



JAMES O. YOUNG, *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*, ed. y trad. de D. Martín, Calenda Ediciones Musicales, Logroño, 2017, 196, pp. ISBN: 978-84-943568-6-5

Del mismo modo como el libro *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy* sirve, según sugiere Daniel Martín en su panorámica ‘Introducción’, tanto de introducción a la filosofía de la música actual como de homenaje a Peter Kivy, que falleció el mes anterior a la publicación del libro, un texto como este solo puede albergar la buena intención de aproximarse al rigor de su autor, su editor y la figura celebrada.

Este libro es un diálogo con características muy específicas: solo tenemos las respuestas (aunque cabe reconocer aquí que tanto Martín como James Young ofrecen una contextualización pormenorizada de los argumentos de Kivy que Young pretende refutar) y hemos de fiarnos, como sucede en estos casos (se trata, por supuesto, de un recurso común en el mundo de la academia), de la interpretación del autor (cf. “Según mi lectura” en p. 138).¹ Y esto nos lleva a su segunda característica: es un texto profundamente académico. (Por consiguiente, se trata, por decirlo así, de un libro de dialéctica –que podría pasar por erística en algunos casos– institucionalizada. No usamos gratuitamente la palabra “institucionalización”, ya que –como argumenta Martín en la ‘Introducción’– es, en parte, gracias a la institucionalización “ligada a la aparición de asignaturas y cátedras universitarias”, a veces “con tinte ideológico” y comúnmente pertenecientes a la “tradición [...] analítica”, en p. xvi-vii, como podemos encontrar el origen de la “filosofía de la música” actual.) Por tanto, el neófito curioso que se encuentre con este libro entre las manos podrá comprobar por sí mismo que es a la vez accesible, en tanto que, en efecto, se puede leer como una introducción a la filosofía de la música del siglo XXI, esto es, cuáles son sus objetivos y métodos y su jerga,² e inaccesible, en tanto que cualquier especialización de la filosofía, como es la filosofía de la música (cf. “no parecen considerarse filósofos, sino filósofos de la música, filósofos del arte o, como mucho, filósofos de la estética”, “solo son filósofos de algunos problemas

¹ Es una cuestión apropiada: en la p. 106, comenzando la discusión sobre el genio musical, se menciona el *Ion* de Platón, el “locus classicus” (pp. 106 y 144) de la discusión entre la $\theta\epsilon\iota\alpha \mu\omega\iota\rho\alpha$ (en la traducción clásica, ‘dispensación divina’) y la $\tau\acute{\epsilon}\chi\upsilon\eta$ (‘arte’/‘habilidad’). Además, podemos encontrar aquí el símil del imán que va desde la divinidad al poeta, que expresa el mensaje, el rapsoda, que lo interpreta y el público, que lo recibe. Esta reseña recibe la información de una traducción del profesor Martín a la serie de respuestas en forma de artículos de Young, convertidos en capítulos de un libro, a Kivy. Hay mucha más hermenéutica (cf. *Ion* como $\epsilon\rho\mu\eta\nu\acute{\epsilon}\alpha$ en 530c) en el día a día de la que imaginamos.

² E. g., p. 12: “Dodd adopta el sonicismo tímbrico más que el sonicismo estructural de Kivy”.



musicales y tampoco pretenden ofrecer una filosofía que responda sobre la música en general” en p. xvi y “cómo la tradición analítica [...] se mueve de manera acrítica dentro de los límites de cierta idea estética”, p. xxxix),³ tiene un modo particular de hablar (cf. *Façons de parler* en p. 17)⁴ y es difícil sacar algo en claro de términos cuya puesta en práctica desconocemos *prima facie*. Junto a las dos citas entre paréntesis, me gustaría destacar la siguiente:

¿Se puede hacer filosofía de la música sin hacer filosofía? ¿Por qué la llamada estética es más importante para entender la música que cualquier otra disciplina? Es más, ¿acaso la estética es una verdadera disciplina? Si seguimos este recorrido histórico, parece más bien que la estética –la antigua “ciencia de lo bello” y sus derivados– tiene poco que decir (comparativamente hablando) acerca de la idea y la historia de la música, cuyas vinculaciones con la religión, la mitología, la política, los cambios científicos y técnicos, las instituciones sociales, los rituales, las ideologías, etc., son demasiado amplias como para limitarlas a una serie de problemas “estéticos” (o, si se prefiere, “artísticos”) (p. xviii)

Sobre esto volveremos más adelante. Baste decir por ahora que Martín se anticipa con estas matizaciones y con el planteamiento de estas cuestiones a las primeras impresiones del lector que habíamos hipotetizado anteriormente. Pero no solo se anticipa con esta pregunta fundamental –por qué “filosofía de la música” no es “hacer filosofía” y, sin embargo, consideran que el mejor modo de acercarse a la música o a la ζήτησις τῶν περὶ μουσικῆς es este sucedáneo analítico, en lugar de, e. g., la musicología–, sino que, en su ‘Introducción’, dividida en 1) ¿Qué es “filosofía de la música?”; 2) El papel de Peter Kivy en la filosofía de la música del siglo XX; 3) La filosofía de la música del siglo XXI y la polémica con James O. Young; y 4.1) Sobre el presente volumen, 4.2) Sobre esta edición y 4.3) Nota final sobre el fallecimiento de Peter Kivy plantea ya importantes problemas que surgen en los planteamientos de *ambos* autores, e. g., cuando, en pp. xlii-xliv, resume la posición de Kivy sobre el genio musical y las críticas de Young al respecto, afirmando que ninguno puede definir qué es un genio y asumen, “de facto”, que *hay* genios, discutiendo “simplemente cuándo se les empezó a reconocer como tales” (p. xliii). En definitiva, el lector neófito no puede dejar de lado la introducción del profesor Daniel Martín si quiere seguir adentrándose en las discusiones de dos disciplinados representativos (cf. “músicos representativos” en p. xliii, donde, como ya habíamos dicho, el editor resume lo que Kivy pensaba acerca del genio musical, distinguiendo entre genio longiniano y genio platónico: “Händel (longiniano) [...] Mozart (platónico), Beethoven (longiniano)” y nos preguntamos si sería posible caracterizar a Kivy y Young de ese modo, pues, al fin y al cabo, Kivy se consideraba tanto “empirista” como “platónico extremo”, pp. 3-4; véase capítulos 5 y 6: “Kivy se equivoca en todo ello”, p. 105.

³ Pero nótese que en el primer párrafo del ‘Prefacio’, Young señala que siempre pensará en Kivy “como alguien que fue, en muchos sentidos, un ejemplo de filósofo” y que, siendo “un apasionado de la filosofía y, en particular, de la filosofía de la música”, fue “el primer filósofo de referencia que se especializó [...] en filosofía de la música”. En el siguiente párrafo sigue: “Peter Kivy [...] fue, casi sin lugar a dudas, el mejor filósofo de la música, no ya del presente, sino de cualquier época” (p. vii).

⁴ I. e., según la corriente que adopte el filósofo de la música para construir sus argumentos, pueden anticiparse tanto sus tesis como las antítesis necesarias para desmontarlas. En este sentido, la posible erística mencionada anteriormente.

Los artículos de Young abarcan la mayor parte del libro (incluido el ‘Prefacio’ anterior a la ‘Introducción’ de Martín). En el ‘Prefacio’, expone que abordan temas no centrales –temas en los que, sin embargo, Kivy se equivoca– en la filosofía de la música del autor criticado, ya que sus teorías más robustas se encuentran en “sus escritos sobre cómo la música es [...] expresiva de emociones y en su defensa de una explicación formalista sobre la apreciación de la música” (p. vii). Quedan divididos así: I) Ontología de la música y la interpretación, que se subdivide en 1) Platonismo en música: un tipo de crítica y 2) La interpretación auténtica según Kivy; II) La hipótesis del gran corte: 3) La hipótesis del “gran corte” y 4) ¿Hubo un “gran corte” en música?; III) El genio musical: 5) El genio musical según Kivy y 6) Sobre la consagración del genio musical; y (IV) El “problema de la ópera”: 7) Kivy y el “problema de la ópera”. A estos les sigue la Bibliografía y una breve nota sobre los autores. Resulta prácticamente imposible hacer justicia a todos los argumentos contenidos en estas páginas. El mejor modo de proceder ahora parece ser, pues, decir que el asunto alrededor del cual parecen girar todos los problemas es el formalismo. Por ejemplo, en 1), Young hace mención al empirismo y platonismo extremo de Kivy y en las pp. 9-10 menciona que no podemos decir que, basándonos en hechos empíricos, las obras musicales sean “tipos eternos”. Es más, dado que las “estructuras sonoras” son equiparables platónicamente a los números –“objetos abstractos, eternos, independientes de la mente”–, otra clase de platónico podría objetar tanto a Kivy como a Young que ni los números ni las “estructuras sonoras” son *ιδέαι*, sino *εἶδη*, i. e., objetos dianoéticos, pertenecientes a la sección de la *διάνοια* de la platónica Línea Dividida.⁵ De este modo, los sonidos son, como los números, abstracciones, trampolines *hacia* las ideas (e. g., la Idea de la Belleza; con ella, cf. la cita sangrada anterior: ¿puede captar la “ciencia de lo bello” la Belleza dejando a un lado la filosofía?).

El problema de la ontología musical da paso al de la interpretación auténtica (¿cuál sería la interpretación auténtica de un arte que es pura forma, que es “forma vacía” (p. ix)? ¿Cómo –por seguir con el platonismo– concretar las abstracciones para llevar a la tierra un sonido perfecto?), íntimamente ligado al problema del genio musical y la hipótesis del gran corte (“central para la argumentación de Kivy contra el valor de la interpretación históricamente informada”, p. vii). Dado que es central (y ocupa apropiadamente los capítulos centrales de este libro), vale la pena detenernos en él. En p. 67, Young afirma que “la hipótesis del gran corte [sc. de Kivy] es falsa” (y vuelve a repetir su afirmación en el siguiente párrafo, p. 68: “Llamaré a esto la *hipótesis del gran corte*. Esta hipótesis es falsa”). Quizá lo que más llame la atención es el propio tema. La hipótesis del gran corte consiste en que “la experiencia de la música cambió drásticamente en torno al 1800” (p. 67), de tal modo que, antes de esta fecha, el público apenas prestaba atención a la música. Podría parecer que este no es un tema que estaríamos dispuestos a adscribir inmediatamente a la “filosofía de la música”, sino más bien a la sociología (de la música) y no podemos dejar de mencionar el buen humor con el que Young habla de que no ha cambiado tanto el comportamiento –quizá entrara la filosofía aquí, si derivamos el “comportamiento” (*ἦθος*) a la ética– de los primeros asistentes a los conciertos de música, que tomaban refrescos y hacían peticiones a los músicos, con el

⁵ Véase PLATÓN, *República* 509 d ss.; cf. WILLIAM H. F. ALTMAN, *Platón el maestro. La crisis de la República*, trad. M. Golfe Folgado, UCOPress, Córdoba, 2023, sección §13. El pasaje de la Línea se cita, con comentarios, en la nota 11 de este texto.

comportamiento moderno: “No olvidemos que los helados, el café y el vino también se encuentran disponibles durante los intervalos de los conciertos modernos”, enfatizando que “los primeros conciertos no son tan diferentes de su equivalente moderno” (p. 72). Estos interludios, sin embargo, no hacen nada por disminuir el valor de la hipótesis para sus defensores, que siguen afirmando que los asistentes a aquellos conciertos se reunían para socializar, pero no para prestar atención a la música como objeto digno de atención estética, pero (a partir de 1800): “Los testigos [...] se quejan porque el público distraído ha interrumpido su capacidad de concentrarse en la música” y, a continuación, dice que mencionan el comportamiento de los demás en salas de concierto para llamar la atención sobre “su propia sensibilidad estética” (p. 81).

El problema principal de Young con la “hipótesis del gran corte”, sin embargo, es que está ligada erróneamente al marco ontológico elegido por Kivy para fundamentar sus teorías: según la “ontología elegida” has de formular las hipótesis coherentemente:

Desde una perspectiva empirista [Young recuerda que Kivy se define a sí mismo como platónico y empirista en 1)], *elegir una ontología* es cuestión de elegir un marco para discutir hechos empíricos. Si uno olvida que la evidencia empírica determina la ontología correcta, tenderá a confundir cuestiones empíricas con cuestiones sobre marcos empíricamente adecuados, sin poder convencerse entre sí de estar equivocados, puesto que cada uno tiene una posición ontológica (concebida como un marco para hablar sobre obras musicales) tan buena como cualquier otra (p. 28).

En la p. 99 enfatiza que el platonismo es la postura ontológica de Kivy sobre las obras musicales (que no incluye, para Young, el que “parece que hay obras musicales” en p. 28). De este modo, las obras “multimedia” compuestas antes del corte no serían “estructuras eternas” (y, por tanto, “pertenecen a categorías ontológicas fundamentalmente diferentes”, p. 100). En cualquier caso, podemos leer en p. 102 la razón por la que Kivy argumentó a favor de la hipótesis del gran corte: quería demostrar que las “interpretaciones históricamente informadas” no eran completamente posibles (“eran inauténticas”) y que solo el momento de autenticidad, seguramente, al interpretarse por primera vez –pero no siempre– una obra dada, eran las interpretaciones auténticas.

A continuación se presentan las discusiones sobre el genio musical, organizadas en dos capítulos, seguidas del análisis del llamado “problema de la ópera”,⁶ que cierra el libro. El primer tema analiza cuándo los compositores comenzaron a ser considerados genios y cómo clasificarlos en dos categorías, la platónica y la longiniana. Kivy sostiene que estas categorías se han sucedido desde Händel, considerado por él el primer genio reconocido ya que lo enterraron en el Rincón de los Poetas de la Abadía de Westminster (p. 139). En el capítulo 5, Young responde a Kivy mostrando que compositores como Purcell también merecen la categoría de genio, así como cuestionando la alternancia al estilo de *enten/eller* de Kivy entre genio platónico y genio longiniano. En el capítulo siguiente, Young refuerza sus argumentos, enfocándose en los errores de Kivy al interpretar la noción de “genio” desde Kant o Schopenhauer. En ambos capítulos, echamos de menos, como menciona Martín, una discusión sobre qué es el genio.

⁶ Véase la valiosa conferencia de Daniel Martín Sáez sobre el nacimiento y el problema de la ópera: *El nacimiento de la Ópera, Filópolis V. Seminario permanente de filosofía política de La torre del Virrey*, Ateneo Mercantil de Valencia, 2020.

[...] la concepción platónica, en la que un genio es inspirado o poseído por un poder divino. El *Ion* es el *locus classicus* de esta concepción del genio. Desde este punto de vista, los genios pueden ser infantiles y desapacibles. Lo que importa es que los domina algún poder superior (p. 106).

Si la concepción platónica del genio depende de entender el *Ion*, cuesta mucho aceptar una explicación no inmanente al texto. (Por continuar la nota 1 del presente texto, el propio diálogo platónico plantea la dicotomía: *θεία μοῖρα* y/o *τέχνη*: la tradición considera aporético este pequeño diálogo, por lo que no tenemos realmente ningún *locus classicus* que determine que Platón creía que la *θεία μοῖρα* es la *única* característica del genio. Por otra parte, Sócrates es *consciente* –no está poseído por el dios, al menos, no completamente– del efecto arrollador que su discurso del Imán tiene sobre Ion. En realidad, todo depende de cómo interpretemos ese “y/o” y, por adelantarse a los acontecimientos, Longino fue admirador de Platón [cf. *Ion* 536d y, especialmente, 542b: *θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὀμήρου ἐπαινέτην*].)⁷

La segunda concepción se asocia con Longino, el antiguo autor de *Sobre lo sublime* [...] el genio está dotado por naturaleza de poderes superiores a los de la mayoría de mortales. Le pertenecen y además los controla (pp. 106-107).

Kivy, de acuerdo con Young, parece confundir la concepción longiniana con la aristotélica en p. 116: mientras que la neoplatónica sigue siendo la *inspiratio*, la aristotélica veía “el genio como una expresión de los poderes de la mente humana [...] es esencialmente la que Kivy atribuye a Longino. Ideas que suenan longinianas pueden tener realmente un origen aristotélico”.

La pregunta de la filosofía de la música (o, al menos, de la discusión entre Young y Kivy en este libro) podría ser: “¿Cómo suenan las formas?”, una cuestión ligada tanto a la ontología como al formalismo, ambas preocupaciones bien reconocidas por Young. Sobre la cuestión planteada al inicio –¿cuál es la mejor disciplina para abordar la música?– quizá debamos remontarnos a la razón de por qué los seres humanos buscan conocer (cf. el visual *τοῦ εἰδέναι* en *Metafísica* 980 a21) y, en particular, qué es lo que buscan conocer en/de la música en general o en/de la “música sola, música pura [...]” o en/de una belleza no visual (cf. p. xxxix). “Y si alguien me pide que defina la belleza musical, por supuesto, declinaría la invitación, como haría cualquier persona sensible” (cita extraída de *Music Alone* de Kivy que Martín recoge en p. xxxix). Lodovico Settembrini consideraba la música políticamente sospechosa (“Siento hacia la música una antipatía de índole política” y “Sostengo que es de naturaleza ambigua [...] la califico de políticamente sospechosa”),⁸ especialmente la “música sola” (*Musik*

⁷ E. g., LONGINO, *Sobre lo sublime*, 13.2: “Este autor [Platón] nos muestra, si quisiéramos prestarle atención, que, además de las cosas mencionadas, existe todavía otro camino que conduce a lo sublime”, en LONGINO, *Sobre lo sublime*, trad. J. García López, en DEMETRIO, *Sobre el estilo*; ‘LONGINO’. *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 2008. Podemos encontrar pasajes en los que podría parecer que Longino sostiene que, para ser sublimes, habría de poseernos el genio de Platón, Demóstenes, Homero o Tucídides. Véase WILLIAM H. F. ALTMAN, *Ascenso a lo Bello. Los diálogos previos a la República desde el Protágoras hasta el Banquete*, trad. M. Golfe Folgado, UCOPress, Córdoba, 2025, secciones §12 y §13; e. g., sobre “(una Retórica de) la Inspiración Musical” en pp. 458-59.

⁸ THOMAS MANN, *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, 1924, pp. 103-106; *La montaña mágica*, trad. de I. García Adánez, Penguin, Barcelona, 2024, pp. 163 y 164.

allein) le parecía peligrosa porque no hace avanzar el mundo. Que “desde el punto de vista dramático, no tiene sentido adaptar un libreto al ritmo y patrón de una composición musical” es la definición del “problema de la ópera” o el “pseudoproblema insoluble” (p. 154) del último capítulo. La literatura significa algo mientras que la música es “pura y vacía decoración” (p. 154; Young cita a Kivy), este problema no existe: “Si pensamos que existe es porque formalistas como Kivy malinterpretan tanto la música como la literatura” (p. 154). No solo anticipa Settembrini esta disputa entre literatura y música en el famoso fragmento al que hemos aludido anteriormente (p. xlv y capítulo 7, p. 153: “La idea de que la música y la literatura son hostiles entre sí se asocia [...] al formalismo”), sino que parece componer un discurso (λόγος) sobre la música –quizá literario, quizá filosófico– diferente al que nos encontramos en estos textos (aunque Martín apunta a él en su introducción; véase la cita sangrada de la p. 2 de esta reseña). En este segmento de la obra de Mann, el erudito Settembrini dialoga con dos personajes, el protagonista Hans Castorp y su primo, Joachim Ziemssen. De manera quizá poco característica, el soldado Ziemssen da extensamente su opinión y dice que, aunque las piezas musicales que suenan en ese momento “no son nada del otro mundo, ni clásicas ni modernas”, sino instancias de “música de banda” (¿podría ésta contar para Kivy como ejemplo de *Musik allein*?), es su duración, sin embargo, la que determina su “ser algo en sí mismas” porque llenan los minutos que, con principio y fin (*sie heben Anfang und Ende*), son algo en sí mismos (*und die sind etwas für sich*). El italiano responde que el arte (incluye la música; cf. p. xxxi) es moral (*sittlich*) en tanto que *sie weckt uns zum feinsten Genuss der Zeit*. Pero “¿qué ocurre cuando adormece?”⁹

Desligar la música de “la religión, la mitología, la política, los cambios científicos y técnicos, las instituciones sociales, los rituales, las ideologías, etc.” supone abstraer la música de cualquier realidad “de aquí abajo” (por seguir la dicotomía tanto de Mann como de Platón). Esta abstracción supondría elevar las “estructuras sónicas” al ámbito de la *διάνοια*, lo que nos ayudaría a tomar impulso hacia la idea en el reino de la *νοῆσις*. En la *República* de Platón –que seguramente no sea una obra ejemplar de filosofía de la música para los filósofos de la música, aunque incluya una amplia discusión sobre los modos musicales y cómo afectan estos al alma (un tema que Kivy, sin embargo, retoma de manera particular: no se trata tanto de cómo afecta la música al alma humana, sino de cómo la música *es expresiva de emociones*) en el libro III de la *República*¹⁰– la música forma parte de la educación *dianoética* del filósofo del libro VII que debe elevarlo¹¹ hasta

⁹ T. MANN, *La montaña mágica*, p. 164.

¹⁰ [PLUTARCO], *Sobre la música* 15-17 (1136 b-f; habla Sotérico): “Los antiguos practicaron la música [...] de acuerdo con su dignidad; los modernos [...] en lugar de aquella música viril, inspirada y querida a los dioses [ἀνδρώδους ἐκείνης καὶ θεοσεσίας καὶ θεοῖς φίλης] introducen en los teatros [o “museos sónicos”] una música afeminada y seductora. Por eso Platón, en el libro III de su *República*, muestra su rechazo a esa clase de música [...] Platón había estudiado con mucha atención la ciencia musical [πάνυ γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων]”.

¹¹ Cf. PLATÓN, *República* 525 d: “SÓCRATES. –Porque eleva el alma muy arriba y la obliga a discurrir sobre los números en sí no tolerando en ningún caso que nadie discuta con ella aduciendo números dotados de cuerpos visibles o palpables”, con 531c: “SÓCRATES. –Diré que no hablaba de esos [de los que maltratan sus instrumentos], sino de aquellos a los que hace poco decíamos que íbamos a consultar acerca de la armonía [...] En efecto, buscan *números* [ἀριθμούς ζητοῦσιν] en los acordes [ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις] percibidos por el oído [...] Pero es un estudio útil para la investigación de lo bello y lo bueno [τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ ζήτησιν], aunque inútil para quien lo practique con otras miras”. (Para la traducción, véase PLATÓN, *República*,

la *nósis* para descender de nuevo a la Caverna. Si la música no nos eleva hacia arriba para devolvernos abajo, ¿podríamos quedarnos adormecidos, como sospecha Settembrini, en el cómodo reino de las formas?

María Golfe Folgado

trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 1988; para el griego, véase Perseus, Plat. *Rep.* 7.531c.)