

La idea de ópera de Peter Kivy: el caballo de Troya del formalismo musical

Daniel Martín Sáez

En este artículo trataré de mostrar algunas limitaciones de la idea de ópera de Peter Kivy (1934-2017), así como sus consecuencias musicológicas, que le llevan a tergiversar el nacimiento de la ópera y su historia posterior. Para ello, analizaremos en primer lugar su idea de música. Para Kivy la música como tal es un conjunto de formas sonoras puras y atímbricas, incapaces de expresar cualquier tipo de contenido.¹ Esto le parece incompatible con la idea de ópera entendida como *dramma per musica*, esto es, la unión de música y literatura. Según Kivy, la ópera sólo puede ser estéticamente exitosa si se transforma en una forma puramente musical, algo que sólo habría ocurrido a partir del siglo XVIII. Esto le lleva a mantener que todas las óperas del siglo XVII son un fracaso musical. La razón de ello habría que buscarla (siempre según Kivy) en el propio nacimiento de la ópera, condicionado por una teoría falsa.

Analizaremos estas ideas y mostraremos algunas limitaciones esenciales de la idea de música de Kivy, mostrando la importancia del timbre, la

¹ Incluso cuando Kivy defiende la posibilidad de que la música represente eventualmente algo, lo hace para mostrar que no es esencial para la música. E. g., Kivy (1984, p. 216): “Nor has it been argued -certainly not shown- that music is a representational art, if by that one means an art essentially, primarily, or even *importantly* representational”.

instrumentación, los intérpretes y las convenciones en la historia de la música. Luego veremos que el formalismo de Kivy descansa sobre la distinción epistemológica sujeto/objeto, poco adecuada para entender la música. A continuación, argumentaremos que su idea de la ópera es errónea y que no existe ninguna incompatibilidad ontológica entre música y literatura. En último lugar, veremos hasta qué punto Kivy se equivoca en su análisis del nacimiento de la ópera.

La idea formalista de música de Peter Kivy

Cuando Kivy habla de ontología musical, se refiere en realidad a un tipo de ontología muy determinada: la ontología de las obras musicales canónicas de cierto repertorio, que coincide a grandes rasgos con el grueso de las programaciones de los auditorios europeos y americanos (KIVY, 1987)². Composiciones de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, son el tipo de obras en las que está pensando Kivy, situadas entre los siglos XVIII y XIX. Además, a Kivy le interesa sobre todo la música instrumental, lo que denomina música sola, música absoluta, música pura, música sin contenido, música no referencial, “música sin texto, título, programa u otra parafernalia extra-musical” (KIVY, 2011, p. 183)³. Esta música está ligada esencialmente a la notación, que Kivy considera un acto “cerebral” e “intelectual” (KIVY, 1984, p. 106-107).

Ese repertorio le interesa además desde un enfoque determinado, muy característico de la filosofía de la música americana, que consiste en entender la música desde coordenadas definidas como estéticas. La música no le interesa en general por sus conexiones con otras realidades, como puedan serlo la historia, la política, la religión, la ciencia o incluso la filosofía, sino por lo que ella aporta por sí misma (MARTÍN SÁEZ, 2017)⁴. Incluso cuando Kivy se interesa por la ópera, como veremos, lo hace en la medida en que ésta pueda ser entendida como una forma musical, aunque haya de ser “la más visible y extravagante forma musical” (KIVY, 2005, p. 217). A esta música corresponde una forma de

² “It may not be true for improvisations, and it may not be true for certain kinds of electronic music. It may not be true in the absence of a notational system. Indeed, it may not be true for most of the world’s musics. But for a great deal of the most valued art music of the West, since the development of a sophisticated musical notation, it seems to be true that there are musical works, and that there are performances of them. Some writers, taking a more or less Platonic line, find it plausible to say that musical works are universals, or types, or kinds, and the performances of them are particulars, or tokens, or instances. I am one of those writers” (KIVY, 1987, p. 245).

³ La expresión aparece también en KIVY (2007, p. 199), donde añade “It is my view that absolute music, music alone, has no representational or semantic content whatever”.

⁴ Cf. Alperson; Carroll (2010).

escucha que habría cristalizado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se crearon las salas de concierto (o museos sónicos), la música instrumental pasó a estar en el centro de la composición (al menos, en muchos casos) y nació la estética. Antes de esa fecha, las obras musicales habrían formado parte de rituales sociales, políticos, religiosos, etc., y serían escuchadas sobre todo como obras de arte multimedia, no como obras de arte puras.⁵

Kivy (1993) define la música como un conjunto de formas sónicas puras y atímblicas. Lo importante de la música son sus patrones temporales: desde el ritmo, la melodía y la armonía hasta la estructura formal de la obra. Kivy considera que el timbre sólo es relevante en la medida en que pueda contribuir a subrayar aspectos formales, pero mantiene que durante trescientos años de música instrumental esos casos son raros. Le resulta “difícil imaginar el timbre *per se* involucrado en elecciones compositivas muy a menudo” y considera que “los compositores tienden a pensar en estructura, no en color” (KIVY, 1993, p. 87)⁶. Kivy mantiene que los violines han sido los instrumentos más utilizados, no por su color, sino porque ofrecen al compositor más posibilidades estructurales. Por tanto, si podemos sustituir la instrumentación de una pieza sin que se difumine la estructura, el resultado será la misma obra.⁷ Esto le ha llevado a criticar el movimiento de la música históricamente informada, donde son esenciales los timbres, el tipo de instrumentación y en el modo de tocar los instrumentos (KIVY, 1995)⁸.

Aunque se ha declarado un formalista durante décadas, Kivy nunca ha definido de manera sistemática qué es una forma. En *Osmín's Rage* (1988, 1999), sostiene que se trata de un concepto intuitivo que no necesita definir, limitándose a poner ejemplos de grandes formas de la historia musical (fuga, sonata, sinfonía, suite, etc.) (KIVY, 1988, p. 52)⁹. En muchos casos, reconoce que el concepto de forma puede llegar a identificarse con el concepto de género. Kivy se declaró siempre heredero de Kant y Hanslick, pero la definición de forma que ejerce

⁵ Kivy (2009) acepta que en el Renacimiento, y quizás antes, ya había música absoluta, pero sólo a partir del siglo XVIII los compositores pudieron empezar a tener la música instrumental como pre-ocupación prioritaria. Se trata de la hipótesis del gran corte, discutida en Young (2017).

⁶ Después sostiene que “there may be a work in the standard repertoire, or on the fringes, that will lose *some* essential property when played on some instrument or other, even when the sound structure is adequately produced. I can't think of an example” (KIVY (1993, p. 90).

⁷ Así ocurriría en las sonatas para clarinete de Brahms, que también pueden ser interpretadas por una viola, o en la música para clave de Bach, que podría ser interpretada al piano.

⁸ Cf. Young (2017).

⁹ “To speak of form is to raise a host of questions. I hope to avoid undue difficulty by treating the concept of form in a very intuitive way”. (KIVY, 1988, p. 52)

en sus escritos no parece ir más allá de la distinción aristotélica entre materia y forma. Kivy no habla de materia, sino de contenido, como es común entre los filósofos del arte. Su tesis es que la música no tiene contenido.

Esto puede ocurrir eventualmente en otras artes. Un pintor como Picasso, por ejemplo, puede representar un objeto (contenido) de una u otra forma. En *El viejo guitarrista* (1904), el pintor malagueño representa una guitarra con cierto realismo. En *Músicos con máscaras* (1921), la guitarra se ha transformado en un juego de formas cubistas. Pero también existen pinturas sin objetos reconocibles, como *Autumn Rhythm* (1950) de Jackson Pollock. Lo importante en este caso serían las propias formas pictóricas plasmadas en el lienzo.

En el caso de la música, las cosas no serían tan sencillas, al no poder tener *sensu stricto* ningún contenido. Al eliminar el contenido, hemos de pensar la música como una pura forma. Pero entonces ya no tenemos una distinción forma/contenido aplicable a casos concretos, sino una idea metafísica de forma, considerada de manera absoluta. Que Kivy no defina la forma es un obstáculo para entender su obra, aunque es también un rasgo típico de su filosofía. Como he argumentado en otro lugar, nunca define las ideas fundamentales que utiliza en sus ensayos. Por ejemplo, nunca define las ideas de estética, belleza, obra, genio o placer, esenciales en su obra y en cualquier libro de filosofía del arte (MARTÍN SÁEZ, 2017).

Kivy mantiene que la música, por sí misma, no puede expresar nada externo a ella misma. Ha negado que la música pueda expresar, imitar o representar emociones, sentimientos, gestos, pensamientos, objetos, etc., de manera esencial (YOUNG, 2014)¹⁰. Aunque admite una tendencia general de la música, débil y poco efectiva, para representar cosas o despertar emociones corrientes, a partir de propiedades perceptibles (audibles) que podríamos reconocer como tales, éstas son irrelevantes estéticamente. La representación es tan irrelevante como las emociones externas a la música. Lo único que nos emociona verdaderamente es la propia belleza de la música. La conmoción producida por esa belleza, cuya razón de ser está en sus formas, es lo más parecido a una emoción que sentimos ante la música (KIVY, 2005). Pero entonces uno se pregunta qué es la belleza, de dónde provienen las formas musicales y en qué consiste esa emoción.

Kivy ha llegado a mantener que los compositores no crean sus obras, sino que las descubren, pero no aclara cómo ni dónde lo hacen. Negar a la música todo

¹⁰ Para una crítica al formalismo véase YOUNG (2014).

contenido y definir las obras musicales como estructuras sonoras atímbricas hace la cuestión insoluble. Como luego argumentaremos, la música sólo puede provenir de sonidos reales, de timbres concretos, de instrumentos que han ido creándose a lo largo de la historia, ligados a todo tipo de intérpretes e instituciones. Otros filósofos inciden, frente a Kivy, en la importancia esencial de las emociones, las analogías entre ciertas morfologías musicales y ciertos movimientos corporales y gestuales, o el papel de la audición en la evolución humana, a lo cual deberíamos añadir su papel en rituales religiosos, políticos, sociales, etc., que sin duda han conformado la historia de la música. La materia aristotélica, y no sólo la forma, han de ser tenidos en consideración.

La idea de ópera de Kivy

Lo mismo podemos afirmar sobre su idea de ópera, esencialmente condicionada por su idea de música. Para Kivy, como hemos visto, no se trata sólo de que las obras musicales del repertorio no tengan contenido, sino que no pueden tenerlo. El problema es que la ópera, a su modo de ver, es una obra musical y, al mismo tiempo, ha pretendido a menudo tener contenido, expresando la poesía del libreto, lo cual sería imposible. La ontología de las óperas, según Kivy, se mueve entre dos alternativas irreconciliables: o bien (1) la ópera renuncia a tener contenido y se transforma en música, o bien (2) intenta expresar ese contenido literario, pero entonces deja de ser propiamente música y se convierte en una obra musical fallida (en este caso, prefiere denominar a la ópera *dramma per musica*). Esto es lo que Kivy llama “el problema de la ópera”. Al concebir la música como una forma sin contenido, deduce que la música no puede encajar con un arte como la literatura, que tiene contenido. La música y la literatura serían “artes antitéticas” (KIVY, 2009).

Aunque nada impide considerar, a partir de la teoría de Kivy, que un *dramma per musica* pueda ser exitoso por razones no musicales, esto arroja una oscura sombra sobre la historia de la ópera. Kivy no pone ningún ejemplo concreto que muestre esa incompatibilidad entre música y literatura. Como luego veremos, se limita a aplicar *a priori* su idea de la música, apelando a sus gustos subjetivos. Esto le lleva a considerar todas las óperas del siglo XVII, incluidas las óperas de Claudio Monteverdi, como obras musicalmente fallidas, una idea que resulta especialmente perniciosa para la filosofía y para la historiografía operística. Para mostrar sus limitaciones, empezaremos mostrando algunas deficiencias de su idea de música.

Más que formas: instrumentos, intérpretes, convenciones, historia

A continuación, pondremos dos objeciones al formalismo de Kivy. Primero argumentaremos que las obras de música (del tipo en que Kivy está pensando) son mucho más que un conjunto de formas, incluyendo timbres, instrumentos e intérpretes. En segundo lugar, argumentaremos que la música incluye convenciones de todo tipo (no sólo musicales, sino también políticas, sociales, etc.), sin las cuales las propias obras de música resultan incomprensibles.

Stephen Davies (2017) ha desarrollado algunos argumentos sobre la importancia de los timbres y la instrumentación. Davies, como Kivy, acepta que no existe un único tipo ontológico de obras musicales. Sus argumentos se limitan a considerar cierto repertorio canónico occidental, esencialmente idéntico al que se refiere Kivy. Pero Davies cree, a diferencia de éste, que las obras del citado repertorio (en el cual se incluyen conciertos para clarinete o cuartetos de cuerda) se concibieron para ser interpretadas con instrumentos determinados y cambian esencialmente si prescindimos de ellos, incluso cuando se mantienen los parámetros formales de los que habla Kivy. Davies va más allá incluso del sonicismo tímbrico de Julian Dodd, para quien los timbres indicados por el compositor son esenciales a la música, pero no los instrumentos como tales. Para Davies, tanto el timbre como los propios instrumentos serían esenciales para entender las obras musicales.

Según Davies, incluso aunque pudiésemos imitar con un sintetizador el timbre de un violín, eso no podría sustituir el propio hecho de tocar el violín. Un pasaje en *pizzicato* o una coda virtuosística no sólo implican el hecho de producir unos determinados sonidos, sino también la forma de interpretarlos, el cuerpo, los movimientos y gestos del intérprete. En la música está involucrado el tacto, el pulso, la respiración, pero también los dedos, los labios, la lengua. Davies incide en el efecto psicológico que tiene sobre los oyentes, así como en la función antropológica que cumple, desde una perspectiva evolucionista, reconocer las fuentes del sonido y las realidades y acciones que se vinculan a ellas.¹¹

Podemos pensar en el rugido de un tigre para percatarnos de la importancia que ha tenido para el hombre, no sólo reconocer el sonido del rugido, sino también a su emisor. Lo mismo puede decirse de la voz humana. Distinguimos

¹¹ Algunas reflexiones semejantes en Martín Sáez (2013a).

infinidad de timbres de personas concretas, pero también acciones, géneros, edades, emociones, actitudes, intenciones, algunas de ellas antes de nacer. Igual que el sexo no se reduce a la cópula, ni podemos sustituir sin más a una persona por otra o por un conjunto de materiales sintéticos que se limiten a activar ciertas terminaciones nerviosas, tampoco podemos sustituir a un violonista por un clarinetista o por un sintetizador y esperar obtener un resultado musicalmente equivalente.

Llevar este análisis a una perspectiva histórica es casi una cuestión de grado. Barthes (1986) ponía el ejemplo de la construcción de casas prehistóricas y el descubrimiento de patrones rítmicos. De ahí podríamos pasar a los yunques de Pitágoras o a la conexión de instrumentos concretos con determinados tipos de inspiración ritual (MARTÍN SÁEZ, 2013b). El formalismo deja de lado fenómenos como la construcción de instrumentos, que dieron lugar durante el siglo XX a mitos tan influyentes como los que rodean a los violines de Antonio Stradivari, a menudo ligados a la figura de Paganini. Sin el famoso *luthier* no se comprende la historia del violín, la viola o el violonchelo, ni por tanto la factura de numerosas obras musicales para cuerda, esencialmente marcadas por la organología de instrumentos concretos (MARTÍN SÁEZ, 2018). Como, además, Kivy no considera la música contemporánea, tampoco recoge las ideas sobre el timbre de los últimos sesenta años, como las surgidas en torno a la denominada *Klangkomposition*, el espectralismo, la creación de focos y espacios sonoros, etc.

Esto nos lleva a la siguiente objeción, basada en la importancia de las convenciones. Los propios instrumentos son instituciones musicales, convenciones con una historia milenaria que no se pueden eliminar si queremos entender qué son las obras musicales. Prestarles atención no tiene por qué ser un obstáculo para apreciar la música. Que cada instrumento tenga su historia, sus contextos, sus simbologías, etc., puede enriquecer estéticamente nuestra experiencia de las obras. La historia musical también incide en su audición, como alguna vez ha reconocido Kivy, sin sacar las consecuencias que esto tiene contra el formalismo.¹²

¹² E. g., en Kivy (2005, p. 269-270): “Levinson sugiere que las personas se alejan de la música clásica porque han sido engatusadas por los abastecedores de la teoría. La verdadera explicación es mucho más sencilla. Se alejan porque intentan escuchar la música clásica como si se tratara de música popular, que no requiere un conocimiento explícito, y, como cabía esperar, no disfrutaron de la experiencia. La razón por la cual la música popular es *popular* es por su ‘fácil audición’. La razón por la cual la música clásica no lo es se debe a que, a fin de que su efecto sea completo y enriquecedor, exige ciertos conocimientos”. A esto añade que comparte con él la idea de que “la música debe apreciarse, como mínimo en un grado importante, en su contexto histórico. De hecho, es de justicia decir que éste es uno de los aspectos en que difiere de los géneros más populares”.

Un concierto para piano no es solamente un concierto para timbre de piano. El propio pianista y el intérprete forman parte de la obra. El caso de Liszt y el fenómeno de la lisztmanía ayuda a explicar muchas obras musicales, que no se pueden entender sin apelar a la importancia de ambos. Sin Liszt no se entendería hoy el papel de pianistas de masas tan distintos como James Rodhes, Ludovico Einaudi o Lang Lang. A veces, la singularidad del intérprete redundante en una mayor musicalidad, como es el caso de Glenn Gould. Del mismo modo, una ópera de Puccini es algo más que un concierto para timbres de voz humana. Si uno escucha a Angel Blue interpretando a Mimì sentado en una de las butacas de El Met de Nueva York, en la producción de Franco Zeffirelli y, acto seguido, escucha esa misma interpretación por radio, sentado en el sofá de su casa, percibe en seguida que su idea de la obra ha cambiado radicalmente.¹³ Que otro tipo de convención (esta vez lingüística) nos obligue a hablar de la misma obra, no deja de ser eso, otra convención. ¿Quién podría mantener que esa diferencia de escucha es irrelevante para entender la historia de la ópera o el modo en que se componen y escuchan las óperas y, por tanto, lo que esas óperas *son*?

Esto es aún más evidente cuando los intérpretes son esenciales al margen de todo timbre o instrumentación. Baste pensar en la importancia que ha llegado a tener el director de orquesta en la segunda mitad del siglo XX, pese a no interpretar ningún sonido ni expresar en sus movimientos la forma de las obras. Directores como Furtwängler o Karajan han influido en la forma de escuchar música debido a numerosas convenciones. En otros casos, la dirección y la composición se influyeron mutuamente. Las figuras de Liszt, Wagner y Mahler dan sobrada prueba de ello. No es necesario subrayar aquí la importancia de la dirección en la historia de la música, ni su influencia sobre la composición. Podríamos ejemplificarlo atendiendo a la importancia de las manos. Desde la quironomía medieval (de *χειρός*, “mano”) hasta la batuta, pasando por la mano guidoniana, la idea de *tactus* (e. g., Adam von Fulda, *De musica*, 1490) o el bastón de Lully, las manos están involucradas en la creación musical. También lo están en su estudio práctico, como sabe cualquier alumno de solfeo, y en la historia de la construcción de instrumentos, hechos a la escala de las manos y su digitación. El director de orquesta es una institución (reconocible por el oyente) que recoge buena parte de esa historia.

¹³ Cuando uno escucha ciertas óperas, espera ver al cantante que interpretará las mejores arias, las escenografías, compartiendo con el público cierto ritual. Incluso cuando, en las óperas de números, se permiten los aplausos entre un aria y otra, uno podría interpretar que eso favorece (como los intermedios en el teatro) un tipo de escucha más atenta que puede beneficiar la audición de la música.

Los intérpretes siempre introducen en la interpretación algo más que su propio cuerpo, su respiración, sus gestos, sus pulsaciones. Su forma de vestir, el repertorio que eligen o la mercadotecnia también son importantes. Glenn Gould solía interpretar obras canónicas en una silla de madera con respaldo inusualmente baja y a menudo canturreaba mientras tocaba. Si la obra de Bach ha calado en sus oyentes ha sido porque ha habido intérpretes tan singulares como Gould. Su silla quizá merecería estar en una historia de la música, como lo ha estado el mítico bastón de Lully en sus conciertos para Luis XIV, aunque seguramente serían otras convenciones, más extendidas, las que nos veríamos obligados a subrayar con prioridad.

Esto es más evidente cuando el propio compositor es un instrumentista. Bach merecería ser estudiado como teclista, una labor que sin duda modeló su forma de componer, aunque la inexistencia de la grabación en su época nos impida hacerlo. Se ha dicho con frecuencia que Anton Bruckner componía sinfonías casi como si fueran piezas para órgano, dada su formación como organista. La lista de giros idiomáticos que pasan de un instrumento a otro, por medio de la composición, es inagotable. De ahí nacen convenciones y formas que los oyentes pueden reconocer y disfrutar. Otro caso significativo en este sentido son las obras compuestas para Paul Wittgenstein, que perdió su mano derecha durante la Primera Guerra Mundial. Compositores como Paul Hindemith, Richard Strauss, Serguéi Prokófiev y Maurice Ravel hicieron conciertos para la mano izquierda por encargo del amputado pianista.

Un ejemplo distinto de la importancia del intérprete lo encontramos en obras como 4'33 de John Cage. En la interpretación realizada por David Tudor al piano, éste se limitaba a abrir y cerrar la tapa del instrumento, sin emitir en principio ningún sonido previsible. El intérprete, en este caso, se parece al director de orquesta. Que su sola presencia haya bastado para que tantos aficionados, historiadores, musicólogos o filósofos, lo consideren un episodio importante de la historia musical, nos habla de la complejidad ontológica de la música, más allá de las formas.

Hay muchas otras convenciones que desbordan el formalismo. También han formado parte esencial de la música todo tipo de factores políticos, sociales, religiosos, económicos, académicos, a menudo marcados por la función que cumplía la música en variados contextos. Entre los casos más evidentes se encuentra la danza, de la que provienen tantas formas musicales, las procesiones religiosas y militares, la música incidental para teatro o la propia ópera. La

estructura de las danzas influyó en géneros como la obertura de ópera, que a su vez influyó en las sinfonías. Esta conexión también se da en los compositores. Mahler no podía ser ajeno, al componer sus sinfonías, al bagaje adquirido como director de ópera. Un oyente no elimina todo eso cuando escucha música, como si fuera un sujeto puro kantiano. Los sujetos no sólo escuchan con las orejas, sino que viven la música reconociendo de modos diversos –por muy elusivos, vagos o inconscientes que puedan llegar a ser– lo que la música es. Todos hemos aprendido la música en su contexto. Nosotros mismos somos ese contexto.

El formalismo no admite, de entrada, que haya otros factores esenciales más allá de las formas, ni que las propias formas descansen sobre otros factores. Para entender por qué no lo hace, hay que analizar algunos de sus presupuestos.

La distinción sujeto / objeto como clave del formalismo

Para el siguiente argumento, puede ser útil comenzar con una metáfora kantiana. Algunas personas percibirían una gran belleza en el canto de un ruiseñor. Sin embargo, si descubriesen que el canto *no* proviene de un ruiseñor, sino de un imitador de pájaros, su interés no sólo podría llegar a desaparecer, sino que el canto podría llegar a resultarles desagradable. De un ejemplo parecido deducía Kant, en su *Crítica del juicio*, que el canto del ruiseñor no era bello, sino que confundíamos nuestra simpatía por el inofensivo animal con la belleza de su canto. Un formalista como Kivy respondería algo parecido. Pero se trata de una generalización errónea. Sólo una filosofía artificiosa podría negar la belleza que el canto de un ruiseñor puede llegar a tener. El problema es que se parte de una idea metafísica de belleza.

Los formalistas, como tantos otros estetas, tienen una visión del arte que parte de la división epistemológica sujeto/objeto, heredera del kantismo, que les permite teorizar un tipo de belleza “desinteresada”, al margen de sujetos y objetos determinados, históricos, atravesados por otros múltiples objetos y sujetos. La suposición es que el sujeto (metafísicamente considerado) disfruta ante un objeto de manera medible, analizable o previsible por el filósofo. Éste no necesitaría introducir en el análisis nada más allá de ese sujeto u objeto. No es necesario realizar aquí una crítica al kantismo. Me limito a constatar que filósofos como Kivy no tienen (ni remotamente) una teoría al respecto. Nada impide considerar, si eliminamos esa idea epistemológica, que *el canto* del ruiseñor sea bello precisamente porque es el canto *del ruiseñor*, y que además lo es *para ese alguien*.

El placer por el canto depende del ruiseñor y de la persona que lo escucha, como en el fondo reconoce Kant. Pero Kant no entendió que no hay modo de separar ambas cosas. La verdadera consecuencia que deberíamos sacar de este ejemplo es que no existe la belleza al margen de una multitud de factores que desbordan la distinción sujeto/objeto. La belleza depende de convenciones, costumbres, hábitos, etc., más o menos institucionalizados y de muchos tipos (sociales, políticos, religiosos, etc.), que requieren tener en cuenta una variedad indefinida de sujetos y objetos (en plural), implicados en la biografía e historia de esos sujetos y objetos, que interactúan y se retroalimentan. Las diversas articulaciones entre ellos dan como resultado una enorme variedad de ideas de belleza. Hay quien disfruta del canto de los imitadores de pájaros (hasta existen concursos para ellos), y una misma persona puede variar sus gustos de un día a otro. Éste no es el problema. La cuestión, en todo caso, es explicar por qué esto sucede. Si hay una cierta idea de belleza prevalente en un periodo y en un lugar determinados, la división sujeto/objeto es insuficiente para explicar por qué. En el ámbito de la ontología musical, esto significa que hace falta considerar la coincidencia histórica de numerosos factores institucionales que, en un momento dado, pueden llegar a influir de manera generalizada sobre la actitud que se ha de tener ante una determinada música.

La ópera resulta clarificadora en este punto. Podríamos preguntarnos por qué Monteverdi vincula los trombones y los *cornetti* con el Infierno en la fábula de *Orfeo*, realizada en Mantua en 1607. Tendríamos que considerar razones como las siguientes: (1) la corte de la familia Gonzaga quería presumir de su gran colección de instrumentos musicales, una de las más importantes de Europa, donde destacaban los instrumentos de viento; (2) el papel de los metales durante las luchas militares en campo abierto, ligados a un clima de terror y muerte, es adecuado para subrayar la tragedia de Eurídice; (3) el contraste con los instrumentos de cuerda, mucho más suaves, hacen de los metales instrumentos más aptos para expresar la severidad de Plutón, Caronte y el resto de figuras infernales. Monteverdi apuntaló una convención operística que volverá a aparecer una y otra vez, no sólo ligada a escenas infernales (e. g., *Don Giovanni* de Mozart), sino también a realidades tradicionalmente ligadas al infierno (e. g., *Rigoletto* de Verdi, donde los metales nos recuerdan la maldición de Monterone). Los oyentes aprenden este tipo de convenciones fácilmente y, a menudo, les sirven para disfrutar más de la música. La aparición de los metales otorga a la obra de Monteverdi una riqueza añadida.

Kivy no tendría ninguna respuesta para entender la elección de Monteverdi. De hecho, debería deducir que se trata de una elección arbitraria y que la obra ha de lograr el mismo efecto musical introduciendo cualquier otro timbre, siempre que se respete la estructura formal. Entonces deducirá que encontramos bellos los metales por razones externas a su propio sonido y que, por tanto, son prescindibles. Como en el caso del ruiseñor, el error está en distinguir razones internas y externas, cuya separación carece de sentido, salvo que uno presuponga que existen unas estructuras puras de sonido, dirigidas a un sujeto igualmente puro, capaces de conseguir lo mismo sin esas razones externas, lo cual, sencillamente, no ha sucedido jamás.

La belleza de la que hablan Kant y Kivy no existe. Que haya más o menos razones extra-musicales no es necesariamente negativo. Uno puede disfrutar los metales del *Don Giovanni* con un interés musical y dramático, como sin duda pretendía Mozart, o centrarse solamente en las armonías, melodías y ritmos de los metales. En ambos casos disfrutará del timbre. En el primer caso, además, podrá asimilar un significado novedoso, que eventualmente le permitirá disfrutar aún más de los sonidos. Que una persona como Kivy diga disfrutar de los motivos formales realizados por los metales, con independencia de su timbre, no significa que eso no forme parte de las obras, de igual modo que, si un oyente se limita a contemplar con placer los movimientos de la batuta, eso no significa que la música se reduzca a ellos.

Las razones por las cuales uno llega a disfrutar de hechos como estos requieren apelar a numerosos factores. Un buen punto de partida para entender la ontología de la música es explicar cómo han llegado allí los objetos y sujetos que aparecen articulados en torno a ella. Como mínimo, esto requerirá el concurso de la historia de la música y, en el caso de la ópera, la historia de la literatura, la danza y el teatro. Cuando uno realiza ese ejercicio, en lugar de limitarse a pensar en lo que considera (*emic*) su experiencia de la música, se percata de que ésta no se mueve en un éter neoplatónico de formas puras, sino que está involucrada de manera esencial con la historia política, religiosa, científica, tecnológica, etc., junto a la cual se desarrolla, y sin la cual es imposible construir cualquier ontología solvente.

Podríamos desarrollar el argumento por reducción al absurdo. Imaginemos una composición para clarinete realizada por un programa informático que recurriera, de manera aleatoria, a patrones formales que imitaran, por ejemplo, el estilo de Mozart. Si después se interpretase esa obra con un sintetizador y

escuchásemos todo ello a través de un altavoz, ¿cuántos estaríamos dispuestos a conceder que esa obra es equiparable al concierto para clarinete KV 622 compuesto por Mozart en 1791 para el clarinetista Anton Stadler, que pudiésemos escuchar en directo interpretado por Sabine Meyer y la Orquesta Estatal Sajona de Dresde? Si Kivy es consecuente, sería uno de ellos. Pero bastaría un mínimo recorrido histórico, llegando hasta el presente, para ver que ese no es el tipo de oyentes que ha tenido la música de Mozart. Cuando componía, el salzburgués acudía a timbres, instrumentos, intérpretes, espacios arquitectónicos, convenciones históricas y un público que el formalismo hace desaparecer.

Con esto no negamos que Kivy pueda apreciar formas musicales. Pero ni eso es lo único que hace (pues están funcionando todo tipo de elementos diversos, desde los timbres y los instrumentos hasta las convenciones), ni su escucha formalista sirve para explicar la historia de la música (ni siquiera las obras de cierto canon a las que se refiere). Aunque Kivy se presente como una especie de autista musical, que se traslada a un cielo platónico de formas sónicas cada vez que escucha una obra, basta leer sus libros para ver que estamos ante una persona formada en una determinada tradición y habituada a un tipo de escucha, incomprensible sin todo tipo de convenciones, así como presupuestos teóricos.¹⁴

No existe el problema de la ópera. Contra la idea de formas artísticas

Con estas premisas podemos cuestionar la relevancia del “problema de la ópera”. James O. Young ha citado en *Critique of Pure Music* (2014) y en *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy* (2017) todo tipo de experimentos psicológicos que probarían hasta qué punto la música y las palabras pueden involucrarse sin problemas, reforzándose mutuamente. El lenguaje no se comprende al margen de su musicalidad. La propia música, también por sí sola, despierta y expresa emociones y puede representar movimientos y gestos (YOUNG, 2014).

Pero podemos ir más allá del lenguaje y la psicología para reconocer que ese reforzamiento mutuo se ha producido de hecho. Tenemos dos mil quinientos

¹⁴ En realidad, tampoco sabemos muy bien en qué consiste la experiencia de Kivy y, aunque consiguiésemos desentrañar algo en sus escritos, aún quedaría por probar que estaba capacitado para explicar su propia experiencia de manera solvente. Lo máximo que tenemos es la explicación de un escritor sobre su propia experiencia, atravesada por todo tipo de teorías artificiosas y presupuestos sin probar.

años de poesía griega, canto gregoriano, trovadores y óperas para probarlo, por no hablar de motetes, misas, madrigales, canciones, oratorios, cantatas y un largo etcétera. Esa historia muestra que no hay ningún problema, que música y literatura no son artes antitéticas, pues *de facto* no lo han sido durante siglos. La historia de la ópera es la historia de una unión exitosa. Y si la unión ha sido exitosa es, entre otras cosas, porque la ópera ha sido siempre mucho más que música, por mucho que para Kivy no sea (si la ópera es exitosa) nada más que eso. Por eso mantengo que la ópera es el caballo de Troya del formalismo musical (MARTÍN SÁEZ, 2017)¹⁵. Se trata del ejemplo más evidente, dentro de los grandes géneros considerados musicales, de que las obras musicales son mucho más que música y que, para ser música, tienen que ser a la vez muchas otras cosas.¹⁶

Por la misma razón, la ópera es un desafío para la estética. El problema básico es la definición de música y literatura como si fueran dos objetos reconocibles en un cielo platónico de formas estéticas que, después, hemos de comprobar si encajan o no. A veces, incluso quienes defienden que sí encajan no dejan de ser formalistas, al concebir que la ópera es un híbrido de formas artísticas puras (THOM, 2011)¹⁷. Esto depende de una estética o filosofía del arte que ha supuesto a menudo una teoría de las artes basada en géneros y especies porfirianos, como si todas las cosas que hoy llamamos arte dependieran de una rama común, que sería *el arte*, separado de otras ramas, que podrían ser la política, la religión, etc. Al operar así, Kivy no sale del citado esquema epistemológico sujeto/objeto. La música y la literatura son para él dos objetos fijos y antitéticos, como dos piezas de puzzles distintos que el sujeto no puede hacer encajar. Kivy no necesita acudir a historia de la música, el teatro y la literatura para definir la música o la literatura. Pero nadie ha probado nunca que existan esas ramas, y mucho menos que dependan de una entidad previa denominada arte. Cuando analizamos periodos históricos concretos, o alguna de las denominadas artes, lo que tenemos es una realidad heterogénea, irreductible a hipotéticas formas artísticas. No hay ni puede haber un arte puro.

¹⁵ Véase mi introducción a Young (2017).

¹⁶ Kivy no es el único que concibe la ópera como forma musical. La ópera se estudia hoy, casi exclusivamente, en los departamentos de Musicología. Se sobreentiende a menudo que lo esencial de la ópera es la música. Pero sería más preciso mantener que la música ha sido *una* parte esencial de la ópera.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Thom (2011 p. 576), para quien “opera is a hybrid, the result of combining a plurality of other art-forms”.

Otra cosa es que un compositor y un poeta, acostumbrados a trabajar por separado, deban trabajar juntos y tengan dificultades eventuales para encontrar el modo de hacerlo. Pero eso le puede ocurrir al propio compositor en su campo. Igual que no existe *el arte*, tampoco existe *la música como un arte*. La música es *sensu stricto* un conjunto de artes, cuyo curso histórico podríamos remontar miles de años atrás.¹⁸ Sólo en el ámbito de la composición, construir melodías, ritmos, armonías, elegir timbres, etc., requiere dominar artes hasta cierto punto distintas, como las requieren a menudo unos géneros u otros.¹⁹ El problema sólo desaparece, como sabe cualquier estudiante de composición, cuando uno adquiere práctica. Del mismo modo, nada impide que, si diversos especialistas se unen para realizar una obra común, se pueda obtener un resultado tan unitario como podría haberlo obtenido un único especialista. Así pasa entre compositores e intérpretes (el arte de componer es distinto del arte de tocar el oboe o el arte de cantar) y así ha ocurrido entre diversas artes, desde la tragedia y la comedia griegas hasta la ópera. Lo que hemos de analizar son esos casos concretos. Sólo entonces podremos ver si hay o no algún “problema”.

Pero cuando Kivy analiza casos concretos comete errores aún mayores. Mantiene que la ópera nació como resultado de una teoría estética errónea, algo que le sirve para corroborar su tesis sobre la incompatibilidad entre música y literatura. Que no comprenda el nacimiento de la ópera es casi más importante que todo lo demás; es una prueba de cómo una idea se aplica *ad hoc* a un proceso histórico en el que uno sólo ve lo que quiere ver. Aunque Kivy trate la ópera como un objeto claro y distinto, no hace más que recoger lo que él mismo ha introducido allí previamente. A continuación, me centraré en su interpretación de la historia de la ópera, que considero un caso flagrante de idealismo. Después mostraré los errores de su tratamiento del nacimiento

¹⁸ Como es sabido, *ars* es la palabra latina que traduce el vocablo griego τέχνη, técnica. Como la idea de arte está ligada a unas ideas denominadas estéticas que presuponen unas teóricas artes metafísicas puras, utilizo aquí a propósito el concepto de “artes”, en plural, en lugar de decir “técnicas”, para subrayar esa genealogía clásica. Los ejemplos sobre artes que hoy denominaríamos técnicas (arte de la jardinería, etc.) u oficios (el arte de la medicina) son inagotables. Que, con el tiempo, se restringiera ese vocablo a las actuales artes tiene una explicación histórica, muy ligada al nacimiento de la estética, que no podemos tratar aquí con detalle. Justamente por eso, la estética nos hace olvidar el componente técnico de las denominadas artes, como si fueran *un arte*, resultado de *una* única forma, *una* única técnica (componer, pintar, esculpir, etc.), como si el sentido de componer o pintar fuera unívoco, cuando no lo es en absoluto. El concepto de forma, que aceptan incluso los no-formalistas al hablar de formas de arte, oculta esa diversidad e historicidad de las artes.

¹⁹ La ópera es un buen ejemplo: entre Francesco Cavalli y Wagner son numerosos los compositores que no practicaron apenas otro género. Y una visión histórica hace las cosas aún más complejas. Podríamos hablar del arte de componer motetes, el arte de componer sinfonías, el arte de componer para dos, tres o cuatro voces, etc.

de la ópera. Finalmente, pondré algunos ejemplos de la época de Monteverdi y de nuestro presente que prueban el éxito musical de sus óperas, aunque Kivy las considere musicalmente fallidas, como en general todas las óperas del siglo XVII.

Prejuicios sobre la historia de la ópera. El esquema teoría / práctica

La falta de un interés filosófico real por la historia ha malogrado muchos argumentos de Kivy, a menudo marcados por una visión idealista de los procesos históricos. Es el caso de su teoría acerca del nacimiento y la historia de la ópera. Su visión se sustenta, como él mismo reconoce, en la distinción teoría/práctica, que en el fondo está en la base de la división sujeto/objeto. Las teorías se entienden como entidades subjetivas que aciertan o no sobre los objetos sobre los cuales teorizan. Según Kivy, la ópera habría nacido a partir de una teoría errónea sobre la música, la literatura y el efecto que ambos pueden causar en el sujeto, una versión de la teoría de la mimesis que se remontaría a Platón y Aristóteles.²⁰ En el siglo XVII, habría resurgido la idea de imitar afectos, pasiones, emociones o sentimientos humanos mediante formas musicales, a través de un teatro totalmente cantado. Kivy reproduce aquí un antiguo tópico de la bibliografía operística, la idea de que la ópera fue un resultado intelectualista, puramente teórico, producto de ideales renacentistas. Según este tópico, los padres de la ópera habrían intentado resucitar la tragedia griega bajo la convicción de que la música y la literatura debían estar unidas. Para ello, la música debía estar al servicio de las palabras, subrayar sus acentos, expresar sus emociones, representar su contenido. Kivy mantiene que el nacimiento de la ópera sería la puesta en práctica de esa teoría que considera falsa. Lo llega a denominar “el proyecto Manhattan de la música” (KIVY, 1988, p. 27). Desde su posición formalista, este proyecto estaba condenado al fracaso musical, por las razones que ya hemos visto.

Sin embargo, Kivy no explica por qué la literatura y la música son incompatibles, más allá de los argumentos *a priori* sobre la forma de ambas artes, que hemos considerado metafísicos. Podría haberlo probado intentando demostrar la imposibilidad de que un oyente perciba la calidad musical de las obras, pero esto es todo lo que apunta al respecto: “Es un fracaso que, según creo, es sentido

²⁰ A Kivy no parece importarle por qué Platón y Aristóteles mantuvieron esa teoría. Se habría percatado de que no era una teoría al margen de la práctica. Aplicar a una teoría milenaria el esquema verdad/mentira, al margen de su curso histórico, es un error ingenuo que ningún filósofo debería permitirse.

al menos inconscientemente por la mayoría de los oyentes sensibles” (KIVY, 1988, p. 253). Después de todo, el éxito de la ópera lo decide Kivy apelando a sus gustos subjetivos y a hipotéticos gustos inconscientes de oyentes tan sensibles como él.

Este mismo esquema teoría/práctica para interpretar la historia de la ópera funciona en el resto de la obra de Kivy cuando pretende explicar épocas posteriores. Las óperas de Mozart, por ejemplo, serían exitosas porque en el siglo XVIII ya existía una teoría adecuada de la música y la literatura, capaz de reconocer que la ópera como mimesis era un proyecto equivocado. Para Kivy, la ópera más perfecta es *Così fan tutte* de Mozart, justamente porque allí el libreto le parece irrelevante (lo cual le convierte en “el libreto perfecto”) y permite que la ópera se transforme en una forma musical pura. Para Kivy, *Così fan tutte* no es un *dramma per musica*, sino una *sinfonía concertante*. La ópera ha tenido que dejar de ser ópera para ser musicalmente exitosa. Una consecuencia de esta postura sería aceptar que, si tomamos *Così fan tutte* y cambiamos todos los timbres y la instrumentación, eliminando las palabras, todo ello a través de altavoces, estaríamos frente a la misma ópera estrenada por Mozart en el Burgtheater de Viena. Por otra parte, no es en absoluto obvio que *Così fan tutte* sea una especie de sinfonía encubierta, ni siquiera para “oyentes sensibles”. Nikolaus Harnoncourt considera que la música, en esta ópera, está al servicio de la acción en sentidos tan precisos como este:

Los tres primeros números, cuando los hombres hablan de la fidelidad de sus mujeres, están ambientados en un espacio interior, y no hay nada anómalo en el sonido de la orquesta. Pero a continuación cambia el escenario y nos trasladamos al jardín junto a las aguas, donde las mujeres recuerdan entusiasmadas a sus amantes o prometidos ausentes. En realidad, a todos los espectadores tendría que llamarles la atención que el sonido, en esa primera intervención antes de que las mujeres comiencen a cantar, sea completamente nuevo. Se trata de un truco muy viejo (que, por lo que yo sé, ya utilizó Monteverdi a comienzos del siglo XVII): representar una imagen mediante un sonido, crear una imagen escénica sonora, por decirlo así. A las damas, que se encuentran en la naturaleza y no en un espacio interior, las acompaña un sentimiento misterioso asociado a la naturaleza. Mozart consigue esta atmósfera misteriosa con la entrada de los clarinetes y de las trompas (HARNONCOURT, 2016, p. 315).

Kivy tampoco explica cómo pasan los compositores de la teoría a la práctica. Parece dar por sentada una idea historicista de los procesos históricos, como si los compositores de una época participaran de una cosmovisión por el simple

hecho de nacer en ella y, lo que es peor, que eso implica una práctica musical determinada. El musicólogo Tim Cater ya reprochó a Kivy haber descuidado la poética de la ópera en favor de un indefinido *Zeitgeist*, olvidando que “los cambios de estilo musical, especialmente de la música operística, no son sólo el producto de simples cambios en los sistemas filosóficos y psicológicos”. (YOUNG, 2017)²¹ En realidad, ni los compositores del siglo XVII crearon óperas según el esquema teoría/práctica, ni los compositores y oyentes perciben lo que, según Kivy, deberían percibir si fueran “sensibles”.

El tópico renacentista y sus limitaciones

A continuación, defenderé que el paso teoría/práctica defendido por Kivy es claramente falso en el caso del nacimiento de la ópera. Después pondré un ejemplo del tipo de éxito que, según Kivy, debería ser imposible, basado en la historia de la recepción del *Orfeo* de Monteverdi.

Para empezar, la teoría y la práctica están completamente involucradas. Cuando uno desciende del terreno de la metafísica y aborda una entidad histórica determinada, la distinción puede llegar a ser superflua. Kivy se refiere al *representar cantando* y al *stilo recitativo* como consecuencia de una teoría falsa, desarrollada por la *camerata* del conde Bardi en sus reuniones con otros nobles académicos, músicos y poetas, interesados por resucitar la tragedia griega o, al menos, los efectos provocados por ella. Se trata del tópico renacentista, que Kivy expuso tanto en *Osmín's Rage* (1988, 1999) como en *Antithetical Arts* (2009).

Que Giovanni de Bardi y su *camerata* fueran tan determinantes es algo muy discutible. Los primeros melodramas totalmente cantados no los hace ningún miembro de esas reuniones florentinas, sino Emilio de Cavalieri, dos años después de llegar a Florencia desde Roma. Por otra parte, todo indica que Bardi no se tomó en serio las teorías de Mei, aunque sí lo hiciera otro de sus miembros, Vincenzo Galilei, que ya había fallecido cuando otro de ellos, Giulio Caccini, realizó su primer melodrama en 1600, y que seguramente había dejado de participar en esas reuniones varios años antes de que Cavalieri hiciera sus primeros melodramas. Entre Cavalieri y Caccini, el otro compositor que hace óperas es Jacopo Peri, que era demasiado joven para participar en la *camerata* cuando se produjeron sus reuniones y que, en todo caso, también compuso su primera ópera después de Cavalieri, cuando Bardi ya ni siquiera estaba en Florencia.

²¹ Cit. en mi introducción a Young (2017).

Por otra parte, el estilo recitativo no es una invención de 1600, ni depende de las consideraciones teóricas que narra Kivy. Elena Abramov-van Rijk ha demostrado que existe toda una tradición italiana de canto recitado que podemos remontar a la época de Dante. Los padres legendarios de la ópera partieron de esa tradición tal como llegó a su época. Al menos desde Nino Pirrota conocemos otras muchas convenciones que la ópera heredó de espectáculos previos, desde el *Orfeo* de Poliziano hasta el teatro ferrarés, pasando por los intermedios, todos los cuales tenían un esencial componente melodramático. De acuerdo con la musicología de los últimos cincuenta años, la ópera tenía garantizado el éxito, no sólo ni esencialmente a partir de teorías, sino sobre todo a partir de prácticas previas de todo tipo que habían gozado de éxito durante siglos.

Se puede discutir si la idea de un teatro *totalmente* cantado estuvo o no influida por las teorías de Mei y otros teóricos que, por entonces, empezaron a mantener que el teatro griego era totalmente cantado, dada la influencia que ejercieron los ideales renacentistas en este periodo. Pero la idea mimética está involucrada con prácticas musicales previas. No por casualidad se pueden remontar esas teorías, como reconoce Kivy, a Platón y Aristóteles. A otra escala, podríamos considerar el canto gregoriano y los estilos de recitación eclesiástica. Pero no es necesario ir tan lejos. El éxito de la ópera lo prueban cuatrocientos años de historia, que no se debe a razones únicamente musicales, pero se debe *también* a razones musicales.

Esto nos lleva al segundo argumento. Entre los muchos ejemplos que podríamos poner, mostraré cómo, de hecho, *Orfeo* de Monteverdi tuvo y sigue teniendo un gran éxito –también musical– entre sus oyentes. Que a un oyente como Kivy estas óperas le resulten fallidas es irrelevante y puede deberse a muchas razones. Es difícil apreciar una obra como *Orfeo* cuando no se conocen las convenciones del género en este periodo. Entre esas convenciones está conocer el libreto de las óperas en italiano. Eso no significa necesariamente que las formas musicales sean insuficientes. Significa que se aprecian mejor desde esa plataforma. También conviene conocer y escuchar otros repertorios previos y coetáneos a Monteverdi, igual que escuchar obras de Bach ayuda a apreciar las obras de Beethoven o Brahms. Kivy conoce las convenciones del repertorio de obras canónicas de los siglos XVIII y XIX, cuya teorización encontramos en toda la tradición de la música absoluta y el formalismo de Hanslick. Esa forma de escucha no deja de ser otra convención, o un conjunto de ellas, atravesadas por hechos históricos e ideológicos de todo tipo, como han estudiado

diversos autores.²² Monteverdi merecería un ejercicio similar antes de sacar conclusiones precipitadas.

El éxito de las primeras óperas: algunos ejemplos de *Orfeo*

Quizá nadie pueda probar por escrito que una ópera es buena o mala musicalmente. Para eso, lo mejor es escuchar la obra, a ser posible en un contexto que facilite una interpretación adecuada (entre las muchas posibles). En algunos casos, esto nos introduce en el problema de la interpretación históricamente informada. Puesto que el timbre y los instrumentos son importantes en la historia de la música, hemos de suponer que los compositores a los que consideramos excelentes en su oficio (Kivy habla a menudo de “genios”) no eligieron unos instrumentos dados de manera arbitraria. Para respetar sus elecciones, hemos de tener en cuenta la forma de tocar esos instrumentos y el modo de leer las partituras.

Las partituras del siglo XVII son incompletas en muchos aspectos. (También las partituras del siglo XIX lo son, aunque de un modo distinto.) En una ópera como *Orfeo* de Monteverdi, el bajo continuo y las partes vocales dan por sentada cierta tradición de interpretación, recitación y canto. Si interpretamos la partitura literalmente, podemos encontrarnos con una partitura monótona. Pero aquí no se trata de evaluar partituras fuera de todo contexto. No hemos de confundir la música con la partitura. Monteverdi hizo una gran obra cuando compuso su partitura para *Orfeo*, pero no podemos pedirle que indicara en su partitura cosas que no necesitaba indicar. Lo que tenemos que saber es si esa partitura, debidamente interpretada, nos ofrece una obra musicalmente exitosa o no.

Interpretar una ópera es especialmente difícil, pues implica tener en cuenta otros muchos componentes teatrales, literarios, etc., que no están en la partitura. En el caso del siglo XVII, los musicólogos han ido reconstruyendo algunos de ellos en los últimos cien años. Otros no se pueden reconstruir y otros tantos quizá no haga falta reconstruirlos. La época de Monteverdi ha influido tan decisivamente a la nuestra, como muestra el propio caso de la ópera, que aún dependemos de convenciones impulsadas entonces. El mito de Orfeo, nuestras ideas acerca del poder de la música o la función política de la ópera siguen formando parte de nuestro presente.

²² Véase, e. g., Bonds (2014). El autor muestra cómo Hanslick fue cambiando su teoría musical, haciéndose cada vez más formalista, marcado por acontecimientos políticos. Cf. Epílogo, p. 243 y ss.

Ahora no nos interesa saber si la interpretación de *Orfeo* del siglo XVII y una interpretación de *Orfeo* del siglo XXI nos sitúa ante la misma obra. Por las razones que hemos visto, no podemos limitar nuestra respuesta a un estudio de las características formales de la obra, ni siquiera una vez reconstruida por los musicólogos en alguna de sus posibles versiones. Para negar el argumento de Kivy es suficiente con probar que *Orfeo* ha sido percibida como una obra musicalmente exitosa tanto en el siglo XVII como en los siglos XX y XXI. Puesto que no hay leyes universales que nos digan *a priori* si una ópera es musicalmente buena o no (como parece suponer la mirada epistemológica de Kivy), esos testimonios son lo mejor que tenemos, junto a su recorrido histórico. De hecho, la idea subjetiva de Kivy es eso, un testimonio más. Sabemos que Kivy percibía las óperas de Monteverdi como musicalmente fallidas. Ahora bien, ¿hay otros oyentes sensibles, por utilizar sus palabras, que hayan tenido otra experiencia? La respuesta es rotundamente sí. *Orfeo* fue concebida en 1607 como un gran proyecto musical (aunque no sólo musical, pero no por eso *menos* musical –quizás incluso más–, por las razones que ya hemos visto), y es fácil encontrar testimonios de “oyentes sensibles” que han percibido ese proyecto como un éxito, frente a la predicción de Kivy.

En 1607, la ópera llegó a Mantua como una novedad. Por las fuentes que hemos conservado, parece que la idea de una obra de teatro totalmente cantado era lo que más sorprendía a los invitados. El duque Vincenzo, el príncipe Francesco y su hermano, el cardenal Ferdinando, hicieron todo lo posible por garantizar su éxito musical. Por ejemplo, utilizaron los cauces diplomáticos que les ligaban a la familia Médici para conseguir al mejor castrato florentino, Giovanni Gualberto Magli. También tenían al mejor tenor posible, Francesco Rasi, y una insólita colección de instrumentos. Vincenzo asistía a los ensayos y estaba encantado con la obra. La elección de Monteverdi, junto a la riqueza tímbrica de la paleta orquestal disponible, explica en buena medida que el prólogo de *Orfeo* no lo haga Ovidio, la Poesía o la Tragedia, como en óperas previas, sino precisamente una alegoría de la Música. La ópera gustó tanto que ese mismo año se repitió y se planteó una tercera representación en Mantua. La partitura se imprimió varias veces y se estrenó pronto en otros países. En Salzburgo están documentadas hasta seis representaciones de *Orfeo* sólo entre 1614 y 1619.

Monteverdi atrajo pronto la atención de algunos de los padres de la musicología en el siglo XIX, como Carl von Winterfeld, August Wilhelm Ambros, Hugo Riemann, Robert Eitner o Emil Vogel, seguidos en el siglo XX por Hugo

Goldschmidt, Romain Rolland o Hubert Parry. A ellos siguió el compositor Vincent d'Indy, a quien siguieron toda una ristra de compositores interesados en *Orfeo*. Nigel Fortune estudió la recepción de la partitura en el siglo XX y se admiraba por “la alta proporción de compositores” interesados por la partitura “en un periodo de unos ochenta años, es sorprendente: dudo que cualquier otra obra en la historia de la música haya atraído a tantos” (FORTUNE, 1991, p. 81). Si los musicólogos del siglo XIX y los compositores del XX, a quienes Kivy considerará “oyentes sensibles”, se han interesado en *Orfeo*, quizá haya tenido algo que ver con su música. Fortune cita entre ellos a Carl Orff, Paul Hindemith y Luciano Berio. Pero también podríamos hablar también de los directores de *Orfeo* durante el siglo XX, algunos de los cuales fueron previamente grandes intérpretes. August Wenzinger es un buen ejemplo. Algunos de los mejores intérpretes de música antigua, entre ellos Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, René Jacobs, Roger Norrington, Gabriel Garrido, Andrew Parrott y Jordi Savall, también han destacado las cualidades musicales de la ópera de Monteverdi. El hecho de que muchas de estas interpretaciones se hayan publicado en CD garantiza una escucha predominantemente musical, algo que no ha impedido la consideración de la ópera como un éxito artístico.

Esa centralidad de la música también ha quedado plasmada en la dirección escénica. Para celebrar el cuarto centenario de *Orfeo* en el año 2007, se retransmitió por televisión la interpretación de René Jacobs en la Ópera Estatal de Berlín dirigida por Barrie Kosky. En ella, el tenor Stéphane Degout, que interpreta a Orfeo, aparece ya en el prólogo con una partitura en las manos, junto a la alegoría de la Música. Orfeo acompaña su canto con movimientos de mano, como un director de orquesta, al tiempo que dibuja sobre papel pautado las notas que ésta ha de cantar. La propia Música se anima a componer algunas notas entre los *ritornelli*. Orfeo personifica así a un compositor, que incluso interacciona con la orquesta y el coro. En un momento dado, Orfeo reparte partituras a los miembros del coro, que simulan escribir sobre los pentagramas lo que van componiendo entre todos.

El año 2017 ha dejado numerosos testimonios sobre el éxito de *Orfeo*, al celebrarse el 450 aniversario del nacimiento del compositor cremonés en 1567. John Eliot Gardiner ha realizado un tour por Europa y Estados Unidos junto al Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, interpretando las tres óperas conservadas de Monteverdi, siguiendo su propia edición de la partitura y atendiendo en lo posible a los timbres, instrumentos y prácticas interpretativas históricas. Las tres óperas se hicieron en Bristol, Venecia, Salzburgo,

Edimburgo, Lucerna, Berlín, París, Chicago y Nueva York. También hicieron algunas de ellas en Aix-en-Provence, Barcelona y Bratislava. La interpretación de Gardiner se apoyaba especialmente en el componente musical de la obra, al tratarse de una representación semi-escénica.

Es fácil encontrar en la prensa europea y americana reacciones positivas a la interpretación de Gardiner subrayando la calidad musical de la obra. La musicóloga María Encino Cortizo asistió a la interpretación de *Orfeo* dirigida por Gardiner en La Fenice el 19 de junio de 2017. Aunque conoce bien la música del siglo XIX, nada le impide considerar la partitura de *Orfeo* “una partitura genial”. Su crítica del concierto, de hecho, se centra en la música: “se inicia la historia de Orfeo, desplegándose ante nuestros oídos todas las formas vocales posibles en 1607, desde madrigales a solo, a dúo, a tres voces, en el nuevo *stilo rappresentativo*, madrigales corales en *stilo antico* y *moderno*, *ritornelli* instrumentales, estructuras simétricas, articuladas con maestría tonal por el compositor, que nos van relatando la fábula”. No sólo no percibe ningún fracaso, sino que se refiere a la interpretación como “un éxito rotundo que refrendó el público que abarrotaba La Fenice, un público que aplaudía con fuerza y convicción a Gardiner y sus músicos, a sabiendas de haber disfrutado de una versión de excelencia de una de las obras de referencia de la cultura occidental” (CORTIZO, 2017).²³

Durante todo el siglo XX, se pueden encontrar numerosos ejemplos similares a este entre músicos, compositores, periodistas, aficionados y musicólogos. Si alguien se ve tentado a objetar que estos oyentes están apreciando la música por razones extra-musicales, sólo podemos contestarle que eso es inevitable. Esas razones han formado parte siempre de la música. Ni siquiera los grandes compositores y músicos han sido ajenos a ellas. Ni la música es pura ni el sujeto lo es. Como ha mostrado Mark Evan Bonds en su monográfico sobre el público de la música instrumental de Beethoven, esto se aplica igualmente a la música predilecta de oyentes como Kivy (BONDS, 2014).

La música no puede ser valiosa por sí misma, como si fuese una especie de uróboros que se alimenta a sí mismo. El “por” implica un agente que la música no puede agotar y que oculta el “para”. No sólo el para quién, sino el para qué,

²³ Disponible en: <https://www.codalario.com/lorfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner_5721_5_17009_0_1_in.html>.

para cuándo, para dónde, etc.²⁴ La importancia filosófica de la ópera, precisamente, está en la cantidad tan ingente de motivos extra-musicales que hace girar a su alrededor, lo que no necesariamente hace a las óperas musicalmente peores; a menudo, las hace mejores. Así ocurrió con óperas como *Orfeo* de Monteverdi o, de acuerdo con Harnoncourt, con *Così fan tutte*.

He mantenido que la ópera es el caballo de Troya del formalismo y la estética. También lo es, por consiguiente, de la filosofía de la música americana, tal como ha sido desarrollada hasta ahora. La ópera muestra la importancia de estudiar la música, no como un objeto desconectado de todo lo demás, que eventualmente despierta un tipo de placer, expresa emociones en sus oyentes o representa gestos y movimientos, sino también como una realidad que incluye y articula diversas facetas históricas, poéticas, literarias, artísticas, políticas, religiosas, sociales, académicas, antropológicas, etc., algunas de las cuales provienen de tradiciones milenarias. Para comprenderlo, quizá haga falta que la filosofía de la música salga de los libros de estética.

²⁴ En ese “por sí misma” está volcada toda la metafísica y la teología occidental (el motor inmóvil, la *causa sui*, la armonía metafísica del cosmos, la belleza cósmica). Una idea tan absurda como la historia del Barón de Münchhausen, que habría salido de una ciénaga con su caballo tirando de sus propios cabellos. El uróboros es la estética.

Referencias

ALPERSON, Philip; CARROLL, Noël. Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político. En: ALCARAZ, M^a José; PÉREZ CARREÑO, Francisca (Eds.). **Significado, emoción y valor**. Ensayos sobre filosofía de la música. Madrid: Machado, 2010.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

BONDS, Mark Evan. **La música como pensamiento**. El público y la música instrumental en la época de Beethoven. Traducción de Francisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014.

CORTIZO, María Encino. Crítica: ‘L’Orfeo’ de Monteverdi en La Fenice de Venecia, bajo la dirección de John Eliot Gardiner. **Codalarario**, 21 de junio de 2017. Disponible en: <https://www.codalarario.com/orfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner_5721_5_17009_0_1_in.html>. Acceso en: 26 marzo 2018.)

DAVIES, Stephen. **Cómo entender una obra musical y otros ensayos de filosofía de la música**. Traducción de Rodrigo Guijarro Lasheras. Madrid: Cátedra, 2017.

FORTUNE, Nigel. The rediscovery of Orfeo. En: WHENHAM, John (Ed.). **Claudio Monteverdi**. Orfeo. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música**. Johanna Fürstauer (Ed). Traducción de Jorge Seca. Barcelona: Acantilado, 2016.

KIVY, Peter. **Antithetical Arts**. On the Ancient Quarrel Between Literature and Music. Oxford: Clarendon Press, 2009.

_____. **Authenticities**. Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

_____. **Music, Language, and Cognition**. And Other Essays in the Aesthetic of Music. Oxford: Clarendon Press, 2007.

KIVY, Peter. **Nuevos ensayos sobre la comprensión musical**. Traducción de Verónica Canales. Barcelona: Paidós, 2005.

_____. **Once-Told Tales: An Essay in Literary Aesthetics**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

_____. **Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

_____. Platonism in Music: Another Kind of Defense. **American Philosophical Quarterly**, v. 24, n. 3, p. 245-252, 1987.

_____. **Sound and Semblance**. Reflections on Musical Representation. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. **The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. Antonio Stradivari. Su vida y obra (1644-1737) de los hermanos Hill. **Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión Musical**, n. 34, 2018. Disponible en: <<http://www.sinfoniavirtual.com/libros/061.php>>. Acceso en: 06 feb. 2018.

_____. ¿Qué significa 'Filosofía de la música'? En: YOUNG, James O. **Filosofía de la música**. Respuestas a Peter Kiv. Logroño: Calanda, 2017.

_____. Mozart. La muerte a través de Don Giovanni. En: CARABANTE, José María; LASTRA, Antonio (Eds.): **El libro de Kierkegaard**. Valencia: Nexofía, 2013a, p. 76-92.

_____. Música y Locura: de la cítara divina al indeterminismo. **Brocar. Cuadernos de investigación histórica**, n. 37, p. 287-325, 2013b.

THOM, Paul. "Aesthetics of Opera", **Philosophy Compass**, v. 6, n. 9, p. 575-584, 2011.

YOUNG, James O. **Critique of Pure Music**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

_____. **Filosofía de la música**. Respuestas a Peter Kiv. Daniel Martín Sáez (Ed.). Logroño: Calanda, 2017.