

Lear

Aribert Reimann (1936)



LEAR

Aribert Reimann (1936)

ÓPERA EN DOS PARTES. MÚSICA DE ARIBERT REIMANN (1936). LIBRETO DE CLAUS H. HENNEBERG, BASADO EN LA OBRA KING LEAR (1606) DE WILLIAM SHAKESPEARE. ESTRENADO EN EL NATIONALTHEATER DE MÚNICH EL 9 DE JULIO DE 1978. ESTRENO EN EL TEATRO REAL. PRODUCCIÓN DE LA OPÉRA NACIONAL DE PARIS.

Director musical: **Simone Young**

Director de escena: **Calixto Bieito**

Escenógrafa: **Rebecca Ringst**

Figurinista: **Ingo Krügler**

Iluminador: **Franck Evin**

Creadora de vídeo: **Sarah Derendinger**

Director del coro: **Andrés Máspero**

El rey Lear:	Bo Skovhus
El rey de Francia:	Torben Jürgens
El duque de Albany:	Andreas Scheibner
El duque de Cornualles:	Michael Colvin
El conde de Kent:	Kor-Jan Dusseljee
El conde de Gloucester:	José Antonio López
Edgar:	Andrew Watts
Edmund:	Andreas Conrad
Goneril:	Ángeles Blancas
Regan:	Erika Sunnegårdh
Cordelia:	Susanne Elmark
Bufón:	Ernst Alisch

Coro y Orquesta titulares del Teatro Real

Salida a la venta: 9 de diciembre de 2019

ARGUMENTO

Lear

Introducción:

Claus H. Henneberg resume la sangrienta tragedia de Shakespeare en torno a seis personajes entre los cuales florece solamente uno por su positiva bondad: Cordelia.

Lear es un hombre ingenuo, adicto a los halagos y que se cree todo lo que le dicen sus aduladoras hijas, Goneril y Regan, y sus no menos obsequiosos cortesanos. Goneril y Regan, las hijas mayores

del rey son frías, calculadoras y ambiciosas y para conseguir el poder consideran lícitos cualquiera de sus actos siempre que secunden sus propósitos. El duque de Albania se queda un poco al margen de los acontecimientos aunque esté de acuerdo con ellos, algo que finalmente obrará en su favor. El duque de Cornualles se ha casado con Regan únicamente por motivos políticos. De una crueldad inhumana, acabará siendo víctima de sus desmanes. El duque de Kent es fiel a Lear a pesar de que éste,



antaño, le haya desterrado del reino y, por ende, se opone siempre a las decisiones de Goneril y Megan intentando desbaratarlas. El conde de Gloucester, igualmente, es fiel a Lear y una persona sin dobleces, fácil de engañar a causa de ello. Edgardo al contrario del taimado y codicioso hermanastro Edmundo, es por encima de todo noble y bien intencionado.

En la acción intervienen también un bufón, un caballero y un siervo.

Parte I

En la Inglaterra de la Edad Media, Lear, un vetusto rey cansado de gobernar, desea abandonar el trono y repartir el poder entre sus tres hijas: Goneril, esposa de un hombre ambicioso como es el duque de Albania, Regan, casada con el cruel duque de Cornualles, y Cordelia, de carácter dulce, su hija más pequeña y la más amada, prometida del rey de Francia (luego por él desposada) y que no participa de las adulaciones de sus otras hermanas tendentes a conseguir los mejores beneficios del reparto del trono. Esa falta de afección hipócrita por parte suya, empero, despierta los recelos del muy crédulo monarca. Y esa recatada actitud de Cordelia hace pensar a su padre que ella no le quiere, cuando es realmente lo contrario. Por ello, Lear distribuye el reino entre las otras hermanas que exultan de felicidad ante el triunfo.

A partir de entonces comienza la lucha por la posesión completa del trono. El conde de Gloucester, que deplora la precipitada decisión del rey, es convencido por su hijo bastardo Edmundo para que rechace al hijo natural, Edgardo, acusándole de haber conspirado contra él. Motivo por el cual, Gloucester declara a Edgardo fuera de la ley.

Goneril y Regan pronto se cansan de su anciano padre y en complicidad con sus maridos le arrojan del palacio, acusándole de loco y fastidioso. El dolor de Lear, en un paraje desolado en medio de la lluvia y la tormenta, es lacerante. El conde de Kent, antiguo sirviente de Lear, y Edgardo con su bufón, ambos disfrazados y sin ser reconocidos como tales, acompañan al rey en su soledad y en su destierro.

Parte II

Entretanto Gloucester ha sido apresado por el duque de Cornualles, el marido de Regan, y le ha dejado ciego ante la pasividad cómplice de Edmundo. Pero poco después ese duque de Cornualles es asesinado por un criado, dejando viuda a Regan.

Edgardo, sin que le reconozca su padre ciego, le conduce hasta Dover. Los intentos de Gloucester de acabar con su vida resultan vanos. Los dos se encuentran con Lear en un territorio perteneciente al reino francés. Lear se ve allá con Cordelia,



que ha presentado para proteger a su padre, sin reconocerla de inmediato.

Las tropas francesas quieren reponer en el trono a Lear y Cordelia, pero son derrotadas. Padre e hija son capturados y Edmundo los condena a muerte. Edmundo y el duque de Albany luchan denodadamente por eliminarse entre sí para conseguir el poder, ayudados respectivamente por las dos mujeres, Goneril y Regan.

Goneril por su cuenta toma una definitiva decisión: para gobernar ella únicamente envenena a su hermana Regan.

Paralelamente Edgardo desafía a duelo a Edmundo y éste en la contienda es derrotado y muere.

El duque de Albania, horrorizado por el asesinato de Megan por su propia hermana, ve como Goneril se apuñala a sí misma.

Edgardo ordena que Lear y Cordelia sean liberados. Demasiado tarde, por orden de Edmundo Cordelia ha sido estrangulada y Lear la sostiene entre sus brazos moribunda hasta su último aliento. Luego, en el colmo de la desesperación, él también muere.

LEAR: LA VOZ, EL GRITO, EL CHILLIDO

Santiago Martín Bermúdez

Componer para la voz

Aribert Reimann es un compositor alemán nacido en 1936, y con esa fecha se comprende que está algo lejos de la vanguardia de postguerra. Lejos en cuanto a sensibilidad compartida, no en cuanto a sufrir o gozar de su magisterio, su ejemplo y su poderío. Un ejemplo dudoso, podemos decir, sobre todo a medida que pasa el

tiempo. Decididamente, Reimann es vanguardia. Felizmente, no pertenece a la vanguardia autoproclamada en la posguerra.

Hay que partir, en Reimann, del fundamento de su arte como compositor: la vocación de Reimann ha sido vocal desde muy pronto, y ha compuesto algunas de las óperas más importantes del último cuarto del siglo pasado, como veremos.



Hay que reconocerle buen gusto a Reimann en cuanto a los textos: Strindberg, Shakespeare, Eurípides, Kafka, García Lorca, Grillparzer en la ópera; Eichendorff, Celan o Sylvia Plath para las austeras y postvanguardistas canciones que podemos elegir entre sus ciclos. En los registros fonográficos de estas series (*Nachtstücke I & II*, *Engführung*, *6 Poems by Sylvia Plath*) tenemos a Aribert Reimann no sólo como compositor, sino también como acompañante, y ésta ha sido una de sus habilidades. Furtwängler insistía en que un gran director ha de ser acompañante de sesiones de *Lieder*, una

difícil disciplina. Reimann lo practica (no sé si lo dice) de otro modo: para ser un buen compositor vocal, tanto de *Lieder* como de ópera, has de saber acompañar eso que es fundamental en ambos géneros, la voz, la línea vocal, el sentido lírico y dramático de las palabras convertidas en música, que a su vez convierten en un viaje de ida y vuelta a los sonidos con sentido de logos y a los que tienen sentido de epos y de lira (pensamiento, acción dramática, poesía). Reimann acompañó a Fischer-Dieskau para EMI en ciclos poco conocidos, en antologías de compositores algo ocultos de finales del siglo XIX y comienzos



del XX. Estos otros ciclos del propio Reimann son de una sensibilidad posterior a la vanguardia, pero no crean que se trata de nada sencillo, ni mucho menos un *regreso*. Empezando por las líneas mismas, que se desmenuzan en el declamar, en la apelación, en tanto que susurro o grito. Y siguiendo (atención a esto) con el acompañamiento, que pierde su nombre y se convierte en otra cosa. Si en tiempos de Schubert y a lo largo de casi todo el siglo XIX el acompañamiento sirvió a la línea; si desde Fauré y otros compositores de la modernidad alemana, como los vieneses, el acompañamiento se opuso a la línea, se diferenció o se desligó de la línea, en este caso el acompañamiento crea estallidos concretos en medio de una declamación-recitativo-cantabile en la que se potencia el texto de manera clara y deliberada. Reseñé en tiempos un CD que contenía un recital así. Evocarlo sirve para acercarse a Reimann, compositor vocal.

Reimann y la ópera

El berlinés Aribert Reimann se ha convertido en uno de los operistas por excelencia de nuestros días, esto es, de las últimas cuatro décadas, algo más. *Ein Traumspiel* (1965), basada en Strindberg, es su primera ópera. Es el año de *Soldados*, de Zimmermann, que fue un fértil ejemplo para la ópera posterior, y no necesariamente en la gramática, en la forma. *Melusine* fue la segunda. Ahora veremos que lo

básico del operista Reimann es el *compositor vocal* Reimann, mas también el *pianista acompañante* Reimann para cantantes en recitales o grabaciones de *Lieder*. El dominio de lo vocal es imprescindible para componer ópera. En la voz está el drama, el conflicto, la situación, la expresión. Y ya veíamos antes que en el acompañamiento está el contrapunto vital, no necesariamente musical, que se opone a la voz o que la apoya y complementa, acaso frente a otras veces. *Melusine* se estrenó en 1971 (Schwetzingen), y está orquestada para un conjunto de cámara de algo más de treinta músicos. A esta espléndida aportación le seguirían óperas magníficas como *Lear* (1979), *Sonata de espectros* (1984, de nuevo Strindberg), *Las troyanas* (1986), *El castillo* (1993), y en el año 2000, justo ese año redondo, una ópera que no necesitará que traduzcamos el título: *Bernard Albas Haus*. Para llegar a óperas más recientes, como su *Medea* (2010).

Puede sorprender que allá por 1971 ya compusiera Reimann con tal agudeza dramática y lírica, con ese sentido teatral y vocal. La base de *Melusine* era un texto de Yvan Goll, francés, judío, alemán, perseguido, poeta, superviviente, inspirador. Y marido de Claire Goll, que según parece inspiró buena parte de su obra poética. Es variante de la leyenda medieval de *Melusine*, la mujer que el sábado tiene cola de serpiente y ese día le está prohibida a su esposo, que lo descubre y atrae así la

maldición. Reimann conservó la mórbida transformación del mito (*¿es un mito?*) añadiéndole su peculiar estilo dramático en que (ahora lo sabemos) abundan las en aristas. Lo que quiere decir que lo mórbido se transforma en algo parecido a la agresión.

En la *Melusine* de Reimann se advierte cuánto le debe el tratamiento vocal de la ópera contemporánea en alemán a la Escuela de Viena, y no sólo a Alban Berg, sino en especial a esa línea, tradición o itinerario que echa de veras a andar con el *op. 15* de Schoenberg pero que tiene mucho que ver con los tratamientos lírico-dramáticos-vocales de Schreker, Zemlinsky y otros

contemporáneos. Y que culmina en *Lulu*. Para entendernos: *Melusine*, vocalmente, es más *Lulu* y menos *Wozzeck*. Ahora lo veremos.

Con más de cuarenta años de distancia podemos atrevernos a considerar que *Lear*, de Aribert Reimann, es una de las óperas de mayor riqueza lírico-dramática de la segunda mitad del siglo XX y lo que va de éste. Es de una época en que no se podía saber aún que Reimann iba a ser un operista permanente, inspirado, y además impenitente, insobornable. Pero, atención, *Lear* tenía un peligro, y ese peligro era su gran virtud de partida: se llamaba Shakespeare. Una obra teatral de





tal altura artística es peligrosa para convertirse en ópera; los libretos tienen que ser servidores de la música, nunca imponerle su código, lógica y mucho menos virtudes. El texto que Claud H. Henneberg preparó para Reimann, junto con éste, no sólo potencia el lado de “historia de terror”; también mantiene el amplio cosmos de colosales seres humanos que son Lear, Gloster, Kent, las tres hijas y los tres maridos, Edgar, Edmund y el Bufón: doce personajes, y ninguno de ellos es un “tipo” o un “esbozo”, todos poseen su una humanidad. Además, el peso de la trama secundaria más importante (reflejo de las relaciones de un padre y sus hijos)

complicaba la dramaturgia sonora. La dificultad principal se dará en el tratamiento vocal y orquestal de sus actos y relaciones, de las situaciones dramáticas.

Lear, por fin

Lear supuso poner música a una tragedia de Shakespeare sin suerte hasta hoy en su tratamiento operístico, y Reimann consiguió una obra de aquel tiempo (finales de los setenta, tiempo que es todavía el nuestro), no un respetuoso y simple arreglo en lo formal y lo dramático. Para Verdi, *El Rey Lear* fue un sueño que nunca llegó a realizarse, y más o menos lo mismo le

sucedió a Berlioz. Verdi acarició el proyecto de Lear desde muy pronto, y parecía que lo iba a llevar a cabo después de lo que llamamos trilogía (*Rigoletto, Trovatore, Traviata*), pero se impusieron los grandes proyectos de óperas espléndidas de finales de los cincuenta y toda la década de los sesenta de su siglo: *Vísperas sicilianas* para París, *Boccanegra*, *Aroldo* (revisión de *Stiffelio*), *Ballo*, *La forza del destino* para San Petersburgo, revisión de *Macbeth*, *Don Carlos*... Sin contar sus actividades como empresario agrícola, compromisos políticos asumidos con mejor o peor talante en pleno Risorgimento, gestiones interminables para cada estreno, desde

la censura del libreto (una pauta normal de la época que no debemos ver con ojos de nuestro tiempo) hasta las trifulcas con cantantes o empresarios de teatros. *Lear* quedó fuera del opus de Verdi, y acaso sea una lástima, pero hay que preguntarse qué hubiéramos perdido a cambio, acaso *Otello*, acaso *Falstaff*. Y si quedó fuera no fue solo por estas circunstancias y por la capacidad creativa del músico en otras inspiraciones. Verdi tal vez comprendía que no había cantantes para lo que él pretendía poner en escena, lo mismo que no parecía adecuado poner el *Lear* de Shakespeare en forma de libreto italiano del XIX. Quién sabe si Verdi vislumbró que lo que





necesitaba era otro lenguaje. Wagner les había quitado la venda de los ojos a todos ellos, a todos los operistas; a cambio, les había impuesto anteojeras. Pero ahí quedaba la lección: el cantabile continuo, con o sin orquesta sinfónica en el foso. Y estaba la capacidad de síntesis de Verdi y sus libretistas. Es muy posible, sí, que Verdi vislumbrara que *Lear* era cosa del futuro. En fin, ¿quién se acuerda hoy de *Le Roi Lear*, de Henry Litolff, de la última década del XIX? En cambio, el último tercio del siglo XX ha visto el estreno de la ópera de Reimann, y el último año del siglo (milenio) o primero del siguiente, el 2000, vio el estreno del *King Lear* del finlandés Aullis

Sallinen. El mismo año, por cierto, en que Reimann estrenaba *Bernard Albas Haus*, su adaptación de la obra maestra de García Lorca. Sí, parecía que *Lear* necesitaba el futuro para expresarse líricamente en un teatro. Y con Reimann llegó la ocasión. Con resultados que no se podían prever en esa década tan poco propicia a estrenos importantes de ópera, y que no se podían valorar con la penetración relativa que hoy nos da la distancia de cuatro décadas.

Sabemos que la figura de *Lear* es parábola sobre los efectos del poder, más que sobre el poder mismo. “El poder no corrompe, enloquece y aísla” (Cernuda).

Lear usa el poder de manera que se convierte en víctima, y su itinerario va del aislamiento altanero a la fatal locura, locura como huida ante lo hostil, como salvaguardia del yo. Un yo débil, recubierto de majestad y poder huecos, de orgullo frágil y vana grandilocuencia, como demuestra su complacencia ante las protestas de amor de sus hijas Goneril y Regan, y su enojo ante la sinceridad de Cordelia. El tema de la relación paterno-filial adquiere un significado especial mediante las relaciones paralelas de Lear y sus hijas, por una parte, y por otra Gloster con sus hijos, el legítimo Edgar y el bastardo Edmund, resentido e intrigante. El verdadero amor es inexpressable, y tanto Cordelia como Edmund lo pagan caro, mas también sus padres, ciegos. Qué interesante es el personaje del

bastardo Edmund, muy nibelungo, resentido, rencoroso. Pero ¿y la locura? La locura real de Lear, que llega poco a poco; y la locura fingida de Edmund, fugitivo travestido en el “pobre Tom”.

Entre paréntesis: Verdi, como es sabido, desarrolló situaciones operísticas sobre la relación padre e hija desde el principio (Oberto), con momentos culminantes en obras como *Rigoletto* o *Simon Boccanegra*. Quién sabe si esto no constituía para Verdi el primer atractivo. El primero no quiere decir necesariamente el más importante. Los estragos del poder fueron también tratados por Verdi con penetración en otras muchas obras, los estragos de la soberbia y de la ceguera del alma. Una vez más: no apliquemos a tiempos



pasados nuestros valores o nuestro nivel de conciencia.

Hace muchos años –principios de 1983- asistí a una bella versión de *Lear* en la Komische Oper de Berlín, cuando todavía existía el muro y este teatro pillaba “al otro lado”. El director de escena era Hary Kupfer, discípulo directo de Felsenstein; Kupfer no era todavía muy conocido. Felizmente, *Lear* tuvo grabación temprana; Deutsche Grammophon la registró a partir del estreno de Munich bajo la dirección de Gerd Albrecht, con Dietrich Fischer-Dieskau de protagonista (quien insistió a Reimann para tratar el tema de *Lear*), y mereció el premio Kussevitzky, concedido

anualmente a la grabación de una obra nueva por un jurado internacional. La puesta en escena de aquel estreno era de Jean-Pierre Ponnelle, nada menos, pero no nos queda testimonio audiovisual, salvo que alguien saque un día una cita de aquellas de entonces y nos de un alegrón.

Situaciones y personajes

En lo musical, *Lear* es una obra de auténtica vanguardia (no de la generación de la vanguardia, Reimann es de la siguiente) en que los elementos de la composición propios de nuestro siglo llegan más lejos de lo habitual en su intención expresiva. Si reducimos a dos los protagonismos





sonoros, éstos son *voz y color orquestal*. La docena de voces protagonistas, en su diferente tratamiento y contrastada de enfrentarlas, son testimonio del camino de la música contemporánea en el uso de la voz humana. Queda superada la emocionalidad imitativa, el estilo agitado del moderno recitativo continuo, incluso la dicción dramática del canto hablado, al tiempo que todo ello queda asumido, para que el habla imponga su propia musicalidad, su propio ámbito de registros y su sistema peculiar de matices. Desfilan, así, las voces graves de aparente firmeza, de Lear y Gloster –los padres-poderosos-víctimas-, las nerviosas e histéricas

caracterizaciones de Goneril y Regan (ésta, con agilidades belcantistas que refuerzan su desvarío), la lírica línea vocal de Cordelia, la tensa caracterización de Edgar (tenor en la normalidad, contra-tenor, falsetista en su “locura”, uno de los hallazgos más interesantes de la obra), el canto hablado o simple habla del Bufón, la aguda voz juvenil (tenor) del esforzado Kent... la originalidad y sentido expresivo del tratamiento de las voces se pone de manifiesto, por ejemplo, en la escena “de conjunto” posterior al repudio de Cordelia y Kent, en el primer cuadro. El choque de voces y efectos dramáticos es rico, vivo, contrastado en la caracterización

diversificada de cada parte, y rigurosamente moderno a pesar del planteamiento tradicional propio de una escena “de grupo”. El Bufón, papel a mitad de camino entre el recitado de verso y el canto hablado, es un papel distanciado en lo musical y en lo literario: dramáticamente, es el encargado de exponer la verdad indecible (“un perro al que mandar a la perrera”, como dice en el original shakespeariano); musicalmente, es un papel gozne entre escenas, entre conflictos, propiciador de transiciones.

El otro gran protagonista de *Lear* es una orquesta utilizada de forma desconocida para la ópera tradicional y en cuya escritura abunda la disonancia (no emancipada, se entiende), y aquí la tensión está presente desde el principio. Así, mencionemos los grotescos subrayados orquestales a las protestas de amor filial de Goneril y Regan; la violencia orquestal, la estridencia incluso, en que se desarrolla la escena del reparto hasta el enfrentamiento de Kent; la disonancia constante dentro de las familias instrumentales; la búsqueda del efecto dramático del “cluster”; la casi total ausencia de frases musicales, con lo que la continuidad musical se da a través de una yuxtaposición de sonidos, que sólo a posteriori alcanzan sentido dramático, más que mediante un discurso continuo con lógica pre-textual; el gozne dramático que significan los intermedio orquestales en que cada clima sufre su variación correspondiente mediante el concurso de la

orquesta (una lección de la ópera del siglo aprendida desde *Pelléas y Wozzeck*).

La violencia es una de las características de la obra de Reimann, y los montajes suelen potenciar y recrear esta especial dimensión. Sin embargo, se dan momentos e incluso cuadros enteros que constituyen una suerte de remanso, de contraste. Así, el intermedio de la cuarta escena del primer acto, se da en piano (frente a la preponderancia anterior de las gamas dinámicas altas), con la sugerencia de una melodía cantábile repetida, pesante y obstinada (cuando la paleta orquestal daba antes el elemento dramático a brochazos expresivos), dibujándose una especie de tregua de escasa credibilidad, sugerente en su mal agüero y cargada de presagios. Culmina el intermedio en el falsete del huído Edgar –el “pobre Tom”– y, en su enorme melancolía, la escena siguiente es un remanso “cantábile” dentro del fragor y el rechinar de esta obra tremenda y llena de impacto. Un breve crescendo final, con sinistras notas picadas, concluye la escena y el acto con una violenta advertencia que la segunda parte cumplirá ampliamente.

Las influencias tardías

Las desgracias del siglo XX afectaron a la música, claro está. Y la gran lección aprendida en los escenarios de Europa Central se vio limitada por la política, o por algo peor, por el crimen enseñoreado de la política y con su propia noción de

lo artístico y lo cultural. Así, Schoenberg no pudo estrenar nunca *Moisés y Arón*; y la influencia de Alban Berg no se produjo hasta que sus óperas fueron recuperadas en las décadas siguientes a la guerra. Reimann es heredero de una tradición que contiene lo mismo el poswagnerismo (aprender de Wagner y después librarse de él y olvidarlo, ese es el objetivo no tanto de los artistas como de la propia historia concreta de esos treinta o cuarenta años) que Richard Strauss y toda aquella pléyade que se vio frustrada por la canalla que tomó el poder en Europa Central: Zemlinsky, Schreker, Korngold. Una tradición en la que, a su manera, se instalaron viejos guardianes de esencias como

Pfitzner y jóvenes rebeldes como Hindemith, pronto ambicioso pensador en ópera (*Mathis el pintor*, *La armonía del mundo*) y bien dispuesto a pactar con el Reich (no así el Reich con él). Pero está la lección que va de Debussy a Janáček, pasando por esa obra breve y extraordinaria que es *El castillo de Barbazul*, de Bartók. Todo esto configura un hacer operístico basado en el cantáble permanente y permanentemente roto, y en la dialéctica de la orquesta con las voces; ya no sinfónica, como en Wagner, pero sí convertida en otro personaje, como en Wagner. En fin, hacia 1978, cuando el estreno de *Lear* en Munich, el checo Janáček era ya lo bastante conocido en los escenarios como para que el alemán



Reimann pudiera haber aprendido su enorme lección sobre canto y definición de las situaciones dramáticas en la voz y en las células que provienen del foso.

Además, Reimann tiene una ventaja desde hace muchos años. Lo explicaba él mismo en una entrevista a Juan Antonio Muñoz: “Cuando compongo una ópera, ya sé quiénes van a cantarla. Sé quién va a hacer qué papel. Para mí esto es muy importante; siento que del cantante me viene una inspiración distinta. Eso me ayuda a seguir una línea de voz adecuada que tenga relación con el personaje dramático”.

En 2010 estrenó Reimann una *Medea*, basada en Grillparzer, no en Eurípides. El compositor declaraba que sus espantosas vivencias en la infancia durante los bombardeos de Berlín y de Postdam le llevaron a componer escenas de fuego y violencia en varias óperas suyas, como *Las troianas* y *Medea*. De nuevo acude Reimann a la solución vocal del recitativo cantabile continuo, pero que se quiebra siempre por las exigencias del drama, con lo que el concepto de cantabile se matiza mucho, incluso se desfigura. El personaje de *Medea* tiene una línea de grandes agilidades

y también constante dramatismo. Frente a ella, las agilidades del personaje de Creusa parecen de soprano ligera, aunque es papel de mezzo. El tercer personaje femenino se destina a una contralto de las de la antigua tesitura profunda (las que ahora escasean). Los dos papeles principales masculinos están distribuidos de manera distinta a la tradición, incluso la de ahora mismo: el viejo Creonte es un tenor lírico en una línea muy alta; Jasón es papel para barítono. El Mensajero, que tiene una escena importante, es para contratenor. No hay coro, esto no es continuidad de la tragedia ática. Y en la orquesta las cuerdas e incluso las maderas ceden protagonismo a la percusión y los metales, éstos en estallidos que convierten el conjunto en un auténtico ejecutor de explosiones entre los personajes, hasta las explosiones auténticas, inmediatamente antes del final.

Recientemente, Reimann volvió la vista a la breve pieza de Maeterlinck *La intrusa* (esa intrusa es la muerte), pero desconocemos el resultado. Tengamos en cuenta, en cualquier caso, que Reimann ha sido considerado en ocasiones como simbolista, por lo que no es extraño que a sus ochenta años se haya fijado en un título muy específico de aquella estética.