

Erwin Schadel

# La música como símbolo in-ec-con-sistencial. Modelo integral onto-estético como remedio para la alienación del hombre moderno

**Summary:** *This paper attempts at giving (as it seems the first time in the history of musical theory) a distinct-compositive explication of that what is "tonality". Thereby, in the onto-trinitarian perspective, three circles of accomplishment are discerned: 1. the "ontic" one of the in-sistencial senario, 2. the "logic" one of the ec-sistencial diatonic scale, 3. the "pneumatic" one of the con-sistencial chromatic scale. In this way the archetypal structures of the musical essence can be considered as a texture of analogies. By those structures the creativity is not at all hindered (as some "atonal" composers suspect); in the musical field they are rather the irreplaceable pre-conditions of the creative act.*

**Resumen:** *Este trabajo ofrece (por lo visto la primera vez en la historia de la teoría de la música) una explicación distinto-compositiva de lo que es la "tonalidad". En esto, en la perspectiva onto-trinitaria, tres círculos de la perfección se diferencian: 1. el "óntico" del senario in-sistencial, 2. el "lógico" de la diatónica ec-sistencial. 3. el "pneumático" de la cromática con-sistencial. Así las estructuras arquetípicas de lo musical en general pueden considerarse como un trenzado de analogías. Aquellas estructuras no impiden, en ningún caso, la creatividad (como ciertos compositores "atonales" sospechan); en el campo musical más bien son las pre-condiciones irremplazables para el acto creativo.*

## I. Introducción

El objetivo de esta conferencia es continuar con las explicaciones expuestas en el IV coloquio de la antropología in-sistencial<sup>1</sup>. En aquél coloquio intenté mostrar cómo la racionalidad europea que -especialmente en el barroco- ha desarrollado la esencia musical de manera más completa, cae en una alienación nihilística tanto frente a la naturaleza como frente a sí misma y frente a lo divino. Esta alienación por último ha de reducirse a que (p. ej. en Descartes) la concepción de la "image de la Trinité" fue sustituida por un "moy, qui pense". Analógicamente en lo musical el núcleo del tritono del modo mayor (es decir la llamada "Trias harmonica radicalis") desapareció y fue reemplazado por las reglas sujeto-céntricas meramente negativas, utilizadas en la dodecafonía.

Aquella desaparición, sin embargo, representa una "imposibilidad en cuanto al ser", porque en la "Trias harmonica" la realidad principal de lo musical es insustituible. La argumentación correspondiente mientras tanto creció a una monografía<sup>2</sup>; sobre ella, en este lugar, deseo solamente presentarles un breve resumen, en el cual pueden perfilarse algunas estructuras fundamentales de lo musical. La discusión con la literatura científica debería evitarse aquí.

Como se mostrará detalladamente, las siguientes explicaciones son motivadas por un dinamismo onto-triádico. La concepción de este dinamismo se consolidó cuando San Agustín -mediante la



distinción entre la "generación del Verbo" y la "creación del mundo"- corrigió y modificó el emanacionismo panteísta de la triadología neoplatónica en el punto decisivo. Con ello, se fundó un modo del pensar y una tradición sumamente fértil, que puede encontrarse en diversos autores, desde Anselmo de Canterbury, Buenaventura, Tomás de Aquino y Nicolás de Cusa hasta Tomás Campanella. De este último, Leibniz recogió la tríada: "poder", "saber", "amar". Y de allí pudo analizar el proceso fundamental de la "mónada", en la que se expresa la "harmonía pre-estabilizada", como una estructura distinto-compositiva de la interioridad del ser (o como una "acción interna").

Porque la filosofía moderna a causa del sujeto-centrismo mencionado se caracteriza por un "olvido de la Trinidad" y por un particularismo naufragante en sí mismo, con respecto a nuestro tiempo "post-moderno" encontramos un impulso muy importante para la obtención de una comprensión integral de la realidad, especialmente en la interpretación que nos da Heinrich Beck en el "acto del ser" como una unidad, móvil en sí misma, triádicamente estructurada.

La colaboración durante muchos años entre Beck e Ismael Quiles (quién se interesa sobre todo en la in-sistencia filosófica) sacó a luz recientemente el término "*in-ec-in-sistencia*"<sup>3</sup>. En el sentido de una abreviatura ontológica se puede considerar en esta fórmula una indicación de la circulación dinámica del ente en general. Pero, como aparece, por la duplicación de la preposición "in" aquí existe una cierta indistinción (o ambigüedad). Pues -en contra de la intención objetiva en la que se motiva el pensamiento de Beck y de Quiles- podría nacer la opinión que el ser originario sería una mera "marcha en vacío" o una actividad inútil. Beck intenta evitar este malentendido poniendo en lugar del segundo "in" un "reïn" 4; con ello quiere marcar la finalidad subsistente del acto del ser.

Yo mismo propongo: en lugar del "reïn" insertar un "con". Por eso, como parece, será posible -tanto frente la "in-sistencia" de la *unidad* primordial eficiente como frente a la "ec-sistencia" de la verdad formadora- poner en relieve la "consistencia" como la específico de la *bondad* final del ser. Pero está claro que también la fórmula '*in-ec-con-sistencia*' sería mal entendida en caso de que sea considerada en el sentido de una mera yuxtaposición y no -como p. ej. un niño con respecto a sus padres- en el sentido de un producto fusionado e independiente de lo que precede onticamente.

Aquí, sin embargo, podría surgir la impresión de un mero verbalismo (o un mero juego de palabras). Y, de hecho, sería metodológicamente muy precario querer realizar una investigación objetiva solamente con distinciones terminológicas. Pero éstas, en cierto modo, son necesarias; pues ofrecen un concepto preliminar y una clave hermenéutica, es decir una idea que "gufa" el conocimiento. Sin esta idea la investigación científica de ningún modo se pondría en marcha; pero también hay que tener en cuenta que la investigación tan sólo puede concretarse y obtener una plasticidad más plena por medio del encuentro entre el pre-concepto y el problema pretendido.

## II. Transición

Pues bien, con el horizonte expectativo de la 'in-ec-con-sistencia' (o 'in-ec-reïn-sistencia') ahora les invito a que me acompañen al ámbito del problema musical. Aquí ante todo hay que diferenciar tres fases de la auto-realización de lo musical.

1. La "in-sistencia" del *senario*, es decir de los primeros seis tonos armónicos, por los cuales mediante la octava (1:2), la quinta (2:3) y la doble tercera (4:5:6) todas las junturas y asociaciones de la música tonal son fundadas;
2. la "ec-sistencia" de la *diatónica*, por la cual -fuera del *senario*- las proporciones *senáricas* primordiales mediante la tónica, la dominante y la subdominante se demuestran transparentemente;
3. la "con-sistencia" de la *cromática*, por la cual se reúnen, de manera más efectiva, las condiciones previas estructurales tanto del *senario* como de la *diatónica*.

En la perspectiva onto-trinitaria estas conexiones pueden demostrarse por el esquema siguiente:

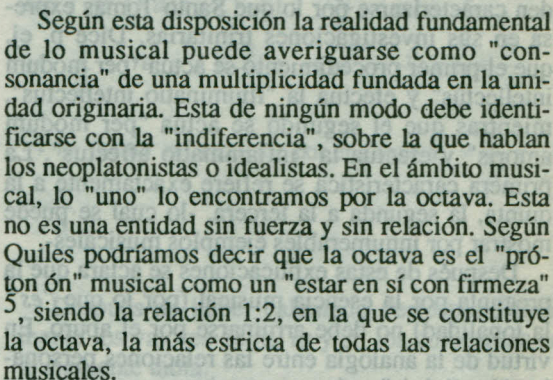
|               |         |           |              |
|---------------|---------|-----------|--------------|
| In-sistencia  |         |           |              |
| "óptica"      | octava  | quinta    | tercera      |
| Ec-sistencia  |         |           |              |
| "lógica"      | tónica  | dominante | subdominante |
| Con-sistencia |         |           |              |
| "pneumática"  | senario | diatónica | cromática    |



### III. Exposición

Bosquejaremos esta coherencia después de haber considerado especialmente la relación entre la naturaleza y el espíritu con respecto al ámbito musical. Frente al racionalismo riguroso de Descartes aquí hay que apuntar que aquella relación nunca significa una oposición exclusiva (o sea una separación). Sino que -entre la totalidad de lo musical -hemos de considerar una acentuación diferente y un intercambio continuo indisoluble principalmente: en el *senario* la naturaleza prevalece ofreciendo la serie de los tonos armónicos. El espíritu "encuentra" a ese fenómeno acústico meramente cuantitativo formándolo con conocimientos ontológico-cualitativos. En el grado de la *diatónica* la naturaleza y el espíritu se equilibran. El espíritu, oyendo a los elementos más naturales del *senario*, constituye la gama diatónica más cultural. En la cromática finalmente prevalece el espíritu, lo que se muestra en el aumento de las operaciones matemáticas correspondientes. Pero también en esta fase, el espíritu, no es absolutamente libre. No puede tener en cuenta a voluntad cualesquiera elementos. Más bien, los elementos de su cálculo, son precisamente los del *senario* y de la gama diatónica.

### III/1. Senario óntico



Aquella quinta 4:6, en la que la octava 1:2 y la quinta 2:3 "cooperan", representa el único principio mediato de la producción de la tercera, en la cual se simboliza el Espíritu Santo. Como este es el "amor mutuus" entre Dios-Padre y su Hijo, el tono de la tercera -como el 5 "entre" 4 y 6 -ha de marcarse como la co-sistencia subsistente de la



octava "paternal" y la quinta "filial". Podemos aún decir: como en lo divino el Espíritu Santo "ex Patre *Filioque* procedit", así en lo musical la tercera "ex octava *quintaque* procedit".

Con eso están demostrados los dos procedimientos intra-trinitarios por medio de las correspondientes proporciones intra-senáricas: por la quinta y por la tercera. Estos dos intervalos pueden caracterizarse por lo que Santo Tomás expresa en sus investigaciones trinitarias. Dice p. ej. que el primer procedimiento se actúa "per modum intellectus" y efectúa la "illuminatio intellectus", mientras que el segundo se actúa "per modum amoris" y efectúa la "inflammatio affectus". La primera característica se refiere exactamente a la quinta, la segunda a la tercera, -lo cual se puede mostrar por innumerables ejemplos musicales-.

Después de estas explicaciones se aclara que la pregunta por la esencia musical (por lo que "es" la tonalidad) no debe arruinarse por el apuro. En virtud de la analogía entre las relaciones personales "in divinis" y las proporciones senáricas "in musicis" un entendimiento estructural más bien se logra, por él cual -según el "*trítono del ser*" (así llamado por Heinrich Beck) (6) -la "paternal" octava puede identificarse con la *realidad* musical, la "filial" quinta con la *idealidad* y la "espiritual" tercera con la *bondad*. De tal modo el tono de la tercera sumamente afectivo se muestra como condición final intra-senárica para la creatividad musical en general. En su "fructificar" perpetuo el primer círculo perfecto de lo musical -el más elemental de todos- está concluido.

### III/2. Diatónica lógica

Según la analogía de ambos procedimientos intra-senáricos, también en las producciones senáricas "ad extra" hay que diferenciar dos formas: la diatónica lógicamente clarificada y la cromática pneumático-energica. En primer lugar nos dedicaremos a la diatónica.

Teniendo presente, que por el análisis anterior del senario no menos que el "arquetipo" musical debería interpretarse, de allí podemos descubrir la misma escala que -en el sentido de la "reducción de las complejidades"- puede ser válida como la más original (con respecto a la abundancia casi ilimitada de formaciones de escalas históricamente transmitidas y por matemáticos correctamente calculadas). Aplicando el entendimiento trinita-

rio-metafísico que "a las personas divinas según el orden de sus procedimientos corresponde la causalidad en cuanto a la creación de las cosas", ahora hemos de trasladar las proporciones intra-senáricas "hacia fuera". Aquí se trata, en otras palabras, de una *auto-triadización* de la tríada originaria musical. (Por eso, en este contexto, los métodos usuales de explicar las escalas por "composición" de dos tetracordios o por "compilación" de quintas se desatienden. Pues por estos métodos los valores morfológicos del trítono senárico no son suficientemente tomados en cuenta).

En la perspectiva del principio estructural, el cual se consideró dentro del senario, se ofrece la interpretación según la cual entendemos los acordes cadenciales (que Jean-Philippe Rameau llamó "tónica", "dominante" y "subdominante") como un "trítono de tres trítonos".

Para perfilar más evidentemente la estructura profunda, la cual dentro de la escala ejemplar que buscamos se dibuja, aún referimos a la tríada creadora: "permanecer" (μονή), "egresar" (πρόοδος) "regresar" (ἐπιστροφή) la cual muy familiarmente se usa en el neoplatonismo, especialmente en Proclus. Con ello las correspondencias entre los elementos del senario y los de la escala buscada se hacen manifestas: la unidad in-sistente de la octava senárica en el "afuera" de la escala se explica como tónica "permanente", la quinta ec-sistente como dominante "egresante" y la tercera "reín-sistente" como sub-dominante regresiva.

Estas conexiones se pueden ilustrar por el siguiente esquema:



Después de haber reducido la quinta de la quinta (*re'*) por una octava, en este esquema de hecho tenemos representados todos los tonos de la escala, la cual usualmente se llama la diatónica. En esta escala se destaca muy distintamente la tercera de la dominante, llamada tono conductor (*si*), el que tiene la tendencia energética de elevarse al tono de la octava (*do'*). Tenemos aquí lo análogo de la



transición intra-senárica de la belleza de las proporciones claras, relacionada a la quinta, a la hermosura del amor o de una dulcura cariñosa, relacionada a la tercera.

Con ello se da, que la dominante se circunscribe como el "*egreso a la diferencia intelectual*", -lo que se hace plausible sobre todo en ello, que la quinta de la quinta (*re'*) luminosamente se irradia más allá del límite de la octava. Al contrario de eso, la subdominante ha de determinarse como "*regreso a la identidad amorosa*". Este regreso, en el que, en el ámbito diatónico, la con-sistencia se representa, lo percibimos como una vuelta al principio del movimiento: después de que, según el esquema precedente, hemos cantado la ascendente melodía (*do-sol-mi / sol re'-si*) hasta la séptima, se realiza claramente una cesura, la que por la descendente subdominante (*do'-fa-la*) se allana, con lo cual el impulso "hacia abajo", en cierto modo "irresistiblemente", se echa en la tónica original (*sol-do-mi*).

Por ello el segundo circuito perfecto de lo musical, el primero extra-senárico, está concluido. Por este circuito -mediante un movimiento de dispersarse y re-co-lectarse, fundado y gobernado por las relaciones intra-senáricas- la escala diatónica se constituye como la medida del acto musical concreto. En esto la "estabilidad" de la tónica (que de ninguna manera debe confundirse con un estancamiento inactivo) en ello se demuestra que aquella tónica in-sistente, en la dominante ec-sistente egresa totalmente de sí misma sobre sí, no perdiéndose, sino que llenándose con sí perfectamente por la subdominante con-sistente. (Todas estas conexiones aún podrían hacerse más evidente, si incluiríamos las perspectivas angélico-jerárquicas, expuestas por Dionisio Areopagita y Buenaventura. Pero aquí tenemos que renunciar a esto).

Después de estas explicaciones podemos calcular los valores numéricos de las frecuencias, las cuales constituyen la escala diatónica. Del senario ya son conocidos:

$$1 (do) \frac{5}{4} (mi) \frac{3}{2} (sol) 2 (do').$$

Los valores que aún faltan de *re*, *fa*, *la* y *si*, los encontramos relacionando la proporción del senario con las de la dominante y subdominante. Es que los dos acordes últimamente mencionados, con respecto a las proporciones internas, son

idénticos con la proporción del senario; en cuanto a su carácter fónico -como dominante o bien como subdominante- únicamente se diferencian por la diversidad posicional, regulada por las razones intra-senáricas. Para la segunda (*re*) p. ej. se dan las ecuaciones:

$$\begin{aligned} sol : re' [= do : sol] &= 1 : \frac{3}{2}; \quad sol = \frac{3}{2}; \\ \rightarrow \frac{3}{2} : re' &= 1 : \frac{3}{2}; \quad \rightarrow re' = \frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} = \frac{9}{4}; \\ \rightarrow re \text{ (como } re', \text{ reducido por una octava)} &= \frac{9}{4} \cdot \frac{1}{2} \\ &= \frac{9}{8}. \end{aligned}$$

Después de haber calculado correspondientemente los valores de *fa*, *la* y *si*, los colocamos en la siguiente tabla:

|             | do | re            | mi             | fa              | sol           | la             | si             | do'             |
|-------------|----|---------------|----------------|-----------------|---------------|----------------|----------------|-----------------|
| Frecuencias | 1  | $\frac{9}{8}$ | $\frac{5}{4}$  | $\frac{4}{3}$   | $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{3}$  | $\frac{15}{8}$ | 2               |
| Intervalos  |    | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$  | $\frac{16}{15}$ |

### III/3: Cromática pneumática

En la *fase pneumática* es necesario que, según la con-sistencia, los elementos constitutivos se fusionen, los cuales fueron indagados anteriormente, es decir tanto la proporción senárica in-sistente como la diatónica ec-sistente. De estos elementos ha de constituirse la escala cromática, para que la tercera circulación perfecta de lo musical (o sea la segunda extra-senárica que se relaciona al procedimiento del Espíritu Santo) se pueda concluir.

Así, pues, podemos considerar a la música como un trenzado de analogías, tanto immanentes como trascendentes, analizándola según su formación interna. Lo que es p. ej. la octava con respecto a la quinta y tercera en lo intra-senárico, esto significa la tónica (en la que todo el senario



se representa) en cuanto a la dominante y subdominante en el ámbito diatónico. Como la octava y la quinta se conducen en cuanto a la tercera intrasenárica como el único principio productivo de ella, de esta manera se conducen el senario (en el cual la octava, la quinta y la tercera están implicadas) y toda la diatónica (en la cual la tónica, la dominante y la subdominante están contenidas) como el origen común con respecto a la escala cromática, la que en este párrafo se ha de explicar.

Como consecuencia de estas analogizaciones puede decirse: como la tercera concluye el proceso intra-senárica, así ahora, mediante la cromática, el auto-emanar de la principal realidad musical procede -más allá de la "misión" meramente lógica de la diatónica- a la fase pneumática perfecta. (Por eso, a causa de la fundación onto-triádica de la música, es absurdo buscar aún otras divisiones del intervalo de la octava -p. ej. una escala de terceros tonos o de cuartos tonos- fuera de la cromática dodecafónica).

La interpretación onto-triádica de lo musical muy sorprendentemente se afirma, si observamos la perseverancia de la característica de los dos procedimientos intra-trinitarios, acordándonos de que el primero de estos -la "generatio"- acontece inmediatamente, pero el segundo -la "spiratio"- mediatamente. Estas mismas señas quedan invariables a través de las diversas fases explicativas del principio harmonical, es decir tanto en las "ad intra" como en las "ad extra". "Ad intra" la quinta nace inmediatamente de la octava, pero la tercera surge no antes de que por medio del paso de la cuarta un espacio intermediario del encuentro se constituyó. Debido a la identidad de la tónica con el senario, "ad extra", la diatónica nace inmediatamente de la tríada originaria musical, mientras que la cromática nace mediatamente por la cooperación del senario y de la diatónica.

La distinción explicada se continúa incluso más -como un eco de lo originario- en el ámbito de lo "ad extra": en la diatónica lógica la dominante inmediatamente ec-siste de la tónica; la subdominante tiene que mediar en la transición marcada de la séptima al tono de la octava. En la gama cromática 'pneumática' al final las circunstancias constitutivas son algo más complejas, pero, sin embargo, análogas a las precedentes: aquí dos series de quintas -una "ascendente" y una "descendente" -inmediatamente proceden del sonido fundamental de la tónica. Por medio de las escalas diatónicas, las cuales se construyen en los

singulares tonos de las quintas respectivas de las dos series, se dan sucesivamente todos los semitonos de los modos con  $\sharp$  o sea con  $\flat$ .

Como se mostrará por los cálculos siguientes, los valores, con esto computados, indican pequeñas diferencias. Estas tienen que equilibrarse y por eso son necesarios tonos "bien temperados", por los que se posibilita el intercambio "enharmónico" entre los modos con  $\sharp$  y con  $\flat$ . Si observamos la cosa más precisamente, el cálculo de aquellos tonos "bien temperados" es el realizarse de la mediación, la que dentro de la sistemática trinitario-metafísica aún falta.

Para este cálculo de la gama cromática consideramos dos series de quintas entre sí opuestas:

|      |      |      |      |     |     |             |             |              |             |             |             |             |
|------|------|------|------|-----|-----|-------------|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| do   | sol  | re   | la   | mi  | si  | fa $\sharp$ | do $\sharp$ | sol $\sharp$ | re $\sharp$ | la $\sharp$ | mi $\sharp$ | si $\sharp$ |
| rebb | labb | mibb | sibb | fab | dob | solb        | re $\flat$  | lab          | mib         | sib         | fa          | do          |

Usualmente estas dos series se disponen en el llamado "círculo de las quintas", lo que no se debe concebirse demasiado exactamente.

Pues 12 quintas "ascendentes" son un poco -es decir por la diferencia del llamado "coma pitagórico"- mayores que 7 octavas "ascendentes":

$$\left(\frac{3}{2}\right)^{12} : \left(\frac{2}{1}\right)^7 = \frac{531441}{524288} \approx 1,01364.$$

Como, al revés, 12 quintas "descendentes" son un poco menores que 7 octavas "descendentes":

$$\left(\frac{2}{3}\right)^{12} : \left(\frac{1}{2}\right)^7 = \frac{524288}{531441} \approx 0,98654.$$

La misma diferencia se da en caso de que 12 cuartas "ascendentes" se comparan con 5 octavas "ascendentes":

$$\left(\frac{4}{3}\right)^{12} : \left(\frac{2}{1}\right)^5 = \frac{16777216}{17006112} = \frac{524288}{531441} \cdot \frac{32}{32}$$

$\approx 0,98654.$

Por eso en lo siguiente podemos tomar en cuenta una serie "ascendente" de cuartas en lugar de una serie "descendente" de quintas.



En la tabla que se presenta abajo, con 4 columnas sinópticas los cálculos están colocados juntos, como lo exige la escala cromática:

La *columna I* ofrece (en números decimales) los valores relativamente simples de la escala diatónica, los que manifiestan el senario en el estado de proceder de sí mismo (a la izquierda: los números fraccionarios correspondientes).

La *columna II* expresa la serie ascendente de quintas. La regla general de computar aquí reza: "¡Constituye desde el tono respectivo de la quinta la séptima y la reduce a la octava básica!" Así el *fa#* resulta como

$$\frac{3}{2} \cdot \frac{15}{8} \cdot \frac{1}{2} = \frac{45}{32} \approx 1,40625.$$

|                       | I       | II       | III      | IV        |
|-----------------------|---------|----------|----------|-----------|
| do (1)                | 1       | 0,98876* | 0,98654* | 1,00000   |
| do #                  | -       | 1,05468  | -        | ▶ 1,05946 |
| re b                  | -       | -        | 1,05349  |           |
| re ( $\frac{9}{8}$ )  | 1,125   | 1,09863* | 1,10985* | 1,12246   |
| re #                  | -       | 1,17187  | -        | ▶ 1,18921 |
| mi b                  | -       | -        | 1,18518  |           |
| mi ( $\frac{5}{4}$ )  | 1,25    | 1,23596* | 1,24859* | 1,25992   |
| fa ( $\frac{4}{3}$ )  | 1,33333 | 1,31835* | 1,31538* | 1,33484   |
| fa #                  | -       | 1,40625  | -        | ▶ 1,41421 |
| sol b                 | -       | -        | 1,40466  |           |
| sol ( $\frac{3}{2}$ ) | 1,5     | 1,46484* | 1,47981* | 1,49831   |
| sol #                 | -       | 1,5625   | -        | ▶ 1,58740 |
| lab                   | -       | -        | 1,58024  |           |
| la ( $\frac{5}{3}$ )  | 1,66666 | 1,64794* | 1,66478* | 1,68179   |
| la #                  | -       | 1,75781  | -        | ▶ 1,78180 |
| si b                  | -       | -        | 1,77777  |           |
| si ( $\frac{15}{8}$ ) | 1,875   | 1,85394* | 1,87288* | 1,88715   |
| do (2)                | 2       | 1,97752* | 1,97308* | 2,00000   |



Los tonos  $do\sharp$ ,  $sol\sharp$ ,  $re\sharp$ , etc. se computan de manera semejante hasta la séptima de  $si\sharp$  mayor como:

$$\frac{675}{512} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{15}{8} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{30375}{16384} \approx 1,85394.$$

Los números con asteriscos (\*) en la columna II representan valores que se dan *dentro* o *después* de la interferencia con la serie ascendente de las cuartas.

En la columna III se muestran los valores de la serie de las cuartas. Se averiguan por la regla: "¡Computa desde el tono respectivo de la cuarta una cuarta y reduce la, si es necesario, a la octava básica!" De tal modo  $si\flat$  resulta como

$$\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{3} = \frac{16}{9} \approx 1,77777.$$

Las cuartas  $mi\flat$ ,  $la\flat$ ,  $re\flat$ , etc. se calculan semejantemente hasta la  $sol\flat\flat$  como

$$\frac{8388608}{8503056} \cdot \frac{4}{3} = \frac{33554432}{25509168} \approx 1,31538.$$

Los números con asteriscos (\*) en la columna III producen los valores, los cuales se dan *en* o *sea después* de cruzarse con la serie ascendente de las quintas.

La columna IV representa los valores de los semitonos "temperados". Por estos valores se finalizan las investigaciones de muchos siglos por la mejor afinación posible: para que sea posible tocar una escala cromática de cada semitono, es menester que todos los semitonos sean iguales. Por ello resulta:

$$x^{12} = 2; \rightarrow x = \sqrt[12]{2} \approx 1,05946$$

Por el semitono "temperado" las diferencias, las cuales aparecen en las columnas II y III, son neutralizadas con respecto a los valores diatónicos de la columna I. Comparando los valores de la columna IV con los de las columnas precedentes vemos diferencias, la que no pueden postergarse sin preguntar ¿qué se quiere expresar en ellas? Las diferencias, sin embargo, no son tan grandes, como para ser intolerables. Los valores de la quinta y de la cuarta "temperadas" p. ej. difieren solamente en 2 p.c. con respecto a los valores "puros" diatónicos. En el tono entero mayor son 4 p.c., en la tercera mayor 14 p.c., lo que parece del

todo todavía aceptable, en cuenta a ello, que 80 p.c. del intervalo semitónico pueden "ajustarse" mediante una disposición del oído humano.

El tránsito de la afinación diatónica "pura" a la cromática "temperada" aún hasta hoy es controvertido. Pero en la perspectiva histórico-sistemática lo parecido aconteció como en la transición del principio de la afinación "pitagórico" al "diatónico". En aquél principio solamente quintas "puras" se utilizaron; pero en ello deben tolerarse intervalos residuos muy complicados. Este dilema se resolvió por la introducción de la tercera "natural",

$$\left(\frac{5}{4} = \frac{80}{64}\right) \text{ en lugar del } \left(\frac{9}{8} \cdot \frac{9}{8} = \frac{81}{64}\right) \text{ "dítono"}$$

Así pudo constituirse la escala diatónica por la cual la música más rica polifónica se hizo posible. Semejantemente el semitono "temperado" "sobrarquea" la distancia, producida por las dos series de quintas, la ascendente y la descendente. Por él una gran movilidad y óptimas posibilidades de modulaciones se introducen en el proceso expresivo musical.

Paul Hindemith sospecha que por la afinación "temperada" una "maldición" haya llegado en lo musical. Esta concepción sin duda es justificada en caso de que la escala cromática fuera desarraigada de las estructuras que la producen. Pero eso sería un acortamiento de lo musical. Pues, como respeto al ser completamente humano pertenecen los actos tanto del conocer como del amar, de tal manera la fuerza vital de lo musical consiste en el continuo intercambio entre la claridad mental (representada por la diatónica) y la concisión integral (representada por la cromática). En este sentido el tono *do* p. ej. se identifica en la dimensión diatónica mental (además de su propio significación) *sea* como  $si\sharp$  o *sea* como  $re\flat$ . En el ámbito cromático integral el *do* representa *tanto*  $si\sharp$  como  $re\flat$ . (En la atonalidad, sin embargo, la cual se constituye por un desarraigo de la cromática y por la cual la racionalidad del hombre moderno se caracteriza, el tono mencionado no significa *ni* el  $si\sharp$  *ni* el  $re\flat$ ; ha perdido totalmente su sentido óntico)

## Notas

1. Véase E. Schadel, "Neuzeitliche europäische Rationalität und ihr Ausdruck in der Zwölftontechnik". En: H. Beck/I. Quiles (edd.), *Entwicklung zur Menschlichkeit durch h Begegnung westlicher und östlicher Kultur*. Akten des IV



Interkontinentalen Kolloquiums zur philosophischen In-sistenzanthropologie, 1. -6. Sept. 1986 an der Univ. Bamberg (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Vol. 1), P. LANG Frankf./M. -Bern- New York-Paris 1988, S. 221-240.

2. Véase ídem, "Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik" (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Vol.6), Frankf./M.-Bern-New York-Paris 1991.

3. Véase I. Quiles, "El dinamismo insistencial de la esencia del hombre como reflejo triádico del ser". En: E. Schadel (ed.), *Actualitas omnium actuum. Festschrift für Heinrich Beck zum 60. Geb.* (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Vol. 3), Frankf./M. (etc.) 1989, p. 187-195: especialmente pp. 189-195; también H. Beck "Ek-in-sistenz: Positionen und transformationen der Existenzphilosophie. Einführung in die Dynamik existentiellen Denkens" (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Vol. 2), Frankf./M. (etc.) 1989 (una ed. española en DEPALMA Buenos Aires 1990).

between the treatment given by Hegel in the *Aesthetics* to the concepts of form and content, in order to explain the unfolding of Spirit, and the treatment given by Lacan to the same concepts, in order to explain the unfolding of the subject. She considers that Lacan's approach to Psychoanalysis is analogous to that of Hegel's *Aesthetics*, in the sense that both perceive that it is the subject's capability to realise the "reconciled unity between liberty and objectivity" what makes possible the generation of new liberating contents.

Resumen: La autora se refiere a la deuda que tiene Lacan con la filosofía hegeliana. Considera que hay una importante analogía entre la forma en que Hegel utiliza, en la *Estética*, los conceptos de forma y contenido para explicar el devenir del Espíritu, y la forma en que Lacan utiliza esos mismos conceptos para explicar el devenir del sujeto. Considera que el psicoanálisis lacaniano concuerda con la estética hegeliana en el punto de vista de que es "la unión conciliada entre libertad y objetividad" realizada por el sujeto, lo que hace posible la generación de nuevos contenidos emancipatorios.

En este trabajo dejaré de lado la parte más voluminosa de la obra de Lacan, la que bajo la perspectiva del análisis lingüístico y estructural dedica a la práctica psicoanalítica, para referirme al punto de vista, que en deuda con la filosofía hegeliana, sirve de fundamento a esa misma práctica. Intencaré

4. Véase H. Beck, "Das ek-insistente Verhältnis von Natur- und Geisteswissenschaften in der abendländischen Kultur". En: H. Beck/I. Quiles (edd.), *Entwicklung zur Menschlichkeit*. (nota 1), p. 171-186, especialmente pp. 179-186.

5. Véase I. Quiles, *El dinamismo insistencial* (nota 3), pp. 187 s.

6 Véase H. Beck, *Der Akt-Charakter des Seins. Eine spekulative Weiterführung der Seinslehre Thomas von Aquins aus einer Anregung durch das dialektische Prinzip Hegels*, München 1965, pp. 190-192 (una ed. española de este libro bajo el título: *El ser como acto*, Pamplona 1968).

Dr. E. Schadel  
D-8600 Bamberg  
Marcusstr. 6  
Postfach 1549  
Alemania

incursionar en la dimensión, formalmente desarrollada ampliamente por él, que es la posibilidad del hombre para expresar contenidos plenos, posibilidad que también es, en palabras de Lacan, "la de la historia, es la medida en que ésta constituye la emergencia de la verdad dentro de lo real".

Las reflexiones de Lacan, a quien se le conoce principalmente por sus ideas alrededor de la predominancia del significativo y de la dificultad que tiene el hombre para expresar contenidos generados autónomamente a través de la mediación del lenguaje, también contribuyen a aclarar el proceso por el cual pueden emerger en la comunicación humana, contenidos emancipatorios.

Tanto Lacan, como Hegel (en la *Estética*), consideran que la posibilidad para que dichos contenidos emerjan se realiza una subjetividad creadora. En este sentido Lacan se separa hasta del determinismo naturalista de las teorías de los instintos de Freud<sup>3</sup> y concibe, al igual que Hegel, la realidad humana como aquella que se conforma de acuerdo a contenidos predominantemente espirituales<sup>4</sup>.

En relación a la determinación del papel de la subjetividad creadora, se puede apreciar en la *Estética* un punto de vista diferente al que Hegel adopta en la *Fenomenología del espíritu*. Para Hegel la dimensión estética es aquella en que el sujeto expresa plenamente su libertad. El acto creador es, por consiguiente, de una naturaleza superior a los demás actos que realiza el hombre bajo el imperio de leyes que regulan su conducta, como es el caso de su actuar dentro del marco del Estado. La esfera de lo estético viene a ser aquella en la cual el hombre logra reconciliar la dimensión creadora subjetiva y espiritual, con la