cuartetos de cuerda y los ministriles catedralicios (FMM 059, 40' 16'')

Este apartado aúna los antecedentes de la orquesta sinfónica, inherentes a la concatenación de diversos elementos basados en la sofisticación de las grafías musicales a través de la historia, que pretenden establecer unas leyes de complejidad sustentadas en la evolución de las técnicas de las diferentes familias instrumentales, retomando la idea de holización presentada por Gustavo Bueno y sus constructos a partir de las totalidades joreomáticas y adiatéticas, constituidas a su vez por las instituciones que residen en las partituras. Asimismo, se enfatiza que el periodo de mayor engranaje de la orquesta (S. XVIII y XIX) coincide con el desarrollo y cons-

titución de las ciencias modernas, y se especifica que, a pesar de que la música no es una ciencia α -operatoria, participa de diferentes metodologías científicas a través de una analogía de atribución con la *Teoría del Cierre Categorial* de Bueno. El punto de partida de los antecedentes de la Orquesta sinfónica se halla en el prólogo de Strauss al *Gran Tratado de Instrumentación* de Berlioz, y sus orígenes residen, en primera instancia, en la polifonía coral, vinculada con la música para órgano, y el cuarteto de cuerda, paralelamente incorporando a los ministriles cate-dralicios.

§3. Constitución de la orquesta y banda sinfónicas (FMM 061, 35'52")

En este punto, se profundiza en la etimología y el significado de la orquesta sinfónica, estableciendo una clasificación de las diferentes familias instrumentales, que constituyen una unidad sinalógica y, a su vez, una totalización adiatética. De este modo, se aborda la lógica de colocación de la orquesta, necesaria para que las densidades cromatofónicas de los diferentes instrumentos puedan coordinarse; se contrapone la primigenia colocación de la orquesta con la posterior disposición americana de ésta –la más extendida–, destacando a su vez la importancia de la correcta proporción entre los diferentes instrumentos, y algunas precisiones que señala Celibidache a través de García Asensio; y se configura la orquesta sinfónica como agrupación instrumental sustantiva.

Por otro lado, mediante algunos instrumentos derivados de los previamente establecidos como el saxofón, el fliscorno y el bombardino, que no provocaban una ruptura con la sustancia de la obra artística, se configura el instrumento de la banda sinfónica, adquiriendo su mayor grado de sofisticación

en España, con unos criterios de colocación y un papel cromatofónico de los instrumentos significativamente diferenciados.

§4. Géneros porfirianos de las instituciones musicales y géneros plotinianos del arte musical (FMM 062, 57' 22")

En esta lección, se explica que en el campo musical existe un constante entrecruzamiento de géneros porfirianos y géneros plotinianos que, al entrelazarse, ofrecen la posibilidad de aclarar y distinguir la idea de música; una idea que, de no recurrir a un estudio filosófico concreto, ecualiza las verdades de acción y de producción con las nematologías que envuelven los haceres artísticos, produciendo filosofía espontánea, metafísica o idealismo. Así, se muestran las clasificaciones tradicionales de géneros religiosos y profanos, vocales e instrumentales, hasta su expansión en el género vocal, instrumental y sinfónico-vocal como géneros porfirianos; y a los géneros contrapuntístico, suelto y mixto como géneros plotinianos.

Desde el conocimiento perfecto de estas distintas técnicas dialécticas en *symploké* se constituye la racionalidad del arte musical.

§5. Antecedentes de los conceptos e ideas sobre la dirección de orquesta (FMM 058, 47'49")

A continuación, se explica que en la dirección de orquesta coexisten una gran cantidad de técnicas coordinadas a partir de ideas circunscritas a la filosofía de la música, las cuales han de estar sustentadas por conceptos enclaus-trados a un cierre categorial científico (Geometría y Matemáticas) así como a las técnicas y tecnologías por medio del solfeo y el hacer musical concatenado

por las técnicas de los diferentes instrumentos.

Posteriormente, se desarrollan los antecedentes del marcado de compases desde los teóricos de la Escuela de Notre-Dame y del Renacimiento hasta la sistematización que proponen varios directores del S. XX. El buen director de orquesta debe integrar, a modo *symploké*, todas las combinaciones abordadas, concatenando el conjunto de discontinuidades que ofrece la expansión musical y la propia idea de sustantividad poética y de arte sustantivo.

§6. La técnica de Hans Swarowsky

6.1 Defensa de la obra musical (FMM 006, 22'57'')

En este primer subapartado dentro del módulo dedicado al director Hans Swarowsky, se analiza y reexpone la ontología de su escuela de dirección de orquesta, y, asimismo, se reivindica que este sistema, al igual que el de Celibidache, no se escogen arbitrariamente, sino que su ontología confluye con el desarrollo de la filosofía de la ciencia en el siglo XX.

Más adelante se realiza una analogía de atribución a través de las cuatro familias gnoseológicas –teoreticismo, descripciónismo, adecuacionismo y circularismo– desde la idea de Noetología planteada por Bueno en numerosos trabajos, y se afirma que el positivismo lógico del *Círculo de Viena* se insertaría en la escuela de dirección de Swarowsky al modo de la noetología descripciónista. Así, se analizan y reinterpretan la definición de Arte, la función del intérprete y, ante todo, la verdad de la obra musical de la partitura a través de la obra principal de Swarowsky: *Dirrección de orquesta, defensa de la obra*, cuya traducción corre a cargo de Miguel Ángel Gómez-Martínez.

6.2 Análisis por grupo de compases (FMM 006, 22'57'')

Como consecuencia del punto anterior, se expone a continuación que Swarowsky otorgaba gran relevancia al análisis riguroso de la partitura con el objeto de liberarla de todo subjetivismo y escenografía banal del director, construyendo, para ello, un sistema analítico titulado «Análisis por grupos de compases», el cual es explicado a lo largo de este subpunto.

6.3 Calderones de la técnica de Hans Swarowsky (FMM 040, 16'31'')

La presente lección constituye una de las partes de la trilogía dedicada a los calderones en la que también aparecen las concepciones de la fenomenología musical [FMM 041, 13'34''] y de la filosofía materialista de la música [FMM 042, 12' 33''].

Así pues, en esta parte de la trilogía, primeramente, se indican los orígenes del calderón en la partitura como símbolo de atención hacia una nota con mayor relevancia que el resto, y cuya duración debía prolongarse, para, a continuación, desglosar las nueve tipologías de calderones que establece Swarowsky y que constituyen un criterio por el que pueden descifrarse las partituras, estableciendo un mapa de la concatenación de glomérulos que constituyen la obra musical.

6.4 Dinámica (FMM 034, 28' 33'')

En esta lección se explica la distinción que realiza Swarowsky entre matices dinámicos, inherentes a las gradaciones de intensidad y su variación; y matices agógicos, como la serie de movimientos y su evolución a la hora de explicar las dinámicas; y a continuación se propone un bosquejo histórico que lleva a cabo el director para expli-

car la incurrancia de las dinámicas según el estilo formal de cada época de la institución musical, incidiendo en la coexistencia de la música de primer orden en otros países como Italia y, en particular, España, junto con la supremacía de la institución sonata alemana que defiende el director de orquesta austríaco. Tras todo ello, se llega a la conclusión de que esta perspectiva constituye un plano formalista que debe reformularse desde la idea del *núcleo* del volumen tridimensional del sonido musical que estableció Gustavo Bueno, en concreto, a partir de la idea de «cromatofonismo» en el eje Z.

6.5 Improvisación (FMM 055, 46'36'')

En este apartado, se contraponen la idea de improvisación en música desde las coordenadas de la técnica de dirección de Hans Swarowsky con las del materialismo filosófico de Gustavo Bueno. El primero plantea, en su definición, ideas filosóficas tales como *Todo*, *creación*, *intelectualidad* o *sentimientos*, cuya génesis se sitúa en Tetens y Kant, situando al compositor como el «verdadero creador», y al intérprete como un ente que debe despersonalizarse y volver a sentir, entender y pensar. La filosofía materialista de la música, en cambio, critica estas ideas a partir de la idea de «composición en acto», y a través del *sustancialismo actualista* que se presenta continuamente en las operaciones del músico en la circunscripción a un contexto determinado, basado en la partitura, que siempre ha de estar concatenado a las propias instituciones de las que forma parte.

6.6 Conceptos de la dirección (FMM 017, 13'07'')

En este último epígrafe dedicado a Hans Swarowsky, se estudian los prin-

cipales conceptos abordados dentro de la escuela de dirección de orquesta y que son planteados en el capítulo «Dirigir» de la obra ya citada en el primer punto de este módulo. Éstos se cimantan en tres condiciones fundamentales:

1. El conocimiento exhaustivo de la partitura, a través del «análisis por grupo de compases».

2. El cumplimiento de cinco principios imprescindibles: la señal para comenzar (anacrusa), la indicación y conservación del *tempo*, la interrupción del discurso del movimiento a través de calderones y cesuras, los cambios de *tempo* dentro de una pieza, y la señal para el final de la pieza, proponiendo «figuras simples» emplazadas sobre una línea imaginaria.

3. La disposición de la fuerza y capacidad necesaria del director de orquesta para ofrecer y transmitir los valores de expresión de la obra, que no deben exceder al ámbito de construcción de la partitura.

§7. La técnica de Sergiu Celibidache

7.1 Fenomenología musical (FMM 007, 16' 57'')

En esta primera lección del apartado sobre la técnica de Sergiu Celibidache, se desarrolla los fundamentos de la fenomenología musical del director de orquesta rumano, cuya ontología parte de los principales axiomas de la fenomenología de Edmund Husserl. Así, Celibidache establece tres premisas que conforman el estudio de la fenomenología musical: *¿Qué es el sonido?* *¿Cómo afecta el sonido a la conciencia humana?* y *¿Cómo un conjunto de sonidos puede convertirse en Música?* Ello se plasma a través de la distinción

entre tensión e intensidad y el intervalo de quinta justa como elemento generador de la música. Además, ratifica la inexistencia de la repetición en música; explica que la Música se da de manera unívoca entre la relación sonido-conciencia humana; y defiende la idea de «reducción fenoménica». Por último, defiende que el *tempo* no se puede definir desde la partitura, sino a través de la aprehensión de los fenómenos *in situ*.

7.2 La anacrusa. Clasificación (FMM 014, 41' 05'')

En este apartado del curso se señala la importancia de Celibidache como punto de inflexión en el desarrollo de una técnica basada directamente en la masa sonora. Este sistema se entiende a partir de la solución de continuidad planteada por Gustavo Bueno en *El ego trascendental*, siendo las discontinuidades entre M_1 y M_2 ecualizadas a partir de M_3 . Todo ello ilustrado a través del Cubo de Necker. En conclusión, se aboga que Celibidache es el primer director de orquesta en explicar la gestualidad del director a partir de metodologías β -operatorias.

Consecuentemente, se expone que la función de la anacrusa es la de informar a los ejecutantes de lo que va a suceder en la masa sonora en lo referente al pulso (velocidad), metro y matiz, por lo que ha de tener lugar una unidad de pulso antes del golpe efectivo. Las principales anacrusas se dividen en normal, métrica, virtuosística y dinámica.

7.3 Figuras básicas de la dirección y clasificación de compases (FMM 014, 41' 05'')

La Música se ubica entre la Poesía y la Geometría, y una parte de la racionalidad musical se basa en el *saber hacer*

operatorio donde se encuentra la técnica del director, así como en el análisis glomerular de las partituras que disponen de articulaciones representadas con un gesto que repercute directamente en el sonido, produciéndose aquello que Gustavo Bueno estipula como la ecualización y sincronización de los tres géneros de materialidad que constituyen el Mundo (M_j). Esta concepción materialista se puede ver ejercitada en lo que Celibidache denominó «figuras básicas», configuradas por medio de la cruz, el triángulo y la línea vertical desde donde se marcan las diferentes partes y subdivisiones del compás. En este caso, es fundamental señalar que no siempre se corresponden con los compases de la partitura, por lo que se han de clasificar de un modo más preciso, atendiendo al núcleo sonoro: compases con paridad, compases con disparidad de I grado, de II grado y compases con disparidad de I y II grado.

7.4 Calderones (FMM 041, 13'34'').

La presente lección constituye la segunda de las partes de la trilogía dedicada a los calderones en la que también aparecen las concepciones de la escuela de Hans Swarowsky [FMM 040, 16'31''] y de la filosofía materialista de la música [FMM 042, 12' 33''].

En cuanto a Celibidache, éste establece una técnica de la dirección basada en ideas internas que, por medio del gesto, reflejan operaciones musicales. En el contexto de las anacrusas, el director y filósofo rumano plantea una codificación de siete normas que sistematizan un conjunto de movimientos con los brazos que pretenden no deformar la propia escritura musical desde el desconocimiento de los términos del marcado geométrico que configuran las periodicidades musicales, más allá de una clasificación de gé-

neros que puedan encontrarse en las partituras.

7.5 Proporciones de los pulsos en la gestualidad (FMM 015, 16' 55'')

En este punto, se asientan las denominadas «proporciones» como uno de los componentes imprescindibles en la técnica de la dirección de Sergiu Celibidache.

De esta manera, con el fin de reflejarlas claramente, se muestran a lo largo de la lección ejemplos visuales de los ejercicios a realizar basados en la «continuidad de movimiento» y el control del «peso del brazo. Dependiendo del contenido musical-rítmico de la partitura, el director realiza una proporción u otra en el recorrido entre un punto y otro de la figura básica sin por ello modificar, necesariamente, el *tempo*. Así pues, las proporciones se dividen en *legato*-binaria (1/1) y *legato*-ternaria (2/1); en *stacatto*-binaria (3/1) y en *stacatto*-ternaria (5/1); y las proporciones basadas en grupos rítmicos de quintillo (4/1). Además, se incluyen varias nociones como la «subdivisión sobre la marcha», la «anticipación» y el «golpe derivado».

7.6 Espacio y centro eufónico (FMM 016, 8' 51'')

Este apartado incluye las ideas de «espacio eufónico» y «centro eufónico» planteadas en la fenomenología musical de Celibidache; dos ideas influidas por la formación filosófica recibida de Nikolai Hartmann. A través de ellas, el director puede reflejar las características del eje Y en relación a las características del eje Z que, al combinarse con el resto de los componentes tratados en los puntos anteriores, junto con un conocimiento profundo en composición musical,

ecualizará en el concierto en directo los componentes de los tres géneros de materialidad.

§8. La esencia genérica de la Música analizada desde el materialismo filosófico

8.1 Introducción (FMM 008, 10' 01'')

En esta sesión se lleva a cabo una crítica, desde las coordenadas del materialismo filosófico, de las ontologías de la dirección de orquesta en aspectos que puedan entenderse como disfuncionalidades filosóficas, debido a que incurren en reduccionismos e idealismos. Concretamente, del apriorismo del análisis del grupo de compases de Swarowsky y del descripcionismo de la fenomenología musical de Celibidache.

Contra estas doctrinas, se propone una ontología de la música fundada en la teoría de la esencia genérica de Gustavo Bueno, compuesta por un núcleo, el volumen tridimensional sonoro; un cuerpo, referido a los instrumentos, los músicos, los auditorios, las capillas y, sobre todo, a las partituras; y un curso, compuesto por coordenadas tonales definidas e indefinidas, de suerte que se rechaza el maniqueísmo tonalidad/atonalidad.

Así pues, se establecen cuatro partes que provienen de una idea holótica dentro de la institución histórica de la música. Y, finalmente, se refuta la idea de *tempo* como una reducción exclusiva de la música en directo o de un apriorismo de la partitura, diferenciando «velocidad expansiva», «movimiento sonoro» y *tempo*.

8.2 El volumen tridimensional del sonido musical (núcleo) (FMM 009, 48' 32'')

Este subapartado alberga la «Teoría del volumen tridimensional de la Música»

de Gustavo Bueno, desarrollada por Vicente Chuliá. Esta teoría constituye el *núcleo* de la esencia genérica de la Música.

El punto de partida de la Música puede situarse en la capacidad de apreciación diamétrica de los sonidos musicales, con cualidades muy precisas que pueden estudiarse a través de la vibración de los objetos que emiten sonidos, estableciendo una convergencia directa con las teorías de Ansermet y la fenomenología musical de Celibidache. No obstante, Bueno apunta en *El ego trascendental* que no puede darse un cierre categorial en los campos fenoménicos. Desde el materialismo filosófico, se rechaza el dualismo sujeto-objeto de la fenomenología, sustituyéndose por una perspectiva gnoseológica de materia-forma. Por último, se establece el volumen tridimensional sonoro en los ejes X, Y y Z, cuya proyección es ortogonal dado a que son inseparables pero dissociables. Asimismo, se explican las cuatro cualidades del eje Z, acuñado por Bueno como «cromatofonismo».

8.3 La partitura (cuerpo) (FMM 010, 25' 28'')

En esta lección, se explican los fundamentos del *cuerpo* musical relacionado con instrumentos, auditorios, capillas, músicos, o público, entre otros. Sin embargo, se defiende que la Música ha de estudiarse desde las «reliquias» que abarcan desde los manuscritos y tratados hasta las partituras que han concatenado todas las técnicas de composición de la historia. Referente a la partitura, ésta se presenta ante el músico (sujeto operatorio), primeramente, como una topografía que no contempla las cualidades del eje Z, y a continuación, como una esteganografía en la que un conjunto de signos «esconden» información que no puede ser plasmada en su totalidad en el cuerpo de la

obra. Para analizar las reliquias corpóreas de la música, es imprescindible conocer las ideas de velocidad expansiva, *tempo* y glomérulo, a través de una racionalidad abierta constituida a partir de normas operatorias, axiomas y estéticas, entre otros, que jamás podrán responder a un cierre musical esencial.

8.4 Los seis géneros de tonalidades definidas y los tres géneros de tonalidades indefinidas (curso) (FMM 011, 28' 06'')

En este punto se explica el *curso* de la Teoría de la esencia genérica de la Música constituido por los distintos géneros de las tonalidades definidas e indefinidas que se han ido desarrollando a lo largo de la institución histórica de la música. Así pues, se tratan las pluralidades tonales y no la tonalidad en singular, análogamente a las ideas políticas de izquierda y derecha que propone Gustavo Bueno a través del universal noético que se corresponde con las identidades autológicas, dialógicas y normativas con el objetivo de que, a través de la lógica, lo subjetivo se convierta en inteligible. En este contexto, se diferencian seis géneros de tonalidades definidas y tres géneros de tonalidades indefinidas mediante las partes de la idea holótica de la música, a partir de la cual se realiza una taxonomía de estos géneros.

§9. Propuesta de una Noetología circularista de la Música como vuelta del revés de la fenomenología de Celibidache y del análisis por grupo de compases de Swarowsky

9.1. Análisis lisológico y análisis morfológico (FMM 012, 27'58'')

En este apartado se aborda la distinción lisológico-morfológico aplicada al análisis de la racionalidad del hacer

musical, a saber, dos procedimientos de análisis científico (gnoseológico) que Gustavo Bueno explicó en la *Teoría del cierre categorial* y que en música encuentran su aplicación oblicua (se dice «oblicuo» y no «directo» porque se entiende que la música no es una ciencia) a través de la clasificación de los glomérulos. Este estudio gnoseológico de las partituras se desarrolla en procesos de concatenación circular (circularismo gnoseológico) a partir de las siguientes fases:

- Lisado: (glomérulos de mayor a menor magnitud).
- Conformado: la unión morfológica entre glomérulos de menor a mayor escala en una partitura.
- Compactado: proceso de reunión o ayuntamiento de las partes en un todo lógico, es decir, la obra musical determinada.

Por otro lado, también se puede encontrar en esta lección una aplicación a la música de los ejes del espacio gnoseológico, así como una explicación de las diversas modulaciones de «verdad» que Gustavo Bueno desarrolló en *Televisión: Apariencia y Verdad* (Barcelona: Gedisa, 2000).

9.2. *Proposición, contraposición y resolución de la obra musical (FMM 013, 33' 27")*

En esta lección se aplican a la música las modulaciones de verdad que anteriormente se explicaron, llegando a determinar que las únicas modulaciones de verdad que no pueden darse en este campo artístico son las verdades impersonales que se conforman a partir de la segregación *total* del sujeto operatorio (tal y como ocurre en las ciencias α -operatorias), puesto que en la música siempre se halla tanto la presencia objetiva

como la presencia subjetiva del autor.

Además, tal y como figura en el rótulo de este punto, se tratan los tres axiomas de la Noetología, desarrollados por Gustavo Bueno: Propuesta o Proposición / Contraposición / Resolución.

9.3. *Figuras de la dialéctica (FMM 019, 36' 24")*

Las figuras de la dialéctica –conformadas por cuatro herramientas de análisis (*progressus-regressus*; *divergencia-convergencia*)– son, junto con los tres axiomas anteriormente tratados, otra parte del ejercicio de aplicación noetológica. Así, en este punto, el lector hallará la explicación de estas figuras como contraposición a la ontología de Sergiu Celibidache acerca de la construcción de una obra sustantiva (punto cero + punto culminante + punto cero final = reducción fenomenológica), así como múltiples ejemplos de fragmentos musicales que refuerzan los argumentos.

9.4. *Idea de velocidad expansiva y tempo (FMM 020, 56' 11")*

En este apartado, se exponen dos ideas inseparables pero dissociables. Una de ellas por lo visto «novedosa» en el campo de la música, y la otra, aparentemente, muy consabida en dicho campo. Pero no sólo se abordará la diferencia entre estas dos ideas, sino que para ello se abordará la distinción entre otras ideas que también acompañan la concepción de la esencia musical basada en el fluir temporal de los sonidos:

- Movimiento
- Expansión, desarrollo y evolución
- Velocidad expansiva
- Tiempo musical (*tempo*)

PARTE ESPECÍFICA

§10. Técnica de la dirección de orquesta desde la esencia genérica del materialismo filosófico

10.1. Tridimensionalidad del ámbito espacial del director (FMM 018, 43' 50'')

En esta nueva sección del Curso de Dirección desde el Materialismo Filosófico, se parte de la crítica realizada previamente a las doctrinas insertas en las escuelas de dirección de Hans Swarowsky y de Sergiu Celibidache. Así, se comienza por reinterpretar las ideas de «centro eufónico» y «espacio eufónico» del director de orquesta, realizando en su transcurso una amplia explicación de cuestiones históricas referentes a la medición rítmica (desde los pies métricos griegos hasta los tratados del *Ars Antiqua* y *Ars Nova* medievales) respecto al marco del director de orquesta.

Por último, también se reinterpreta la idea de «pulso» musical y se termina por asentar una clasificación del marcado de figuras geométricas que posteriormente se irán desplegando en ejemplos y amplias explicaciones:

- Figuras geométricas con paridad de subdivisión de los puntos y de longitud entre estos.
- Figuras geométricas con disparidad de I grado (subdivisión de los puntos)
- Figuras geométricas con disparidad de II grado (longitud entre los puntos)
- Figuras geométricas con disparidad de I y II grado (subdivisión y longitud entre los puntos)

10.2. La anacrusa (FMM 029, 35' 59'')

Con este apartado da comienzo una disertación sobre el concepto de «Anacrusa»

en la dirección de orquesta intrínseco al propio campo y que, en concreto, ha sido desarrollado por la escuela de Swarowsky y, sobre todo, por la escuela de Celibidache. Asimismo, se clasifican las operaciones gestuales constituidas a partir de unos conceptos (saber de primer grado) e ideas que el director de orquesta debe dominar, y se asientan sus diferencias, a saber: Habilidades; Técnica instrumental; Técnica musical.

Por cuanto respecta a las anacrusas, éstas son clasificadas en dos tipos:

- Anacrusas conformadas por golpes proporcionales
- Anacrusas conformadas por movimientos

Las cuales son, a su vez, desplegadas en géneros y especies.

10.3. Proporciones.

En los siguientes puntos del *Curso* se despliega la clasificación del marcado de figuras geométricas que ya en el apartado 10.1 se planteó.

Así, en la proporción entre los puntos de las figuras geométricas: eje X en relación al eje Z [FMM 032, 18' 22''], se reinterpreta la idea de «proporción» (o «relación» según García Asensio) de Sergiu Celibidache, y se explica la relación entre las variedades proporcionales del eje X (ritmo) y el eje Z (intensidad, presión, amplitud y densidad), concluyendo que los movimientos no pueden enclaustrarse dentro de una proporción reducida a la numerología matemática.

En la (10.4) proporción de las periodicidades de compases: eje Y en relación al eje Z [FMM 033, 20' 18''], retomando el estudio –y posterior reconstrucción– de las proporciones ce-

lebidachianas de la lección anterior, se aborda el recurso operatorio que emplea Celibidache en su técnica a la hora de entrelazar unas periodicidades con otras (lo que comúnmente se denomina «frasear»).

Y, por último, en la (10.5) Representación gestual del eje Z [FMM 036, 18' 57''] se explica el conjunto de ideas internas que han entretejido la historia de la institución musical en relación a las dinámicas y agógicas a partir de la idea de Cromatofonismo que constituye el eje Z del volumen tridimensional del sonido musical, y de cómo esta puede ser representada gestualmente por el director de orquesta.

10.6. Calderones (FMM 042, 12' 33'')

La presente lección constituye la tercera de las partes de la trilogía dedicada a los calderones en la que también aparecen las concepciones de la escuela de Hans Swarowsky [FMM 040, 16'31''] y de la fenomenología musical [FMM 041, 13'34''].

Así, en el presente punto se realiza una crítica de dichas concepciones, abogando por una doctrina materialista de calderones en música enfocada en función de los cromatofonismos que, en *progressus* y *regressus* van estableciendo la propia dialéctica del acontecer musical.

10.7. Los conceptos y las ideas internas de la Música contenidas en la técnica gestual (FMM 039, 13' 15'')

Esta lección se apoya sobre la ya realizada crítica a la idea de Expresividad (véase FMM 038), en tanto y cuanto se niega que la técnica gestual del director, concebida desde el materialismo filosófico, deba estar basada en la expresión psicológica de la obra y no en el hacer apelativo que opera sobre la sustancia musical la cual es presentada

ante los sujetos, por medio del cierre fenoménico, como parte del eje radial del espacio antropológico.

§11. Análisis de las partituras musicales

11.1. El análisis como descomposición y trituración de las partituras en el hacer del director de orquesta (FMM 060, 42' 48'')

En este nuevo apartado, se trata la ontología del materialismo filosófico acerca del análisis de las partituras musicales, de suerte que se concibe a éste como el proceso de descomposición o trituración de un glomérulo que forma la partitura en múltiples glomérulos que pueden encadenarse a otros tantos institucionales y que tienen que ser recompuestos de manera infinita, siempre buscando sustancializar en acto la propia obra de arte. Asimismo, estos principios ontológicos en relación al estudio glomerular de las partituras son desarrollados desde la postura del director de orquesta, esto es, desde la figura de un sujeto que debe poseer conocimiento de multiplicidad de técnicas muy diversas tales como la técnica gestual, la técnica de los movimientos de los brazos, la técnica del ensayo, la técnica de los reflejos de las proporciones entre los puntos de las figuras geométricas que la gestualidad va realizando o la técnica del conocimiento del engarce de las diferentes técnicas instrumentales de la orquesta.

11.2. Idea de Glomérulo musical como herramienta analítica (FMM 045, 24' 22'')

A partir de los principios ontológicos planteados en la lección anterior, tanto en el presente punto como en los siguientes se expone una clasificación de glomérulos musicales –esto es, las

morfologías que sirven de herramienta analítica a la hora de abordar el estudio de una partitura— la cual es desarrollada en un despliegue de géneros y especies que se estructuran a gran escala en una parte gnoseológica y una parte noetológica:

[FMM 046, 31' 35''] Los Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases), estructurado por los géneros: conformación de figuras geométricas, y relación entre los puntos (con sus respectivas especies), hacen referencia a las herramientas analíticas del marcado de compases.

[FMM 047, 32' 21''] Los Glomérulos constituidos por periodicidades de compases se estructuran en cuatro grandes géneros: periodicidades isomorfas, periodicidades contraídas y dilatadas, periodicidades entrelazadas e interrumpidas, y periodicidades mutadas y transformadas. Esta clase de glomérulo, desarrollado a partir de los términos métrico, melódico, contrapuntístico, acórdico y cromatofónico, sirve de herramienta indispensable para el análisis de las periodicidades que generan los glomérulos a distinta escala y que permiten la expansión de la construcción musical.

[FMM 052, 44' 03''] Los Glomérulos constituidos por estromas sonoros no se subdivide en géneros ni especies, puesto que hace referencia a la resultancia de operaciones del compositor de partituras vinculadas a los referenciales instrumentales.

[FMM 053, 27' 52''] Los Glomérulos constituidos por unidades sinalógicas (criterio atributivo), diaiológicas (criterio distributivo) y la unidad compleja (criterio de complejidad),

al igual que los glomérulos estromáticos, forman parte de la sección noetológica del estudio de las partituras, y, en este sentido, hacen referencia al estudio de las desemejanzas y desigualdades que derivan a las inconmensurabilidades de la materia ontológico-general (M).

§12. La interpretación y ejecución musical. Teorías

12.1. La interpretación desde la idea de Noetología (FMM 037, 17' 34'')

En esta lección se discute la idea de «interpretación» en música, entendida desde el Romanticismo como la «expresión del alma»; concepción que traería en los siglos ulteriores dos perspectivas: en la composición, la búsqueda de que el sonido sea un meroema de otras partes relacionadas con ideas adventicias tales como «vanguardia», «música contemporánea», etc.; y en la interpretación, la proliferación del virtuosismo operatorio de los instrumentistas, así como la expresividad del alma a través de excentricidades musicales que pueden observarse, sobre todo, en la dirección de orquesta.

De esta manera, se explica la vertiente fenomenológica de Husserl, que rechazó la idea de interpretación antes expuesta, a partir de la cual Gustavo Bueno recogió las ideas de *noema* y *noesis*, reinterpretándolas y conformando lo que se denominaría «Noetología». Es desde este tipo de racionalidad desde la cual se entiende, finalmente, la idea de interpretación, a saber, la música, en sí, no es interpretación, si no que ésta tiene lugar en el plano en el cual los sujetos operatorios se enfrentan ante los sustancialismos y deben intentar entenderlos por medio de la lógica operatoria a partir de la cual el sujeto que ha construido la obra (el compositor) la ha cerrado (unidad compleja).

12.2. El fraseo musical como representación sonora de los Glomérulos (FMM 044, 25' 50'')

A partir de este punto se reinterpreta la idea de «fraseo musical», tan recurrente en el campo de la música, a saber: se rechaza el entendimiento de esta idea como la manera de «dar alma a la música», o la forma de mostrar «lo que la música dice» (subjetivismo-psicológico), y se aboga, en cambio, por la concepción del fraseo como el conjunto de articulaciones intrínsecas en las periodicidades musicales que no deben «interpretarse» para mostrar la expresividad de la música, sino que deben concurrir en relación a la gran articulación, al todo musical, al glomérulo supremo de la propia composición (unidad compleja).

12.3. La continuidad sinfónica y [12.4.] los planos sonoros (FMM 043, 31' 37'')

En este punto se tratan dos epígrafes insertos en la doctrina filosófica de Sergiu Celibidache que desbordan el propio campo técnico conceptual de la música y que, por tanto, son entrecruzados por ideas filosóficas como la idea de «plano» y la idea de «continuidad». Detrás de estas dos ideas está sumergida la ontología fenomenológica que, en la lección, por medio de diversos comentarios de texto, será reinterpretada por las tres ideas cardinales del materialismo filosófico: $M_1 - E - M$ que conforman la base ontológica del sistema.

12.5. El cierre fenoménico de la ejecución como idea esencial de la Música (FMM 044, 25' 50'')

Si se parte de que la música constituye una categoría «abierta» y no «cerrada» (diferencia con las categorías científicas) que sólo puede analizarse por medio de la racionalidad noetológica,

¿cómo se puede hablar entonces de «cierre» fenoménico en música?

En esta lección se explica el significado de la idea de «cierre», diferenciando los cierres categoriales de los cierres fenoménicos. Y del mismo modo se realiza una analogía de atribución (analogía presupone una diferencia) con la idea celebidadiana de «experiencia musical» donde el final y el principio coexisten.

§0. Conclusiones en torno al curso de dirección. Cinco componentes de la figura del director de orquesta (FMM 063, 48' 16'')

En esta última lección no se utilizan los términos «cierre» o «clausura», debido a que las conclusiones abren una gran cantidad de materias u horizontes que continuarán desarrollándose en próximas lecciones por la imposibilidad de agotar el campo de la dirección musical a consecuencia de los múltiples conceptos e ideas que comportan la figura del director de orquesta.

Repasando todo el itinerario del curso, se afirma que la dirección de orquesta es una idea basada en diversos conceptos cruzados, pertenecientes tanto a la propia música como a otros ámbitos: Geometría, mímica del actor, Psicología M2 entre distintos sujetos operatorios, y/o la organización de gestión que pueda tener en el ensayo el director a partir de la administración entre los tiempos y las partes que se van trabajando y ensamblando en el acto de descomponer las partituras, consideradas reliquias, como un historiador que realiza un ensamblaje con sonidos in situ a través de la codeterminación de sus operaciones con las de los instrumentistas.

Por último, se trazan cinco componentes de la figura del director de orquesta: musical, conceptual, psicológico, metamusical y filosófico.