

Die Soldaten

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)



DIE SOLDATEN

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

ÓPERA EN CUATRO ACTOS. MÚSICA DE BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918-1970). LIBRETO DEL COMPOSITOR, BASADO EN LA OBRA HOMÓNIMA (1776) DE JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ. ESTRENADA EN LA OPERNHAUS DE COLONIA EL 15 DE FEBRERO DE 1965. PRODUCCIÓN DE LA OPERNHAUS DE ZÚRICH Y LA KOMISCHE OPER DE BERLÍN. ESTRENO EN EL TEATRO REAL.

Director musical: **Pablo Heras-Casado** (16, 22, 24, 28, 31 mayo / 3 junio)

Michael Zlabinger (19 mayo)

Director de escena: **Calixto Bieito**

Escenógrafa: **Rebecca Ringst**

Figurinista: **Ingo Krücgler**

Iluminador: **Franck Evin**

Coreógrafa: **Beate Vollack**

Videocreadora: **Sarah Derendinger**

Dramaturga: **Beate Breidenbach**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Wesener:	Steven Humes
Marie:	Susanne Elmark
Charlotte:	Julia Riley
Madre anciana de Wesener:	Hanna Schwarz
Stolzius:	Leigh Melrose
Madre de Stolzius:	Iris Vermillion
El Conde von Spanheim:	Reinhard Mayr
Desportes:	Stefan Vinke
Pirzel:	Nicky Spence
Eisenhardt:	Germán Olvera
Haudy:	Rafael Fingerlos
Mary:	Wolfgang Newerla
Tres jóvenes oficiales:	Francisco Vas, David Sitka, Albert Casals
La condesa De la Roche:	Noëmi Nadelmann
El joven conde:	Antonio Lozano
Madame Roux:	Beate Vollack

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

ARGUMENTO

Die Soldaten (Los soldados)

Fernando Fraga

La acción se desarrolla entre Armentières y Lille, localidades francesas fronterizas con el territorio flamenco de Bélgica, “ayer, hoy y mañana” según indicación del libretista.

Acto I

Tras un violento y obsesivo prelude, en la escena primera, Marie y Charlotte, en compañía de su padre el comerciante Wesener, han dejado Armentières para instalarse en Lille. Marie que ha tenido que separarse de Stolzius, escribe una carta a la madre del muchacho; no quiere que su hermana se entere de que está enamorada del muchacho. Pero Charlotte, quien ha de ayudarla a redactar el escrito, se burla de ella.

En la escena segunda, Stolzius también lamenta la partida de su amada. Cuando su enérgica madre le muestra la carta de Marie, su semblante se ilumina. La madre, al contrario, no se siente muy satisfecha por semejante entusiasmo.

En la tercera, un joven militar, un noble agregado a la armada francesa, el barón Desportes, que además es cliente de Wesener, se ha prendado de Marie y la corteja. Marie acaba por sentirse halagada por esas atenciones, pero su padre la advierte: ojo con los hombres, todos son mentirosos.

Desportes invita a Marie al teatro, pero el padre es inflexible. Una joven no puede acudir

con un oficial a semejante recinto porque perdería su buen nombre y respetabilidad. Marie es para su padre lo único que tiene en la vida.

En la cuarta escena, en las fortificaciones de la ciudad, dos militares, Haudy y Pirzel, discuten con el capellán de la armada Eisenhardt sobre qué es más útil, una obra de teatro o comedia, tal como lo asegura Haudy, o un sermón que es lo que defiende el sacerdote. Para esta comedia anula la moral de los soldados y lleva a las jovencitas a adquirir malas costumbres. Hardy asegura que “una prostituta será siempre una prostituta”. A lo que replica el eclesiástico: “una muchacha se convierte en una cortesana por su propia voluntad si se la ayuda”.

En la escena siguiente, Wesener aconseja a su hija que acepte con prudencia las atenciones de Desportes. Marie considera que la actuación hacia ella de Desportes es honesta y le lee, arrobada, una poesía que la ha dedicado. A Wesener no le descontenta tener por yerno a un barón, pero le parece más sensato no enunciar a Stolzius hasta que Desportes le pida su mano.

Estalla un temporal como si reflejara la situación personal de Marie quien duda ante sus sentimientos porque sigue enamorada de Stolzius.

Acto II

En la escena primera, en el café de Madame Rose donde se ofrecen también otros servicios complementarios, un nutrido grupo de militares se divierten. La principal atracción del local es una sensual bailarina andaluza.

Los soldados invitan a Stolzius a que se una a sus diversiones, dejando caer alusiones malignas sobre la relación que existe entre Marie y Desportes. El muchacho algo turbado asegura desconocer quién es Desportes y qué tiene que ver con su amada.

En la escena sucesiva, Marie llora desconsoladamente tras recibir una carta de Stolzius colmada de reproches.

Llega Desportes y le dicta a Marie una agresiva carta de respuesta. Dada la actitud de Stolzius, Marie se siente más frágil y vulnerable antes los avances de Desportes quien sin el menor recato comienza a seducirla.

Se escucha la voz de la madre de Desportes cantando el aria *Rösel aus Hennegau* que contiene un verso profético: “Tú soportarás tu cruz”.

La escena se desdobra. Por un lado, Marie y Desportes forman una pareja de enamorados; por otra, Stolzius, que ha recibido la carta de Marie, la defiende ante su madre la cual considera a Marie indigna de él. Stolzius comprende a Marie, pero jura vengarse de Desportes al que considera responsable de todo lo ocurrido.

Acto III

En Armentières, Pirzel y Eisenhardt se hallan de nuevo enfrascados en una discusión, Hablan del oficial Mary, amigo de Desportes, que va a sido destinado a la guarnición Lille. El capellán, ante las vagamente filosóficas afirmaciones de Pirzel, afirma que no se puede salir a la calle sin ver a un militar asediando a una muchacha. Pirzel, en un extraño estado personal fruto de su larga estancia en el ejército, sigue expresando con su especial punto de vista sobre el mundo y su oficio.

En la escena segunda, para acercarse a Marie, Stolzius disfrazado ha entrado al servicio del señor de Mary.

En la escena tercera, Desportes se ha cansado de Marie y la ha abandonado. De vuelta a casa, Charlotte acusa a su hermana de ser una “mujerzuela de la soldadesca”, ya que ahora acepta los regalos que le ofrece el mayor Mary. Esta le confiesa que lo hace para poder obtener noticias del desaparecido Desportes.

Mary invita a las dos hermanas a un pase en coche; Stolzius, cual lacayo, les acompaña pero no es reconocido por las muchachas a pesar de que su semblante no les parece del todo desconocido.

La escena cuatro introduce dos nuevos personajes, la condesa de la Roche. La mujer reflexiona sobre los problemas que suelen relacionados con la maternidad y al llegar su hijo, el joven conde, le echa en cara su interés por



Marie, a quien sin embargo quiere tomarla bajo su protección ofreciéndole que sea su dama de compañía, para alejarla de los militares.

La escena quinta lleva la acción a la casa de Wesener donde Marie ha vuelto abandonada también por Mary.

La condesa de la Roche solicita ser recibida por Marie y Charlotte. La condesa reitera su deseo de ayudar a Marie, refugiándola a sus posesiones y así salvar lo que queda del honor de la muchacha. Marie va a considerar tan generosa proposición.

Acto IV

Este acto va a desarrollar la decadencia moral de Marie. En la escena primera Marie, que finalmente ha rechazado la noble proposición de la condesa, ha intentado volver con Desportes. Pero este quiere desembarazarse definitivamente de la muchacha y la entrega a su guardabosques quien brutalmente la viola.

Marie destrozada yerra a la aventura por la ciudad convertida ya en una vulgar prostituta. La condesa, el joven conde, Wesener, Charlotte, Pirzel y el capellán salen en su búsqueda.

Stolzius, enterado de lo ocurrido, compra un veneno.

En la escena segunda, Desportes y Mary cenar juntos. Hablan de Marie, Desportes con poca consideración hacia ella; Mary de manera algo más compasiva porque se hubiera casado con ella si no se hubiera inmiscuido el conde de

la Roche. Stolzius sigue atento la conversación mientras sirve la comida.

Stolzius trae la sopa en la que le echado el veneno. Desportes enseguida comienza a sentir sus efectos. Triunfante revela su identidad al moribundo. Luego se envenena él también.

Marie, convertida en una mendiga, pide limosna, en la escena tercera y última del acto.

Pensando en su hija, Wesener le da una limosna sin reconocerla.

Mientras Marie permanece muda e inmóvil, pasa un cortejo infinito de soldados moribundos, humillados por los oficiales en estado de embriaguez quienes les siguen en ese infernal desfile.

Este cuadro final representa en toda su crudeza la violencia humana, en especial la brutalidad militar, “la de los soldados”, responsables simbólicos de los crímenes contra la humanidad que el autor-compositor denuncia en su ópera.

DIE SOLDATEN, O LA PERFECTA BABEL OPERÍSTICA

Germán Gan Quesada

“Habría que pensar la ópera como una escena en la que percibo la convergencia de todos los medios teatrales, desarrollados con una finalidad comunicativa propia en cada ámbito. En otras palabras: arquitectura, escultura, pintura, teatro musical, teatro hablado, ballet, cine, micrófonos, televisión, tecnologías del sonido electrónico, música electrónica, música concreta, circo, músicas populares y todas las formas de la mímica confluyen en el fenómeno de la ópera plural”

(B. A. Zimmermann, *El futuro de la ópera*, 1965)

En el acalorado y arduo debate de redefinición de categorías estéticas y fundamentos técnicos -e incluso de cuestionamiento de fronteras entre disciplinas artísticas- dominante en la creación musical tras el derrumbe histórico de la Segunda Guerra Mundial, la ópera asistió a uno de los momentos más críticos para su continuidad como género “vivo” a lo largo de la década de 1960. Su supeditación a convenciones narrativas y escénicas plenamente consolidadas, la persistencia de estilos vocales y comportamientos sinfónicos juzgados como obsoletos y la incapacidad de renovación del repertorio a partir del ahondamiento en sus presupuestos tradicionales (a pesar de los esfuerzos de autores como Britten o Menotti) llevaron a buen número de compositores de la floreciente vanguardia a desestimar

del todo la posibilidad de la escritura operística, a aproximarse a ella prosiguiendo, como único camino viable, la experiencia expresionista de entreguerras (Henze, *Die Bassariden*, 1966; Ginastera, *Bomarzo*, 1967; Dallapiccola, *Ulisse*, 1968; Penderecki, *Die Teufel von Loudun*, 1969) o, en los casos más extremos, a contradecir de manera abierta la herencia recibida desde un enfoque político (Nono, *Intolleranza* 1960, 1961) o de cercanía a conceptos escénico-musicales decididamente apartados de la habitual concepción del género (Berio, *Passagio*, 1963; *Opera*, 1970).

A medio camino entre estas dos últimas posturas, *Die Soldaten*, de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), ocupa un lugar preeminente en este panorama por la radicalidad de una propuesta que, sin renunciar a un concepto definido de “ópera”, fuerza sus límites escénicos, dramáticos y musicales desde una perspectiva de plena contemporaneidad. Y se configura, por otra parte, como el *opus magnum* del compositor en una década en que su imaginario estético y sonoro reafirmó su carácter excéntrico respecto de la línea principal de la vanguardia europea, como muestra su casi mítica oposición, en los círculos musicales alemanes del período, a la figura de Stockhausen, especialmente a partir del nombramiento de Zimmermann como profesor de la Musikhochschule de Colonia en 1957.

Si obviamos la existencia en su catálogo de una curiosa ópera radiofónica (*Des Menschen Unterhaltprozess gegen Gott*, 1952), a partir de la adaptación alemana del auto sacramental calderoniano *Los alimentos del hombre*, y el proyecto de una *Medea* sobre libreto de Hans Henny Jahnn, inacabado a causa del suicidio del compositor, *Die Soldaten* es la única ópera completada por Zimmermann y pertenece a un período singularmente fértil de su producción, la segunda mitad de la década de los sesenta. En él, la reflexión sobre géneros y formas de la tradición musical histórica y el recurso expreso a fragmentos sonoros de esta tradición como portadores de una carga simbólica y comunicativa urgente se configuran como dos rasgos determinantes de su poética y práctica creativas, un hecho tan constatable en esta ópera como, y de una manera evidente, en obras como el “oratorio lingüístico” *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) y la “acción eclesiástica” *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, su última composición.

Aunque iniciada en 1957, *Die Soldaten* no vio su estreno escénico, en Colonia, hasta el 15 de febrero de 1965, con dirección musical de Michael Gielen y propuesta escénica de Max Bignens, si bien es cierto que algunos fragmentos de la ópera –concretamente, el “Preludio”, la “Introduzione” y las escenas tercera y quinta del acto primero, y el “Intermezzo” y segunda escena del acto segundo– se habían dado ya a conocer en la misma ciudad, cuya administración municipal era la responsable del encargo, en mayo de 1963, con el subtítulo de “sinfonía vocal”. Esta

adscripción genérica del anticipo de la ópera completa, que cubre solo su primer tramo y que pretendía, entre otros propósitos, acallar las voces que habían empezado a levantarse contra su carácter excesivo e irrepresentable, no era gratuita, puesto que insinuaba una característica esencial de la propuesta: la posibilidad de conservación del privilegio expresivo del elemento vocal en equilibrio creciente con el papel instrumental, más allá de los momentos puramente sinfónicos distribuidos a lo largo de su estructura en cuatro actos.

La elección como materia dramática y sustrato textual de *Die Soldaten* de la obra teatral homónima de Jakob (Michael Reinhold) Lenz (1751-1792), editada en 1776, tampoco resulta fortuita. Permitía al compositor acogerse a un referente que, si en términos explícitos ya le inscribía en la tradición cercana del género (en 1930 había dado pie a una versión operística a cargo del compositor “degenerado” Manfred Gurlitt), de modo oblicuo le situaba en un horizonte de precedentes aún más sugerente: en efecto, Georg Büchner había modelado su inconcluso *Woyzeck* sobre la obra de Lenz y, así, Zimmermann se confrontaba indirectamente con el *Wozzeck* de Alban Berg, el ejemplo más acabado de esa tendencia expresionista ya mencionada, con la que *Die Soldaten* presenta concomitancias evidentes, por encima de la previsible similitud de situaciones argumentales.

El recorrido vital y la peculiaridad artística de Lenz –uno de los mayores representantes de esa cara irracionalista y oscura de la



Ilustración que, en tierras germánicas y con muestras musicales tan conocidas como buena parte de las sinfonías de Haydn de inicios de la década de 1770, ha recibido la denominación de *Sturm und Drang*, hubiera dado de por sí para un tratamiento operístico, como bien supo ver Wolfgang Rihm en su ópera de cámara *Jabok Lenz* (1979), fundada en un breve relato de Büchner sobre el dramaturgo. Sin necesidad de recurrir a elementos biográficos de su autor, Zimmermann, responsable final del libreto, se mantiene fiel a la estructura dramática original de la tragicomedia de Lenz, bien que subsume sus dos últimos

actos en el acto cuarto de la ópera, subraye su ya dinámica sucesión de cortas escenas mediante algunas supresiones, reasignaciones de diálogos y superposición de acciones paralelas, o se permita añadir cuatro breves poemas del propio Lenz como expansión lírica de algunas escenas.

Mayor trascendencia, desde el punto de vista de la comprensión estética de la ópera, reviste el énfasis puesto por el compositor en una de las líneas principales subyacentes en la pieza teatral de Lenz: su claro sustrato antimilitarista, reflejo de una desconfianza esencial hacia



la naturaleza humana, se corresponde del todo con el ideario, aderezado de espiritualidad cristiana agónica y convicciones anarquizantes, de Zimmermann.

De esta actitud pacifista brindó buena muestra a lo largo de toda su producción, alcanzando un punto culminante en el poderoso “*Dona nobis pacem*” conclusivo de *Requiem für einen jungen Dichter*, donde textos bíblicos, grabaciones de discursos políticos y arengas militares del período de la Segunda Guerra Mundial, sonidos de manifestaciones y citas musicales - de la *Novena* beethoveniana a “Hey Jude”- dan

cuenta de la confusión de la coyuntura histórica de fines de los años sesenta.

Abstraído este hilo conductor antibelicista, *Die Soldaten* presenta, a grandes rasgos, un triángulo amoroso clásico, salvo por el desdoblamiento de uno de sus vértices masculinos (Marie - Desportes/Mary - Stolzius), cerrado con el envenenamiento del seductor Desportes a manos del amante despechado, Stolzius. Es, en realidad, un elemento de la trama anecdótico, ya que el interés principal se cifra en el relato del implacable deterioro moral y físico y el progresivo desclasamiento social de la protagonista



femenina, una Marie que no deja de traer a la memoria la Lulu de Berg/Wedekind (o, con el correspondiente cambio de sexo y a una notable distancia estilística, el libertino Tom Rakewell de Stravinsky/Auden-Kallman).

De las figuras de autoridad y del entorno familiar de Marie presentes en la ópera, tan solo el Padre Eisenhardt se muestra misericordioso con la situación de Marie. Y lo hará *in abstracto*, sin una verdadera interacción con la protagonista y guiado por principios éticos generales, de modo similar a las actitudes de su padre (Wesener) o de la Condesa de la Roche, presididas respectivamente por el deseo de promoción social y por el mantenimiento del *status quo* estamental, o a la agresividad de su hermana Charlotte; nuestra protagonista está abocada a la condena, por mucho que su comportamiento deba más al contexto que determina sus actos que a su propia voluntad, y Zimmermann ahonda en su herida al negarle, en la última escena (y a diferencia de la redención final ofrecida por Lenz a su personaje), el reconocimiento paterno de una Marie reducida a la mendicidad.

Este proceso lineal, cuyo marco geográfico se mueve en continuo vaivén entre las localidades de Lille y Armentières, responde bien a una distribución clásica en cuatro tramos: si el primer acto plantea el conflicto principal y presenta a sus actores, los actos segundo y tercero suponen dos pasos sucesivos en la peripecia negativa de Marie (su seducción por parte de Desportes y del mayor Mary, respectivamente), en tanto el último culmina su degradación,

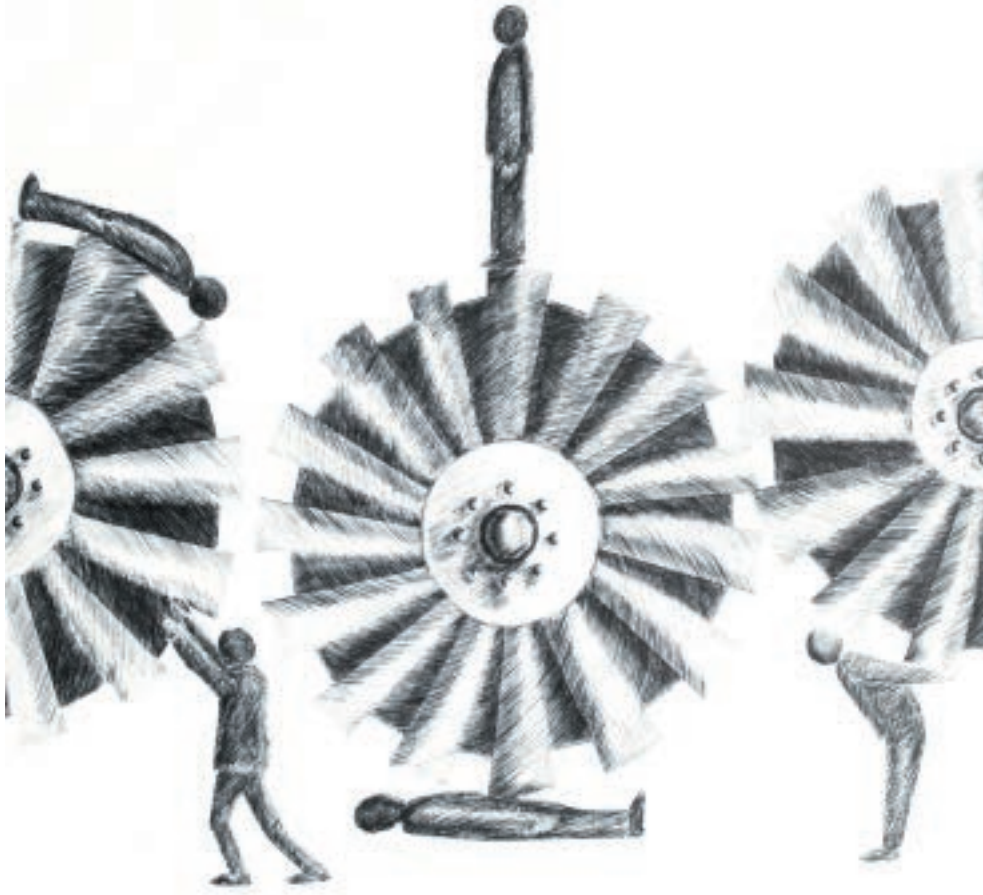
patente en la violación de la que es objeto por el ayuda de cámara de Desportes, que el compositor caracteriza como símbolo de la “brutal violación física, psicológica y espiritual de todos los personajes”. Sin embargo, esta apariencia se ve contradicha en la ópera mediante varios procedimientos de subversión de su línea teleológica, que contribuyen a desdibujar paulatinamente las fronteras entre momentos definidos en beneficio de una multiplicidad espacio temporal en la que el presente se ve invadido por reminiscencias del pasado y expectativas de futuros reales, posibles o temidos, configurando lo que Zimmermann postulaba como “carácter circular del tiempo”.

No es solo que esos futuros se proyecten materialmente en la acción, como sucede en la aparición súbita de una línea de tren de transporte militar y en el espectral cortejo de soldados caídos que, en la escena final, conducen hacia un espacio bélico más reciente (Segunda Guerra Mundial, apocalipsis atómico) la atmósfera militar dieciochesca anterior para rubricar, en el presente histórico de Zimmermann, la persistencia de sus rasgos principales: violencia, inmoralidad y aniquilación del individuo. Al contrario, la anulación de los límites perceptivos temporales -y *es hoy aquel mañana de ayer*, podríamos decir con Machado- conlleva, en la segunda escena del acto segundo (*Capriccio, Corale e Ciaccona II*), la superposición de tres espacios escénicos y narrativos diferentes y no exactamente sincrónicos: la casi mozartiana seducción de Marie por Desportes (*capriccio*), el lamento de la abuela materna

de Marie (*corale*) y el diálogo entre Stolzius y su madre (*ciaccona*). Será, no obstante, en la última escena (*Toccata III*) donde la eclusión de esta temporalidad múltiple alcance su mayor desarrollo, mediante la combinación simultánea de ocho escenas diferentes del original dramático de Lenz, servidas en un alud de acciones paralelas visibles en el escenario (en tres espacios: un café, un salón burgués y un tribunal onírico que juzga y sentencia el comportamiento de Marie), proyectadas mediante tres filmaciones o conducidas, solo en su contenido sonoro, por un dispositivo de altavoces

distribuidos en el espacio de representación y entre el público.

Los requerimientos técnicos de esta escena, que recogen el concepto que del género operístico tenía el compositor en la cita que encabeza estas páginas, no pueden dejar de sorprender al espectador de nuestros días, por muy avezado que esté a puestas en escena actuales que plantean similares, o mayores, exigencias, si tenemos en cuenta la fecha de estreno de *Die Soldaten*. Y, lo que es más, encuentran un correlato pertinente en las fuerzas vocales, actorales e instrumentales que Zimmermann pone en



juego en la ópera: dieciséis papeles cantados, que cubren todo el registro vocal¹, diez hablados, cuerpo de *ballet* y una extensa orquesta sinfónica, en la que la percusión -tanto en el foso como sobre la escena- cobra especial relevancia y se amplía mediante el uso de fuentes sonoras no convencionales (mesas, sillas, cubiertos) en el inicio del acto segundo. Es, precisamente, en esta “escena del café” (*Toccata II*), una de las más impactantes de la ópera, donde interviene el cuerpo de *ballet*, minuciosamente distribuido en el escenario y convocado a una estricta exactitud rítmica, sobre todo en su primera intervención, un *rondeau à la marche* protagonizado por un trío de aspirantes al grado de oficial.

El lector avisado habrá advertido, en los párrafos anteriores, la caracterización de algunas escenas según categorías formales (*chacona, toccata, coral*) tomadas de la tradición histórica; un vistazo a la estructura interna de la ópera revela que no se trata de casos aislados, sino de una estrategia general que, sin duda, cuenta con precedentes en el repertorio anterior (de nuevo *Wozzeck*) y en algunas propuestas contemporáneas a *Die Soldaten*, como *Die Bassariden*, estructurada a modo de sinfonía clásica.

Acto I

Preludio

Introduzione

Escena I (Strofe)

Escena 2 (Ciaccona I)

Tratto I

Escena 3 (Ricercari I)

Escena 4 (Toccata I)

Escena 5 (Notturmo I)

Acto II

Introduzione

Escena 1 (Toccata II)

Intermezzo

Escena 2 (Capriccio, Corale e Ciaccona II)

Acto III

Preludio

Escena 1 (Rondino)

Escena 2 (Rappresentazione)

Escena 3 (Ricercari II)

Romanza

Escena 4 (Notturmo II)

Escena 5 (Tropi)

Acto IV

Preludio

Escena 1 (Toccata III)

Tratto II

Escena 2 (Ciaccona III)

Escena 3 (Notturmo III)

La elección de estas tipologías formales o genéricas responde a criterios que atienden tanto a la naturaleza dramática de cada episodio (“*Rappresentazione*”) como a su fundamento

1 Por circunscribimos a un ejemplo de cada tipo básico: Marie (soprano coloratura dramática), Desportes (tenor lírico-ligero “muy agudo”), Charlotte (mezzosoprano), Madre de Stolzius (contralto dramática), Stolzius (barítono lírico), Wesener (bajo).

textual (“Estrofa”) y, por supuesto, a sus perfiles musicales: la repetición insistente de un motivo conductor, en este caso un cinquillo de semicorcheas, en las “*chaconas*”; la aguzada naturaleza rítmica, representativa de la soldadesca y volcada en la percusión, de las “*toccatas*”; el lenguaje imitativo barroco de los “*ricercari*” -que se corresponden con acciones de “búsqueda” (*ricercar*) o encuentro entre personajes-; la atmósfera tímbrica recogida y regularidad de patrones de acompañamiento de los “nocturnos”; o, por aducir un último ejemplo, la concreción de la sugerencia medieval de “*tropi*” en forma de un motete isorrítmico, propio del *Ars Nova* y de los inicios del siglo XV.

De hecho, Zimmermann ajusta estas tipologías en un ejercicio de respeto escrupuloso

de las convenciones del género operístico en cuanto a la distribución de números cerrados (dúos, tríos, números de conjunto), prescindiendo tan solo de episodios vocales puramente solistas ante la necesidad de mantener la agilidad del diálogo y de la continuidad dramática; una postura que justifica la acostumbrada inclusión de pasajes instrumentales (“*Intermezzo*” del acto segundo, “*Romanza*” del tercero y sendos preludios de los actos extremos) como conexión entre momentos diferenciados de la acción dramática.

La tensión entre la ruptura de las convenciones espacio-temporales de la narrativa operística, el manejo de fuentes sonoras extremadamente variadas y la meticulosa conformación estructural planteada por Zimmermann según patrones que llevan la tradición del género a su



hipertrofia y colapso se extiende asimismo a la naturaleza multiforme del universo sonoro de la ópera. Si bien el material instrumental y vocal se fundamenta en un despliegue concienzudo de los principios del serialismo integral -la pre-determinación rigurosa de los parámetros del sonido (altura, intensidad, dinámica y timbre) por medio de recurrencias y permutaciones de sus elementos-, que en *Die Soldaten* afecta también por momentos a las indicaciones métricas, las técnicas instrumentales y las combinaciones tímbricas orquestales, ello no es sino un hilo más entretejido en una urdimbre de extraordinaria complejidad: sonidos reales “impuros” (motores, gritos, ruidos de marcha...), sonoridades electrónicas o el recurso a un atípico cuarteto de jazz (contrabajo, guitarra, clarinete y trompeta, en escena) como contrapunto irónico a la danza “andaluza” del inicio del acto segundo serían muestra de esta riqueza tímbrica.

Como también es testimonio de diversidad la inclusión esporádica de citas musicales del repertorio histórico -uno de los caminos de ese terreno de la intertextualidad musical que comenzaba a teorizarse en el momento de escritura de la ópera y en el que Zimmermann se postula como pionero-, cuya presencia invoca “espacios” y “tiempos” disímiles que arrastran tras de sí su carga metonímica e introducen al oyente en planos de interpretación

contrastados, al tiempo que contribuyen a la definición de contenidos dramáticos (como en el uso del “*Dies iræ*” en el preludio del acto I²), a la incorporación de una dimensión ritual expresiva (caso de la cita orquestal del coral bachiano “*Ich bin’s, ich sollte büssen*” en II/2) o a la identificación de recurrencias argumentales: el aspecto “gregorianizante” del “*Pater Noster*” de la escena conclusiva -que rima con el “*Dies iræ*” del comienzo de la ópera- refuerza la irrupción de las intervenciones coreográficas del inicio del acto segundo y une musicalmente Medieval y siglo XX como epítome de una convivencia tan inesperada como efectiva, de la babel simbólica, sonora y visual, llena de ruido y furia, de nuestro tiempo.

Con más de medio siglo a sus espaldas, la propuesta operística de Bernd Alois Zimmermann interpela todavía por igual a intérpretes, dramaturgos y espectadores, y se erige como un reto mayúsculo para todos ellos. Al mismo tiempo, se nos presenta como uno de los testimonios más tempranos y reveladores, en el terreno operístico, de la mutabilidad temporal constante, la incertidumbre existencial y la ambigüedad o pérdida de densidad éticas que acosan al individuo en esta época pos-/alter-/hiper-/ultra-moderna (escoja el lector el prefijo que menos le incomode). Sí, hay muchas otras óperas posibles en la contemporaneidad, pero buena parte de ellas ya están en *Die Soldaten*...

2 Una referencia presente en otras obras del compositor, como el Concierto para violín y orquesta (1950) [“*Fantasia*”] o *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966).