

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA RESPUESTAS A PETER KIVY. EL ÚLTIMO LIBRO DE JAMES O. YOUNG

Reseña del nuevo libro de James O. Young: *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*, edición, traducción e introducción de Daniel Martín Sáez (Calanda, Logroño, 2017)

RUBÉN CORCHETE MARTÍNEZ



“¿Qué es la música?” parece una pregunta, desde un punto de vista práctico, completamente fuera de lugar. Basta con imaginar cualquier situación cotidiana en la que se vea implicada alguna práctica musical para dar cuenta de los absurdos que su formulación contiene. Imaginemos, por ejemplo, una sesión de ensayo de una agrupación orquestal. La sección de violines discute acaloradamente sobre cómo resolver técnicamente un pasaje. De repente, alguien profiere: “No estoy de acuerdo en acentuar la emotividad mediante el recurso a la cuarta posición sobre la cuerda de La. Las dificultades técnicas que

se siguen son inadmisibles. ¿Quién os ha dicho que el timbre importa? Yo, por el contrario, me considero un formalista. ¿Es que acaso sois emotivistas? ¡Pronunciaos! ¿Qué es para vosotros la música?”. Estoy en el metro. Al poco entra un grupo de jóvenes acompañados de un enorme altavoz portátil con la música a todo volumen. Les pido, por favor, que la bajen. Alguien me responde: “¡Buen hombre! ¿Acaso no sabe Vd. que la música que por este moderno aparato suena fue concebida para ser apreciada bajo unas condiciones de escucha similares a estas? No trate de frenar nuestro impulso de alcanzar una verdadera experiencia estética, ¿o es que conoce algún otro medio para llegar a ella? Si es así, haga el favor, díganoslo. ¿Qué es para Vd. la música?”. Un último ejemplo. Acudo al teatro a contemplar una ópera rusa. El proyector que nos ofrece la traducción del libreto se estropea. Alguien se indigna profusamente: “¡Ahora sí que estamos buenos! ¿Cómo pretenden que llegue a comprender *así* el significado de la trama? ¡Menuda pérdida de tiempo! Si quisiera disfrutar de un arte *quasi* sintáctico hubiera ido a escuchar una sinfonía, y no esto.

¡No, yo he venido aquí a que se conmueva mi *pathos*! ¿Tengo o no razón? ¿Qué piensan Vds.? ¿Es que acaso son de la opinión de que la música, por sí misma, tiene algún contenido semántico? ¡Pronúnciense! ¿Qué es para Vds. la música?”. Desde luego, no es el caso que situaciones como estas se den habitualmente. La gente sabe mejor cómo (no) moverse. Es algo implícito en la lógica práctica de la vida cotidiana que el éxito de la interrogación por ciertos temas, como es la pregunta por la naturaleza o atributos esenciales de la música, depende de condiciones de formulación muy particulares.

Así pues, ¿cuáles son las condiciones para que semejantes elucubraciones sobre la música tengan sentido? O, lo que es lo mismo, ¿cuál es el significado del libro que me propongo reseñar? Como bien señala el editor del volumen en su Introducción, el escenario no es otro que un particular contexto académico, denominado por los propios nativos “filosofía de la música”, acertadamente precisado como “filosofía *analítica* de la música”: reunión de especialistas que tratarían de ofrecer respuestas a problemas que, si bien un tanto alejados de las exigencias

prácticas de la vida cotidiana, ocupan un lugar central desde el punto de vista teórico¹.

La presente obra constituye una excelente introducción en esta tradición académica, tanto por los temas que examina como por la forma de exposición. Se trata de una colección de textos que contienen una acerada crítica a Peter Kivy (1934-2017), considerado desde hace tiempo como una figura central dentro de la filosofía de la música estadounidense². De tal modo, mediante una aproximación dialógica, el autor, James O. Young, aborda el pensamiento de Kivy desde diversos frentes: su ontología de la música y la interpretación, criticando su platonismo y sus ideas acerca de la interpretación musical auténtica; cuestiones de historiografía musical, tales como la denominada hipótesis del “gran corte” y la naturaleza del genio; finalmente, el “problema de la ópera”, verdadero «caballo de Troya del formalismo americano»³, posición teórica de la que Kivy es uno de sus máximos exponentes.

Tras el Prefacio, en el que Young esboza el plan general de la obra y trata de suavizar la recepción de lo que está por venir⁴, la Introducción, a cargo de Daniel Martín Sáez, editor y traductor de la obra, ofrece al lector un panorama general de la polémica. Comenzando por una definición

del significado del complejo sintagma “filosofía de la música”, el editor rastrea los orígenes históricos de la disciplina, situándola en la estela de pensadores que, como Eduard Hanslick o Guido Adler, supieron definir, a partir de presupuestos positivistas, un método de análisis de la obra de arte musical —denominado, *grosso modo*, “formalismo”— en la que esta aparecía como un objeto aséptico, susceptible de ser medido, despojado de todo contexto y, en consecuencia, analizable desde una estética de corte neokantiano como disciplina previa. Sumado a esto, un proceso de institucionalización en el espacio académico angloamericano, afianzado en torno a los años setenta del pasado siglo, daría como resultado una subdisciplina sumamente especializada que, por un lado, en cuanto desgajada de la estética —a su vez, subdisciplina de la filosofía— asumiría a esta como “hipótesis disciplinar”, mientras que, por otro lado, emplearía un estilo de pensamiento plenamente integrado en la corriente analítica de la filosofía⁵.

Seguidamente, Martín procede a situar el lugar que ocuparía Kivy en el referido marco disciplinar mediante un repaso de las líneas más destacadas de su pensamiento: en primer lugar, una teoría de la expresividad musical que, mediante una “teoría del contorno” —distinción ente *expresar*

algo y *ser expresivo de algo*— y una “teoría de la convención” —escuchamos la música *como si* estuviera animada por razones evolutivas a través de significados arbitrarios— explicaría las razones de una respuesta emocional a los estímulos musicales sin renunciar al formalismo; un método basado en la generalización de experiencias personales, más bien cercano a una filosofía del sentido común que a una estricta fenomenología; una obstinada defensa de la denominada hipótesis del “gran corte”, que afirma la existencia de una discontinuidad radical en la historia de la música, en torno a 1800, momento en el que, gracias a la conjunción de la recién creada institución de la sala de conciertos, el “museo sónico”, y la moderna disciplina estética, surgiría la obra de arte musical tal y como la conocemos —o, más bien, tal y como la concibe Kivy—; finalmente, una peculiar consideración de la ópera, en cuanto arte problemático, al conjugar en un mismo objeto palabra, con propiedades semánticas, y música, en opinión del filósofo estadounidense, casi pura sintaxis. Martín continúa su Introducción con un somero repaso de la polémica entre Young y Kivy, de la que me ocuparé enseguida, la cual reconstruye, además, mediante una útil cronología. Asimismo, justifica la organización del volumen por temas; a mi

manejo de la argumentación lógica, predominio de un enfoque empirista, centralidad de la reflexión en torno al lenguaje; pero también, ausencia de un punto de vista global, un tanto reiterativa, patrimonio de un reducido grupo de especialistas, reacia a la generalización, reduccionista y, en ocasiones, arrogante con otras líneas de pensamiento.

¹ Para una exposición de las líneas generales de esta disciplina, cf. KANIA, A., «The Philosophy of Music», en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, E. N. Zalta (ed.), 2017. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/> (consulta: 30/01/2019).

² Cf. CUMMING, N., «Kivy, Peter», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, 2ª ed., S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), Macmillan, London, 2001, p. 644.

³ YOUNG, J. O., *Filosofía de la música...*, *op. cit.*, p. li.

⁴ Por ejemplo, mediante una exagerada calificación del lugar que, en su opinión, ocuparía Kivy dentro de la historia de la disciplina: «Peter Kivy [...] fue, casi sin lugar a dudas, el mejor filósofo de la música, no ya del presente, sino de cualquier época» (YOUNG, J. O., *Filosofía de la música...*, *op. cit.*, p. vii).

⁵ Algunas de cuyas notas características son: claridad en la exposición, rigor en el

parecer, una elección acertada, sobre todo por cuanto que, por razones ajenas a la iniciativa del editor, son ausentes tanto los textos de Kivy a los que Young replica como las contrarréplicas.

El cuerpo central de la obra se organiza en torno a tres bloques bien diferenciados: en primer lugar, una primera sección, teóricamente más compleja, dedicada a debatir cuestiones de ontología de la música y de la interpretación; seguidamente, dos secciones, las más musicológicas, en las que se discuten, con un elevado nivel de erudición histórica, la mencionada hipótesis del “gran corte” y el asunto del genio; por último, a modo de culminación, una última sección sobre el “problema de la ópera”. El hilo conductor, a mi parecer, lo marca la oposición de Young al “formalismo mejorado” de Kivy; al que remiten, en última instancia, muchas de las objeciones planteadas.

Sobre este último punto versa el primer capítulo, en el que Young, primero, reconstruye los principios que adopta Kivy para defender su platonismo extremo, es decir, la consideración de las obras musicales como «tipos de estructura sonora eternos e increados»⁶, independientes de su contexto histórico y ajenas a cuestiones tales como los medios interpretativos empleados durante su ejecución. En opinión de nuestro crítico, esta postura estaría en contradicción con el empirismo del autor, lo que le llevaría, además de a producir absurdos —por ejemplo, llegar a afirmar que una obra de arte musical no se crea,

sino que se descubre—, a confundir entre cuestiones empíricas y ontológicas. La estrategia que emplea Young para argumentar contra la posición de Kivy es sencilla, así como probadamente eficaz: reducir el rompecabezas inicial —la peculiar ontología de las obras musicales— a un pseudoproblema. Desde una posición pragmática, basada en las teorías de Carnap, Levinson y Quine, no hay ninguna dificultad, ya que una ontología no es más que una forma de hablar de cuestiones empíricas, esto es, un “marco”. El error de Kivy no consiste en adherirse a un platonismo extremo, sostendrá Young, sino en hacerlo dogmáticamente, sin reconocer que nadie descubre una verdad sobre la naturaleza ontológica de nada.

El segundo capítulo constituye una interesante discusión sobre la denominada “interpretación históricamente auténtica” o “históricamente informada”, de la que Kivy es un obstinado detractor⁷. Mediante una cuádruple taxonomía de autenticidades, Kivy reducirá la partitura a mera “sugerencia” del compositor (autenticidad como fidelidad a las instrucciones de los compositores), sostendrá la imposibilidad de reproducir una experiencia original de la escucha a partir de los medios habituales que emplea el movimiento de la música antigua, como el manejo del tempo, timbre, tono, ornamentación, temperamento, *et al.* (autenticidad como fidelidad al sonido original), cargará contra la supuesta pretensión de reproducir hasta los más mínimos detalles contextuales del pasado al poner

en escena una obra (autenticidad como fidelidad a la práctica interpretativa) y defenderá la necesidad de que el intérprete siga siempre su propio genio (autenticidad personal). La réplica de Young recorre la misma clasificación, argumentando, primero, que Kivy desautoriza gratuitamente las instrucciones del compositor, situándose en una posición que califica de “anarquista”; en segundo lugar, por lo que respecta a la autenticidad en el sentido de fidelidad al sonido original, Kivy parece ignorar por completo la realidad de la práctica de los músicos ligados al movimiento de la música antigua, ya que no suele ser el caso que se pretenda recrear hasta el absurdo una supuesta experiencia original de la música; sobre la autenticidad de la práctica interpretativa el procedimiento de réplica pasa por argumentar en contra de la hipótesis del “gran corte”; por último, sobre la autenticidad personal, Young acusa a Kivy de construir una falacia del hombre de paja, construyendo una imagen de la interpretación históricamente informada completamente desinformada. En definitiva, todo apunta a que el formalismo radical del autor, en contra de toda historicidad, está por detrás de sus reticencias a negar el valor estético a la interpretación históricamente auténtica.

Los capítulos tercero y cuarto se ocupan de la referida hipótesis del “gran corte” y, junto a los dos siguientes, constituyen la sección más historiográfica de la obra. Kivy afirma que hubo un gran

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ Young llega a afirmar que «sus escritos son intemperantes y están desinformados», criticando el desafortunado empleo de «un lenguaje auto-indulgente y descontrolado» (*Ibid.*, pp. 33-34).

cambio histórico en la historia de la música en torno al 1800, cuando la obra de arte musical, fundamentalmente gracias a la institución de la sala de conciertos, alcanzó el estatus de objeto puramente sónico, en tanto estructura o tipo de sonido abstracto. Antes, sostiene Kivy, la música formaba parte de lo que denomina un “evento multimedia”, es decir, un complejo ceremonial en el que la música formaría parte de una totalidad supeditada a intereses ajenos a la pura contemplación estética (una reunión de sociedad, un acto público, una misa, *et al.*). Dejando a un lado lo arbitrario de establecer una fecha más o menos concreta para un cambio tan radical, Young se enfrenta a Kivy aportando una buena cantidad de datos históricos que probarían que los oyentes pre-corte, lejos de ser ajenos a la existencia de la música en cuanto objeto, por sí mismo, digno de contemplación estética, se expresaban sobre su particular experiencia de un modo que nos resulta del todo familiar. La pelota, en todo caso, está en su tejado, al tener que aportar evidencia del porqué de una hipótesis, en palabras de Young, tan “anodina”.

Los capítulos quinto y sexto también representan una unidad —siendo el segundo, al igual que en el caso anterior, la respuesta de Young a la contrarréplica de Kivy—. En este caso, el objeto de discusión es la idea de genio. Para Kivy, para poder hablar de “genio” en sentido moderno fue necesaria la participación de la estética filosófica. Esto ocurrió en el siglo XVIII, en época de Händel, considerado el primer genio

musical *stricto sensu*. A partir de entonces se irían alternando dos grandes concepciones: la primera, denominada “longiniana” —por referencia al autor de *Sobre lo sublime*, obra de principios de nuestra era—, ampara una lectura del genio como persona dotada, por naturaleza, de poderes superiores al resto de los mortales, siendo aplicada al propio Händel y, a través de Kant, a Beethoven; la segunda, “platónica”, considera al genio como inspirado o poseído por un poder divino, que le vendría dado desde fuera y cuyo prototipo sería Mozart. La crítica de Young, en este caso, se articula en torno a tres ejes: primero, sostener que ya había genios antes de Händel; segundo, que el surgimiento de la estética filosófica no jugó un papel determinante; finalmente, discutiendo la adscripción de Kant a una posición longiniana. De nuevo, la principal carencia de Kivy se revela por el lado de su erudición histórica, no aportando la evidencia histórica decisiva para poder mantener con un mínimo de rigor sus hipótesis. En el sexto capítulo se profundiza en el asunto, insistiendo en la inexistencia de datos que prueben la influencia de la estética kantiana en la recepción de la figura de Beethoven, poniendo en duda el papel de Schopenhauer en la construcción del mito mozartiano y proponiendo otras lecturas como, por ejemplo, la inclusión en la ecuación de la figura de Herder.

La obra se cierra con un interesante capítulo sobre el “problema de la ópera”. Al igual que ocurría con la cuestión ontológica, Young reduce las preocupaciones

de Kivy a pseudoproblema —o, en todo caso, a un problema del ámbito artístico-práctico—⁸. Desde el formalismo de Kivy, la existencia de una forma artística en la que conviven texto, con un contenido semántico, y música, que no referiría a nada más allá de sí misma, es difícilmente concebible. En consecuencia, la práctica compositiva es imaginada o como supeditando la música al texto o viceversa; no es posible hacer depender ambas cosas de un fin superior. Young, seguro en su empirismo, recurre a la psicología experimental para sumar evidencia de que la música, al igual que la palabra, es capaz de despertar emociones. Pese a todo, nuestro crítico no deja de reconocer profundas diferencias en las diversas maneras mediante las que palabra, por un lado, y música, por otro, despiertan emociones en los oyentes. La literatura pondría a funcionar mecanismos tales como la identificación, la simpatía y la asociación; la música, reflejos automáticos en el cerebro, el contagio emocional, efectos somáticos y la frustración y el cumplimiento de expectativas. Además, mientras que las emociones asociadas a la primera tendrían un objeto específico, la música solo es capaz de despertar emociones inespecíficas, al carecer de intencionalidad. La conclusión de Young será que la ópera arroja luz sobre la emoción y naturaleza humana *despertando emociones*, siendo un objeto capaz de contribuir al ahondamiento psicológico. Por lo demás, «lo que no puede hacer la música, no

⁸ Añade Young: «El presente capítulo se puede ver en parte como una defensa de la práctica de los musicólogos y los

críticos musicales contra las pretensiones de cierta filosofía», lo cual, en mi

opinión, se puede hacer extensible a toda la obra (*Ibid.*, p. 159).

puede hacerlo la ópera»⁹. Que la ópera sea un híbrido no es, ni de lejos, algo problemático, más bien al contrario. Lo que sí es un problema es el formalismo al que, contra viento y marea, se aferra Peter Kivy.

En resumen, la presente obra constituye una excelente manera de adentrarse en el para muchos desconocido ámbito de la filosofía analítica de la música. Para quienes ya estén familiarizados con la disciplina su lectura también será de provecho, pues la disposición de los temas es capaz de arrojar nueva luz sobre problemas, en ocasiones, excesivamente trillados (pienso en los eternos debates sobre la autenticidad y de la relación entre música y texto). Además, en tanto instrumento pedagógico para enseñanzas superiores, el libro tiene la ventaja de presentar los contenidos de manera dialógica, invitando a la reflexión y animando el debate. Su lectura, por lo demás, es fácil

y amena, sin renunciar en ningún momento al rigor que exige la ciencia. La traducción cumple su función, pues no se nota.

El editor, Daniel Martín, dedica el final de la traducción a la memoria de Kivy, recientemente fallecido. Además, aboga por un entendimiento mucho más profundo entre filosofía y musicología —al menos, por lo que al espacio académico español respecta—. Suscribo enteramente esta última opinión, pues sendas disciplinas tendrían mucho que ganar: la musicología española, puesto que maneja con soltura y determinación la fuente histórica, pero suele carecer de una base teórica lo suficientemente sólida para alcanzar el momento sintético; la filosofía, por cuanto que reflexionar al hilo de problemas y datos históricos concretos la aleja de la especulación improductiva y la construcción de castillos etéreos. No obstante, también soy consciente de que responder con rigor a la pregunta “¿Qué es la

música?” pasa también hoy por disciplinas tales como la antropología, la sociología y la psicología —en verdad, la lista podría ser inacabable—. Sea como fuere, la pregunta parece que exige un enfoque interdisciplinar. Encontrar las vías concretas de realización de esta utopía científica es nuestro gran reto. Quede constancia, al menos, de que la publicación de obras como esta supone un enorme paso en la dirección correcta.

Rubén Corchete Martínez
Madrid, 2019

⁹*Ibid.*, p. 185.