

Leticia Sánchez de Andrés*

EL CONCEPTO DEL TIEMPO EN EL PENSAMIENTO DE JOSEP SOLER Y BERND ALOIS ZIMMERMANN. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS ÓPERAS *EDIPO Y YOCASTA* Y *DIE SOLDATEN*

Resumen

En el presente estudio escrutaremos el concepto del tiempo en el pensamiento musical de Josep Soler y de Bernd Alois Zimmermann, dos compositores que comparten influencias y elementos comunes dentro de su filosofía y para los que dicho aspecto constituye una parte fundamental de su estética. Desarrollaremos además un análisis musicológico comparativo de sus dos obras señeras, las óperas *Edipo y Yocasta* (1971) de Soler y su contemporánea *Die Soldaten* (1965) de Zimmermann. Este trabajo integra una propuesta metodológica de trabajo comparativo, desarrollado en base al diseño de adecuados parámetros de estudio, que permitan obtener conclusiones en relación a los cuestionamientos fundamentales que dirigirán el análisis: 1, las similitudes o puntos comunes entre *Edipo y Yocasta* y *Die Soldaten*; 2, las diferencias esenciales entre ambas obras; 3, las características únicas de cada una de ellas dentro de la producción de su autor y el análisis de su coincidencia o discrepancia; 4, la posible extrapolación de las conclusiones de esta comparación a otras obras creadas por ambos autores en la misma etapa.

De esta manera, a través de técnicas como el análisis literario, musicológico e historiográfico, se obtendrán conclusiones y respuestas para los puntos directores indicados, contribuyendo a aportar una visión novedosa de ambas obras y a ubicarlas, junto a sus autores, en un nuevo contexto.

Palabras clave: Tiempo, pensamiento musical, análisis comparativo, ópera, Soler, Zimmermann.

* **Leticia Sánchez de Andrés**, Candidata al Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, España.

Abstract

The aim of this article is the study of the concept of time in Josep Soler's and Bernd Alois Zimmermann's musical thought; both composers share influences and similar features in their philosophy and the reflection on time is a fundamental aspect of their aesthetics. We will also develop a comparative musicological study of their two main works, the operas *Edipo y Yocasta* (1971) by Soler and its contemporary *Die Soldaten* (1965) by Zimmermann. The lack of comparative studies of the class allows us to design a methodological proposal based on the development of suitable analytical parameters connected with the main questions that will lead the process: 1, similarities between *Edipo y Yocasta* and *Die Soldaten*; 2, main differences between these two operas; 3, unique features of each opera in the composer's production and analysis of their agreement or discrepancy; 4, analysis of the possible extrapolation of the conclusions obtained in the comparative process to other compositions of the authors in the same period.

Since the thesis aims to provide an integrated picture of each opera, both musicological and analytical methods of investigation are used. Musical elements will be analysed technically trying to cover all different compositional languages found in both operas. Apart from these, the approach to the libretti involves some elements of literary analysis and the relationship between music and text is also observed. All these analyses and the comparison proposed will allow us to find answers to the main issues indicated before, obtaining conclusions that will form a deepest and integrated picture of each opera.

Keywords: Time, Musical Thought, Comparative Analysis, Opera, Soler, Zimmermann.

I. El concepto de tiempo en el pensamiento musical de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann

Los compositores de los que nos ocuparemos en este estudio comparten influencias comunes, métodos compositivos básicos y, aún perteneciendo a generaciones diferentes, coinciden temporalmente llevando a cabo su labor compositiva en la etapa en que se centrará este estudio.¹ Ambos, además, se muestran muy interesados por la dimensión espiritual, mística y trascendental de la música, lo que les lleva a reflexionar sobre el elemento temporal, esto es, el concepto del tiempo en la experiencia humana y musical.

Josep Soler ha dedicado diversos ensayos a la reflexión sobre el concepto del tiempo,² intentando en sus escritos armonizar algunos de los principios básicos y recurrentes de su pensamiento estético, como la filosofía de la creación platónica o la idea del destino, con las teorías físicas sobre el tiempo y el espacio. El tiempo se ha transformado así en un elemento más, y fundamental, de la estética musical soleriana.

Para Soler: "la música no es un orden en el tiempo sino un tiempo [...] con forma ordenada y organizada con unas determinadas propiedades."³ Basándose en la Teoría de la Relatividad, Soler concluye que, siendo tiempo y espacio "una misma cosa," entonces "en su manera de ser tiene que hallarse, de alguna forma, la manera de ser, asimismo, del fenómeno musical."⁴ De este modo "toda obra musical es la expresión de una función del tiempo" y "la circularidad del tiempo [...] es una función que la música posee por su misma esencia." Así, en la música está contenido el presente, el pasado y el futuro.⁵ Creemos poder afirmar que el tratamiento que hace Soler de las series dodecafónicas como estructura circular se asocia con esta idea de que la música contiene en su naturaleza la circularidad temporal y que implica también la reversibilidad. Como veremos en su *Edipo*, un elemento característico del estilo de Soler es que acostumbra a tratar las series en movimiento directo y con una visión lineal de contorno circular de las mismas que consideramos asociada a esa circularidad del tiempo que Soler defiende como presente en la propia esencia de la música, así, el elemento básico constitutivo de sus obras, la serie, debe conservar dicha circularidad temporal.

Según Soler, la música, como contenedora de las tres dimensiones temporales (presente, pasado y futuro), contradiría la flecha psicológica del tiempo⁶ y además manifestaría otra de las propiedades que las nuevas teorías físicas han otorgado este parámetro: "podríamos decir que [la música] está curvada sobre sí misma ya que su esencia es expresarse, repetirse en múltiples e ilimitadas –quizá incontables– repeticiones de su interpretación."⁷

La música, considerada como una forma de ordenar el flujo del tiempo que lleva a cabo la consciencia humana,⁸ presenta la peculiaridad, con respecto a otras artes, de aplicar "operaciones particularmente únicas en su modo de ser" al parámetro tiempo. Así

puede deformarlo, retorcerlo, invertirlo, retrogradarlo o simultanear dos o más "tiempos" diferentes. Esta peculiaridad de la técnica compositiva musical, presente a lo largo de toda su historia, viene a demostrar, según Soler, que desde los orígenes de la misma, el compositor sintió la necesidad y la intuición –por revelación divina en el sentido platónico de la inspiración artística– de expresar el tiempo y el espacio en la dirección de los nuevos conceptos físicos de la relatividad mucho antes de que estos se descubriesen.⁹

La elección del método compositivo de Soler es necesariamente coherente con esta idea. Para este compositor el nuevo orden físico, que cambia el concepto de tiempo, duración y espacio, exige un nuevo lenguaje y un nuevo pensamiento en todos los ámbitos del conocimiento humano, también en el mundo musical, y este nuevo lenguaje, que además debe orientarse para evolucionar hacia un futuro en el cual unifique matemática, filosofía, música, etc., encuentra su camino para Soler en el ámbito musical de "la Viena de comienzos de siglo."¹⁰ Soler elige así, de manera consciente, el método compositivo del dodecafonismo al que se mantiene fiel desde sus comienzos y lo hace en relación íntima con su concepto del tiempo integrado en su pensamiento estético. De esta manera, y también a través del tratamiento personal de las series dodecafónicas como continuo circular, el concepto temporal presente en el pensamiento estético soleriano marca de manera clara su estilo compositivo.

En su razonamiento llevado al extremo, Soler llega a afirmar que el actual lenguaje verbal y la forma de pensamiento que le acompaña, al no cumplir las leyes de la nueva física, terminará extinguiéndose dando paso a un lenguaje futuro que sí cumplirá dichas leyes (fundamentalmente las relacionadas con el tiempo) y que estará protagonizado por la música pura, siendo ésta "el horizonte en el que ya ahora se deposita la expresión de la consciencia,"¹¹ y que nos capacitará para aprehender nuevas ideas a través de la objetivación platónica que actualmente nos son inabarcables.

Fiel al pensamiento platónico y a las teorías de Penrose, en la estética soleriana el tiempo juega aún un nuevo papel fundamental al hablar de la forma musical.¹² El ser humano, finito y limitado, encuentra su única libertad creadora en la elección de la forma artística, en nuestro caso musical, como la expresión o configuración "finita" que adopta el ideal procedente del mundo platónico y que se

manifiesta en el tiempo, que en realidad sólo fluye en la conciencia humana y que en el caso de la música tiene aún mayor importancia ya que el tiempo se configura como la coordenada básica en que este arte se expresa. Sin embargo, esta forma artística humana es siempre imperfecta, incompleta, ya que la forma del ideal nos es inabarcable porque es eterna y no se manifiesta en nuestro mundo espacio temporal, por ello la creación para Soler lleva asociada la angustia del artista.

Además, la forma musical, como objetivación del ideal platónico y estructura de "contorno espacial y temporal," juega un nuevo papel fundamental para que la música pueda abarcar presente, pasado y futuro ya que:

exige un futuro en el que desarrollarse y un presente en el que se manifieste y exige, asimismo, un pasado que la sustente (como tal en su propio espacio y en la memoria de aquel o aquellos que la hayan podido comprender y del que pueda recordar y considerar su función formante y sustentadora) y, desde este pasado, pueda extraer su propia existencia: y este pasado tiene que manifestarse, tiene que renacer, de alguna manera, mezclando aquello que fue con lo que ahora es y después, por la voluntad creadora, será, para poder ejercer su función de dar vida al presente y al futuro que, de alguna forma, ahora lo está fecundando convirtiéndose, en cierto aspecto, en un presente.¹³

Para Soler, igual que para Zimmermann, la percepción musical, así como la composición y la interpretación, ponen de manifiesto la coexistencia, la "simultaneidad," de los tres aspectos temporales, sin frontera entre ellos.

La teoría del destino y, como consecuencia, la falta de libertad humana, es otro elemento recurrente en Soler, que también se expresa en relación a sus reflexiones sobre el tiempo asociado a todo lo anterior y reforzado aún más por el texto de Einstein que cita repetidamente: "Los hombres no son libres, sino que están causalmente ligados, semejantes a los astros en sus movimientos."¹⁴ De esta manera queda marcada una línea definida de manifestación o fluencia temporal, no ya la de la flecha psicológica del tiempo sino la del Destino o Voluntad divina que genera "encadenamientos

causales" ajenos a la lógica humana y a la propia voluntad del hombre. Dicha predestinación está presente en la creación artística y en la misma obra de arte como veremos al hablar de *Edipo y Yocasta*. Para nuestro compositor la única libertad humana consiste en asumir la voluntad y el pensar divino.¹⁵ En el caso del músico debe tratar de indagar "cómo los encadenamientos causales [...] nos afectan, cómo los recibimos y cómo debemos aplicarlos y manifestarlos en nuestro pensar, en nuestros sentimientos y en nuestros actos creadores."¹⁶ A su vez, en la obra de arte debe "acontecer la verdad" del ideal, aquello que intuimos y sentimos como belleza, y para Soler la única posibilidad de que la verdad acontezca en la música es poniendo en evidencia "la presencia del tiempo."¹⁷

En el caso de Zimmermann, este autor reflexiona repetidamente sobre el elemento temporal y podemos hablar de que el concepto de tiempo marca de manera definitiva su pensamiento estético integrándose además en su estilo compositivo ya que desarrolla un método totalmente personal de composición que denomina estilo plural, creado a partir de 1957, en el cual la idea del "tiempo plural" es la directriz y en el que emplea la técnica del collage normalmente unida al método serial.

En palabras del propio compositor: "A composer must above all expose himself to time. In composition (which is: organization of time) time is in a certain sense 'overcome'; it is brought to a standstill... what we call present is only the barrier between past and future."¹⁸

En su primera referencia al estilo plural, sin bautizarlo aún pero conteniendo todos sus principios, aparecida en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Zimmermann nos indica:

[...] l'idée de l'unité du temps en tant qu'unité de présent, du passé et de l'avenir –telle que saint Augustin l'a fondée dans la nature de l'âme humaine, qui dépasse l'instant fugitif par une expansion spirituelle et intègre le passé et l'avenir dans un présent permanent–, cette idée à la fois si moderne et très ancienne a ouvert une nouvelle perspective dans la musique en tant qu' "art du temps", en tant qu'art l'ordre temporel au sein du présent permanent de la structure musicale fondamentale qui englobe tout.¹⁹

Es fundamental comprender que Zimmermann desarrolla este método compositivo en su madurez y que es fruto de una profunda reflexión sobre la naturaleza del tiempo, la experiencia humana del mismo y su expresión musical.²⁰ De este modo alcanza la conclusión de que se puede experimentar el tiempo como unidad o simultaneidad de pasado, presente y futuro gracias a una conciencia interior del tiempo o alma presente en el ser humano, siendo esta la "verdadera realidad."²¹ Zimmermann afirma que, gracias a que la experiencia estética permite la abstracción, en la música, y aunque ésta se desarrolle dentro del orden temporal, es posible superar la flecha psicológica del tiempo, que adquiriría la propiedad de la reversibilidad.²² La percepción musical permitiría la simultaneidad de presente, pasado y futuro confirmando, para este autor, la existencia de esa conciencia interna del tiempo.

Pero Zimmermann además puntualiza su idea de la existencia de los tres niveles temporales abarcados en el "presente permanente." Según este autor la fugacidad del tiempo hace que no se pueda hablar de presente, pasado o futuro sino de:

[...] le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir. Car ces trois temps existent dans l'Âme et je ne les vois nulle part ailleurs. Le présent du passé est le souvenir, le présent du présent est la contemplation est l'attente.²³

De este modo se contempla el flujo del tiempo como un conjunto de puntos tritemporales²⁴ en los cuales sucede la simultaneidad y que metafóricamente Dalhaus describe como "esferas temporales."²⁵

Esta reflexión estética lleva a Zimmermann a plasmar su pensamiento en un método de composición propio al no encontrar entre los existentes ninguno que cumpla sus necesidades; se trata de su "método plural" que concreta en la obra musical la simultaneidad temporal expresada a través de la cita, del collage, del montaje escénico, etc. Zimmermann contempla además esta técnica como una evolución natural del método serial.

Algunos estudiosos como Schwartz y Godfrey han simplificado peligrosamente el concepto del método de composición "plural" de Zimmermann limitándolo a la técnica de la cita y del collage que

muchos otros autores emplearon en los años 60 y 70. Sin embargo, como muy bien señala Konold, la técnica del collage es un elemento más de la filosofía del tiempo plural de Zimmermann, pero no el único ni el más importante, es probable que su espectacularidad haya ocultado otros elementos del lenguaje de Zimmermann que son fundamentales en su método de composición y que aparecen en *Die Soldaten* como veremos. En palabras de Konold:

Pour Zimmermann, la notion de pluralisme dépassait le cadre restreint de la composition et du style, pour se concevoir comme simultanéité de moyens de création, qu'il exigeait –comme théâtre total–, à l'instar de son opéra *Die Soldaten* et dans l'optique d'un opéra du futur: [en palabras del propio Zimmermann] "Une forme pan-acoustique de la scène musicale qui fondrait ensemble tous les éléments du langage, du chant, de la musique, des arts plastiques, du film, du ballet, de la pantomime, des montages sonores de bandes manétiques [...] dans le tourbillon pluriel du temps et du vécu."²⁶

Y más adelante indica:

Le compositeur parvint à élucider la simultanéité des différentes strates musicales et temporelles à l'aide, entre autres, de citations et de collages. Selon Zimmermann, la citation n'avait pas de fonction parodique, elle ne devait pas représenter une combinaison de styles ni provoquer un effet artificiel, mais devait représenter le "passé."²⁷

Como puede observarse se trata de una comprensión muy diferente de este recurso de la que tienen otros autores. La cita musical en Zimmermann no es un elemento gratuito ni ornamental y tampoco adquiere la función de homenaje, se trata de un parámetro estructural más que ayuda a la construcción del tiempo plural en la música de este compositor, representando en este caso el pasado. Ningún otro elemento podría resultar más adecuado que la cita para el objetivo de Zimmermann ya que la maleabilidad del sonido y de las melodías ya escritas le permiten sortear la frontera entre pasado y futuro en el "permanente" presente musical uniéndose en el "sonido plural."

Gracias a la incorporación, a través de la cita y el collage, de elementos melódicos tanto de origen europeo como no europeo, Zimmermann puede asimilar una variedad amplia de estilos. Para este compositor una cita simboliza la simultaneidad real de sucesos musicales en diferentes planos. El objetivo no es que el oyente reconozca sus citas, que generalmente aparecen fugazmente, aunque indicadas en la partitura con la referencia de las fuentes, sino que pretende lograr ese sonido plural.

En palabras de Rothärmel:

In a stylistically alien environment, in music as in history, a quotation loses its innate specific qualities and becomes merely a single ingredient in a 'pluralist' structure akin to the mental filing cabinet of the cultured man. When the work concerned is an opera, *Die Soldaten* [...], the idea of pluralism can extend to visual as well as musical materials.²⁸

Algo que Zimmermann lleva a cabo también en su concepción escénica de la obra y a su vez en íntima correspondencia con la unidad del texto, en tiempo y espacio.

Siguiendo la interpretación que hace Konold de la técnica de composición plural, o del "presente permanente," el objetivo de Zimmermann es doble con esta técnica: por un lado se trata de un intento de escapar de la enorme estrechez del material tal y como era practicado por el serialismo dogmático, siendo un intento de liberar el principio serial de su estricta función de ordenamiento del material; y por otra parte es la búsqueda del "sonido plural." que busca la simultaneidad de materiales sonoros de lo más diverso, organizados en estratos de tiempo en desarrollo diferente y unidos entre ellos gracias a la técnica asociativa de la cita y del collage, tal y como se hacía en la literatura o en las artes plásticas. De este modo el tiempo y su pluralidad armónica se transforman en el elemento director del método compositivo de Zimmermann adquiriendo un valor fundamental no siempre señalado.

Según el propio Zimmermann esta multiplicidad estaba regida por un orden interno, el medio para conseguir este orden era una célula madre dentro de la serie y de la organización serial de la obra, que no sólo se refería a unos parámetros predefinidos como

la altura del sonido, su duración, dinámicas, texturas y densidades como en el serialismo habitual, sino que tenía una carga superior que la convertía en el elemento de orden espiritual de la obra de arte, funcionando como el centro y punto de partida de un mundo sonoro que quería ser "plural englobando los elementos singulares de la realidad." Esto sucede en *Die Soldaten*.

Como hemos visto hasta aquí podemos afirmar que tanto Soler como Zimmermann muestran un profundo interés por el concepto de tiempo y por su aplicación y percepción en la obra musical.²⁹ Ambos coinciden en que la música manifiesta el presente, el pasado y el futuro temporal, y que supera la flecha psicológica del tiempo, lo que le otorga un carácter especial dentro de la comunicación humana y de la experiencia estética, y ambos sienten la serie dodecafónica como elemento compositivo de partida necesario para concretar musicalmente dichas propiedades temporales asociadas a la esencia musical. Pero, aunque ambos desarrollan un estilo propio y autónomo, aislado de corrientes pasajeras o de grupos y fruto, en ambos casos, de su fuerte personalidad y enorme independencia, Zimmermann crea una técnica compositiva propia y más elaborada en lo que al aspecto temporal se refiere, contemplando el elemento de la simultaneidad, algo que en el caso de Soler, aunque se vislumbra en sus escritos, no llega a plasmarse musicalmente. Zimmermann se remite a la "esferidad" del tiempo mientras que Soler parece centrarse en su "circularidad," el primero se mueve en el espacio temporal mientras que el segundo lo hace en el plano.

II. Estudio comparativo de las óperas *Edipo* y *Yocasta* de Josep Soler y *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann

Hemos establecido hasta aquí la presencia del concepto de tiempo en el pensamiento estético de Soler y Zimmermann intentando resaltar la importancia que estos compositores le otorgan dentro de su planteamiento de la creación musical y como se proyecta en su estilo compositivo.

A continuación presentamos un estudio comparativo de las dos obras fundamentales y más señeras de ambos autores intentando explicar como se manifiesta dicho concepto en ellas. Sin embargo no nos limitaremos a este aspecto sino que procuraremos dar una

visión completa e integradora de ambas óperas, haciendo además una propuesta de modelo de estudio comparativo. El objetivo de esta comparación es el intento de realizar un acercamiento a cada una de las obras con una visión más global enriquecida por el contraste entre ambas, adquiriendo así un conocimiento más profundo de las mismas. La exposición de nuestro estudio se desarrollará subdividiendo el análisis en distintas secciones correspondientes a cada uno de los parámetros de comparación elegidos.

Circunstancias de creación de las óperas

Soler compone *Edipo y Yocasta* en 1971, con 36 años, con la ayuda para el proyecto de la Fundación Juan March que sin embargo nunca se ocupó de su divulgación ni estreno. Es la tercera ópera completa de este autor,³⁰ a la que seguirán muchas otras debido a su compromiso con este género. Podemos entender mejor la implicación de este compositor con la ópera a través de sus propias palabras: "componer es, entonces, un intento de resolver un problema moral; ¿cómo puedo estar escribiendo tranquilamente [...] si cada día mueren más de cuarenta mil niños [...]?" Un poco más adelante, en el mismo texto, se contesta valorando sus óperas y su trabajo como:

compositor de escenas dramáticas que presuponen e intentan ser motivo de 'mejora moral y ética', y que, por lo elevado de los textos que se han puesto en escena [...] y por todo aquello que, como ideología y pensamiento, presuponen y manifiestan, tiene que ser –o debería ser– una escuela de costumbres y de advertencia para el espectador y, a través de esta creación, [...], debería ser, asimismo, una compensación a su pasividad física ante todo lo que ha ido sucediendo y, también, su manera de colaborar en el quizá imposible trabajo de recomponer este mundo y esta cultura que ahora se está disgregando y ahora se autodestruye.³¹

Edipo y Yocasta tiene en común con el resto de sus óperas el "tema moral, la responsabilidad del individuo, su conciencia y el imperativo categórico, así como la voluntad e intereses del Estado totalitario,"³² aunque en las obras posteriores a 1975 estas preocupaciones se reorientan hacia el interés por el papel del artista y la obra de arte.

Edipo pertenece a una etapa compositiva de Soler que abarca los años 1965–75, cuando está plenamente desarrollado su lenguaje compositivo y que está definida por dos circunstancias fundamentales: el convencimiento de Soler en el lenguaje serial;³³ y su dedicación a la temática religiosa, no con intencionalidad litúrgica, sino como consecuencia de su inquietud por la espiritualidad y la trascendencia.³⁴

La ópera *Die Soldaten*, compuesta por Zimmermann a los 47 años, es la única acabada por su autor.³⁵ Se realiza por encargo de la Ópera de Colonia y el compositor termina de escribir parcialmente su primera versión para piano en 1960, siendo rechazada bajo el pretexto de la imposibilidad práctica y técnica de ser representada.³⁶ En 1964–65, retoma el proyecto incluyendo numerosas modificaciones entre las que se encuentra la reducción del elenco, las fuerzas orquestales y la esfera dramática.³⁷

La creación de esta ópera coincide con la segunda etapa compositiva de Zimmermann en que ya ha desarrollado su método plural cuyos fundamentos ya se presentaron en detalle. *Die Soldaten*, es la obra central de este período y marca el clímax de la madurez compositiva y autonomía de lenguaje del compositor.

Como elementos comunes podemos indicar que ambas son obras fundamentales de un período compositivo de sus autores y se muestran como hitos en su producción musical. Además, ambas óperas comparten el interés inicial de una institución que apoya su creación, pero que se desvincula de su estreno. Por otra parte, ambos autores muestran en el período de creación de estas óperas un gran interés por la temática religiosa, o, más bien, por la espiritualidad y trascendencia en sus obras, algo común a las dos óperas.

Como elementos diferenciales aparecen fundamentalmente los momentos vivenciales de ambos autores y su actitud al afrontar el reto de la creación de las mismas, ya que, siendo *Die Soldaten* la única ópera dentro del catálogo de Zimmermann, éste se siente obligado a convencer, mostrar la efectividad de su método plural y deslumbrar con, mientras que Soler, que ya había construido una ópera ambiciosa con *La tentation*, tiene otro objetivo en *Edipo*.³⁸

Aspectos literarios: Argumento, libreto, Interpretación del texto

Con el título *Edipo y Yocasta*, Soler desarrolla una ópera cuyo argumento es bien conocido³⁹ y adopta como libreto el texto original latino de la tragedia de Séneca, introduciendo modificaciones por motivos dramáticos: añade partes de otras tragedias de Sófocles para aumentar el protagonismo de Yocasta e incluye su nombre en el título; reduce extremadamente la presencia del coro, limitándolo a los momentos de mayor tensión de la obra⁴⁰ y plantea todos personajes secundarios de manera que puedan ser interpretados, agrupados por parejas, por un mismo cantante.

El empleo del latín es un elemento esencial:

[...] el hecho de utilizar un idioma como el latín –idioma en cierto aspecto ya muerto– sirve para aumentar, si cabe, el efecto dramático: el carácter litúrgico que de ello se desprende (y que ya Strawinsky hace notar en su versión del *Oedipus Rex*) sacraliza la acción y, al mismo tiempo que aleja el texto de la obra, por su carácter muerto y petrificado, la hace aún más atemorizante y amenazadora y le da un aspecto intemporal.⁴¹

Se trata de una utilización simbólica y de tanta importancia como el mismo argumento que, además, introduce de manera evidente la presencia del pasado en el presente temporal de la obra musical a través del texto, jugando un papel similar al que tendrá la cita musical en el caso de Zimmermann.

La interpretación del libreto presenta muestra tres líneas claras, como indica Medina:⁴² la primera, en clave política, cuyo valor y compromiso debe inscribirse en el entorno del momento, y que expresa el “[...] desprecio al político, al gobernante y a la presión, a la razón de Estado, que puede –y lo hace constantemente– justificar los más terribles crímenes con la más serena indiferencia [...]”;⁴³ la segunda en relación a las implicaciones psicoanalíticas de la obra, no sólo las más evidentes entre los dos protagonistas; la tercera, en relación a la sociedad y la religión, plantea el problema de la predestinación, el sometimiento a la voluntad de un dios caprichoso que sitúa a Edipo en un papel de víctima de sí mismo,⁴⁴ la dramática

ausencia de libertad de todos los personajes de esta ópera es patente y el autor interpreta que hoy la seguimos sufriendo bajo la voluntad de otras formas y dioses: "la política y el mercado."⁴⁵

La partitura de *Die Soldaten* se introduce con la lacónica sinopsis "Lille y Armentieres, en Flandes, ayer, hoy y mañana." El argumento de la obra se centra en el personaje de Marie y en su perversión y decadencia moral y física a lo largo de la obra como consecuencia de la influencia de la sociedad.⁴⁶ El libreto, del propio Zimmermann, está basado en la comedia en cinco actos del mismo título escrita por Jacob Lenz⁴⁷ en 1775. La adaptación reduce notablemente el número de escenas, suprimiendo algunas o reuniendo varias simultáneamente en una única escena plural, creando un efecto de realidad, velocidad y dramatismo. Para lograr esta condensación dramática recurre, en ocasiones, a elementos tecnológicos como la proyección de imágenes. Además, Zimmermann unifica los personajes de la abuela y la hermana de Marie a cargo de una única cantante, reduce el número de personajes secundarios, e introduce un nuevo personaje mudo, la bailarina andaluza, que representa la sensualidad.

En una carta de Zimmermann a Ludwig Strecker, se explica el interés del compositor por este texto y su interpretación del mismo:

Ce qui m'enthousiasme dans cette pièce n'est pas tant le drame de classes, l'aspect sociologique ou la critique sociale, qui est certes fantastiquement décrite dans cette pièce, mais plutôt le fait que des êtres humains comme nous en rencontrons à toutes les époques et tous les tours, innocents au fond, soient détruits dans une situation exemplaire. Ces gens ne sont pas tellement victimes du destin, mais bien plus d'une constellation fatale des caractères et des circonstances.⁴⁸

Como elementos comunes debemos señalar que ambos compositores realizan la adaptación de una obra de teatro y, por coincidir en su concepto de la ópera como obra total e integradora de múltiples dimensiones y de necesaria coherencia interna, crean ellos mismos el libreto logrando así una unidad dialéctica entre texto y música. Además, ambos manejan con gran libertad la obra original pero se mantienen siempre fieles al espíritu de la misma.

Como elementos diferenciales podemos destacar:

El idioma, que para Soler es un recurso simbólico y estético que Zimmermann no explota y que, en el caso de Edipo, incorpora además un elemento del pasado en el presente temporal fundamental en esta obra.

El valor semántico del elemento tiempo/espacio. Para Zimmermann tiene valor dinámico (la simultaneidad, los niveles escénicos) mientras para Soler el espacio carece de importancia en sí mismo, y el tiempo evoluciona de manera lineal, considerando el estatismo parte del concepto estético de Edipo. Como consecuencia el modelo narrativo de ambas obras es claramente distinto. Zimmermann se remite a su visión esférica del tiempo plural mientras que Soler aplica la flecha lineal del tiempo marcado por la Voluntad divina.

El mensaje y la filosofía subyacente a ambas óperas. Soler interpreta como elemento esencial en el devenir de la existencia humana la idea de destino, también integradora del concepto tiempo y de la linealidad de la narración, que Zimmermann descarta textualmente centrándose en la labor destructiva de las circunstancias y la sociedad, necesariamente dinámicas, condicionándose, de esta manera, al mismo concepto de tiempo plural. De todos modos, ambos coinciden en una visión escéptica del ser humano y de su falta de libertad, aunque el origen de ambas sea observado desde una perspectiva distinta en cada compositor.

El perfil de los personajes protagonistas. En Edipo existe una pareja protagonista, Yocasta y su hijo-esposo que son los elementos principales y muestran una psicología bien desarrollada; en Die Soldaten es Marie la protagonista principal, sin un personaje que pueda equipararse a ella, si exceptuamos al conjunto completo de secundarios que funcionan como unidad social, esta ópera es la historia de su drama y su retrato psicológico avanza con la misma. Edipo es una ópera con un elenco muy reducido, mientras que Die Soldaten es una obra coral, en la que la sociedad gestada por Zimmermann y Lenz focaliza gran parte de la atención y la carga dramática. Este aspecto es coherente con la diferencia de

trato del elemento temporal y de la narración que se establece en ambas obras. Siendo para Soler el destino el motor de la trama, y por tanto el tratamiento lineal del tiempo narrativo su consecuencia, es evidente que debe centrar su atención e interés como compositor en el progreso de los personajes más afectados por ese destino ajeno a su propia voluntad, es decir, en Edipo y Yocasta. Por su parte, Zimmermann está obligado a abordar el trato de sus personajes desde una perspectiva "esférica," igual que trata el tiempo plural en su narración simultánea, en esa esfera se encuentra Marie que aparece insertada en su centro y rodeada por el resto de personajes que funcionan como unidad social.

Análisis musical

a) Método compositivo

La ópera *Edipo y Yocasta* es fundamentalmente dodecafónica y sigue las normas seriales ortodoxas, incluyendo ocasionalmente secciones de una atonalidad más libre, a veces extremadamente disonantes y tensas.⁴⁹ Soler emplea una única serie y otras derivadas de ella, dando unidad y compacidad a la obra. El tratamiento serial en *Edipo* es parte del estilo personal de su compositor que suele tomar las series como material motivico, contemplándolas como un continuo de contorno circular:

[...] crea constantes y variados motivos musicales, [...] tomando sectores distintos de ese círculo imaginario de las doce notas. Así, notas del final de la serie pueden aparecer articuladas melódicamente con notas del principio, porque estamos ante un todo sin principio ni fin.⁵⁰

Se justifica así, en parte, la tendencia habitual de Soler de emplear la serie únicamente en movimiento directo, aunque ocasionalmente realice inversiones o retrogradaciones parciales, alterando el orden de algunas notas de la sucesión serial, como ocurre en las series de los personajes de *Edipo*. Como ya indicamos, creemos poder afirmar que este tratamiento de las series tiene su base en el pensamiento

estético de Soler con respecto al tiempo y su circularidad, que para él se manifiesta en la esencia de la música, y por tanto, y necesariamente, debe hacerlo en la esencia de *Edipo*, esto es, en sus series.

En palabras de Soler:

El material musical se deriva, en el transcurso de toda la obra y de un modo estricto, del uso fundamental de una sola serie; en su posición primera ésta se emplea para la orquesta (y el coro); una segunda serie, derivada de la primera, se emplea únicamente para Yocasta; la inversión de ésta para Edipo; dos otras series derivadas de la primera para los personajes pares antes citados (se refiere a Creón/Forbas y Tiresias/Senex) así el material musical es siempre el mismo, pero empleado desde diversos ángulos e intervalos.⁵¹

Las series correspondientes a estos personajes son:⁵²

The image displays four musical staves, each representing a different character's series. The staves are labeled on the left as Yocasta, Edipo, Creonte/Forbas, and Tiresias/Senex. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Yocasta (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7); Edipo (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7); Creonte/Forbas (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7); Tiresias/Senex (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7).

Ejemplo 1. Series de los personajes de *Edipo* y *Yocasta*.

Se pueden establecer otras observaciones sobre las relaciones de parentesco entre las series expuestas:

[...] los materiales seriales de los dos protagonistas tienen, como características que los aproximan, la tendencia a la sonoridad de quinta aumentada de las tres últimas notas, en cada caso. Además, la serie de Edipo tiene una cierta tendencia a convertirse en la inversión libre de la propia serie de Yocasta.⁵³

La serie de la pareja Creonte/Forbas parece indicar uno de los elementos simbólico-dialécticos de la obra. "La serie original de Creonte contiene en su interior, entre las notas 5 y 7 de la sucesión, la tríada menor que, [...] algunas veces en Edipo, aparecerá aislada y como símbolo de lo no resuelto."⁵⁴

En *Die Soldaten* el método compositivo es el llamado método plural cuyos rasgos fundamentales ya fueron expuestos. En esta ópera dicho sistema mezcla la técnica serial con la de la cita y el collage, y la idea del tiempo plural o presente permanente es la directriz.

Zimmermann ordena esta pluralidad gracias a una "célula madre" de organización serial, que puede ser una única serie o incluso una sección mínima de ella, que actúa como elemento unificador y de coordinación del orden de toda la obra. En *Die Soldaten*, este sistema se manifiesta en la estructura de la propia serie, generada a partir de una "célula madre" de tres sonidos, y dentro de la misma ópera, a mayor escala, se proyecta en el orden interno de sus escenas.

De esta manera, *Die Soldaten* se organiza sobre "une série symétrique d'intervalles répartis sur un très large ambitus, que l'on peut diviser en quatre groupes de tríos sons, correspondant entre eux."⁵⁵ Dicha serie, en su versión original, es la siguiente:



Ejemplo 2. *Die Soldaten*, serie original.

Herbort demuestra que además existe una "estructura serial" asociada a las escenas de esta obra⁵⁶ y deduce que, a partir de la serie fundamental, Zimmermann crea una "serie de escenas" con una equivalencia simétrica a la serie de doce sonidos.⁵⁷ Además Konold indica que de ella derivan el resto de parámetros del sonido, "la duración, la dinámica, la densidad de la frase," y considera que Zimmermann desarrolla algunas "series métricas," donde las proporciones de intervalos se transforman en "intervalos metronómicos."⁵⁸

Como consecuencia, la estructuración del material sonoro tal y como se ha descrito, no existe aislada, sino como una organización atribuida, según relaciones esencialmente simétricas, a ciertos grupos de escenas, dando así cohesión interna a la obra.

Con respecto al aspecto serial deben señalarse como elementos comunes principalmente dos: el empleo del método serial, en conexión directa con la estructura dramática de la obra y también para dar coherencia interna a la misma; y la utilización de una única serie fundamental de la cual deriva todo el material musical.⁵⁹

Como elementos diferenciales podemos destacar: el tratamiento aplicado a las series fundamentales en ambas óperas, y la estructura de las mismas.

En Edipo, la serie es empleada muchas veces como tema y de manera lineal, la estructura rítmica es entonces enfatizada como atributo esencial.⁶⁰ La serie fundamental es por eso concebida como depósito de ideas temáticas y no se emplean todas sus posibilidades 'matemáticas'.⁶¹ Además, el tomar una serie para cada personaje⁶² implica un tratamiento diferencial con respecto a Zimmermann.

En Die Soldaten, la serie se erige en elemento unificador dentro del método plural de Zimmermann, la consecuencia es que ejerce una función estructural que supera a la de Edipo y, por consiguiente, está generada con otra estructura, a partir de una "célula madre" unificadora y unitaria de tres notas.

Así, todos los elementos compositivos se obtienen en última instancia a partir de un sólo detalle microcósmico, y las operaciones sobre este detalle están preestablecidas en una entidad estructural mayor, la serie. El contenido segmental común de las diferentes formas de esta serie propone un medio de asociación y diferenciación a un nivel compositivo de mayor magnitud.⁶³

Además en Die Soldaten la cita tiene gran importancia mientras que en Edipo y Yocasta no existen citas reales, aunque sí elementos de homenaje a otros compositores, pero son mínimos y no forman parte integrante del método compositivo.

b) Voces: tipos y tratamiento. Instrumentación y Orquestación

En *Edipo y Yocasta* se emplean seis cantantes⁶⁴ y un coro mixto acompaña a estas voces en la última escena de la ópera. Su instrumentación es la siguiente: 2 flautas, piccolo, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en *sib*, clarinete bajo en *sib*, 2 fagots, contrafagot, saxofón alto en *mib*, 6 trompas, 4 trombones; 2 arpas, piano, celesta, órgano, guitarra hawayna (en una brevísima actuación como el saxofón), vibráfono, timbales, 2 carracas, castañuelas, litófono, cadenas, yunque, eoliphon, junto a las cuerdas usuales.

En *Die Soldaten*, los intérpretes vocales son dieciséis, junto a diez recitadores y un conjunto de bailarines;⁶⁵ siendo su instrumentación: 4 flautas, 4 piccolos, flauta alto en *sol*, 3 oboes, 3 oboes d'amore, corno inglés, 4 clarinetes en *sib*, 2 clarinetes en *la*, clarinete en *mib*, clarinete bajo en *sib*, saxo alto en *mib*, 3 fagots, contrafagot, 5 trompas en *fa*, 5 trompas tenores en *sib*, tuba en *fa*, 4 trompetas en *do*, 2 en *sib*, una más en *la* y otra en *fa*, 4 trombones y un trombón bajo, timbales, percusión (6 crótalos, 6 címbalos, 4 gongs, 4 tamtams, tambourine, 3 bongoes, 5 tom-toms, conga, tambor militar, 4 tambores laterales, tambores de fricción, 5 triángulos, 5 cencerros, 2 campanas tubulares, 3 barras de aluminio suspendidas, castañuelas, claves, tambores de madra, güiro, maracas, shker, xilófono, marimba, vibráfono, guitarra, 2 arpas, glockenspiel, celesta, clavicémbalo, piano, órgano con dos intérpretes, y las cuerdas usuales. Junto a ellos 3 conjuntos de percusión sobre el escenario, cada uno de ellos con unos veinte instrumentistas, y un conjunto de jazz formado por clarinete en *sib*, trompeta en *sib*, guitarra, contrabajo con amplificador eléctrico, también en el escenario. También proyección cinematográfica y banda magnética para el último acto.

En lo relativo al tratamiento vocal, en ambas óperas se articula de tres modos: canto, recitado hablado y 'spechgesang' o 'sprechstimme.' Bruach afirma que este último recurso lo emplea Soler en su *Edipo* en los momentos de máxima tensión como por ejemplo en la única aparición del coro en que combina el *sprechstimme* con el canto convencional. En el caso de *Die Soldaten* cabe destacar el papel excepcionalmente exigente de Marie⁶⁶ por su coloratura y expresionismo extremo; además es posible observar

el trabajo de descripción psicológica de los personajes a través del tratamiento vocal y melódico de sus partes, ejemplificado en el caso de Desportes, cuyo discurso amoroso está repleto de adornos y glissandos, dando a entender con estos elementos el carácter falso de su acercamiento a Marie. De manera similar, Marie y otros personajes del drama, en su evolución y decadencia a lo largo de la obra, adquieren en algún momento este tratamiento musical, de modo que parece asociarse a lo falso, depravado o hipócrita que está presente en ellos.

En el tratamiento orquestal, Soler evita las reminiscencias tímbricas que pudiesen recordar a las óperas de Berg y Schoenberg, aunque realiza un homenaje puntual a Wagner.⁶⁷ Además, en esta ópera existe una experimentación tímbrica para generar nuevas sonoridades donde son destacables: el empleo del eoliphon como símbolo de la voz divina, un dilema tímbrico brillantemente resuelto por Soler,⁶⁸ y el uso de una percusión no habitual, tratada muy delicadamente, que genera un "color peculiar." Zimmermann explora las posibilidades sonoras del jazz y la tímbrica de instrumentos no convencionales en la orquesta. Este autor emplea el sonido como un elemento más de la escena, dando extrema importancia las cuestiones acústicas, la disposición de los instrumentos en el escenario, el foso o las salas contiguas con transmisión por altavoces, maneja sonidos grabados, además del habla, y crea polirritmias con el golpeo de objetos o taconeos.

Los elementos comunes más destacables en este aspecto son: el empleo de técnicas similares en el tratamiento vocal y la investigación tímbrica, junto al tratamiento que se hace de los efectos instrumentales.⁶⁹

Los elementos diferenciales más claros que podemos destacar son:

El número de cantantes y personajes presentes en escena, así como el de instrumentistas. En *Edipo* destaca la economía de medios, con el objetivo de crear una obra funcional y coherente con el espíritu del original de Séneca, mientras que Zimmermann despliega un gran potencial de medios. Además, este último compositor emplea una nutrida sección de percusión que contrasta con el tratamiento de la misma

en Soler y sus características tímbricas peculiares. El empleo que Zimmermann hace de los conjuntos de jazz, la cinta de audio, los altavoces y las pantallas son otros elementos contrastantes.

El tratamiento melódico en las secciones cantadas. Soler emplea ámbitos reducidos⁷⁰ y líneas melódicas con intervalos pequeños. Zimmermann, sin embargo, lleva al límite los ámbitos alcanzados por sus cantantes y les obliga a saltos continuos de séptimas y novenas, e incluso, ocasionalmente, doceavas y treceavas.

Los elementos vocales e instrumentales con función de unificación. En *Die Soldaten* es posible descubrir un conjunto de elementos vocales e instrumentales que representan la unión estructural, por una parte con el orden serial, y por otra con el concepto formal del drama literario.⁷¹ Podemos ejemplificarlo con el caso de las 'alusiones' instrumentales como es el del ritmo de marcha en la caja clara.

c) La forma musical en conexión con la organización dramática

En el caso de *Edipo* la organización de la ópera está condicionada por el texto de la tragedia clásica en la que los diálogos se suceden y entre ellos se intercalan las partes del coro que comentan y presentan los destinos individuales, los estados anímicos, las acciones de los hombres y su relación con el mundo de los dioses y la predestinación. En la ópera *Edipo y Yocasta*, el compositor elimina casi completamente el coro o lo sustituye, en ocasiones, por la orquesta, de esta manera genera una organización en dos actos (con cinco escenas cada uno) en que los diálogos se suceden, salvo por los interludios instrumentales citados y sólo aparece el coro en la última escena de la ópera. La forma musical de la obra, y de cada escena, a gran escala, está sometida a la salvaguarda de la estructura del drama latino original, pero sin remitirse a ninguna forma histórica.

Die Soldaten, por otra parte, muestra una estructura en cuatro actos (primero y tercero con cinco escenas, segundo con dos y el último con tres), cuyo planteamiento formal responde, en cada una de ellas, a una forma histórica explícitamente indicada.⁷² Sin

embargo, en *Die Soldaten*, el empleo de modelos formales específicos hace más bien resurgir unas relaciones con lo esencial del contenido textual del drama,⁷³ actuando como un elemento de cohesión interna parte de su método plural. Algunos ejemplos que permiten sostener esta hipótesis de Konold son: la forma Nocturno⁷⁴ que se refiere a escenas desarrolladas en la noche o la forma Tocata,⁷⁵ que no parece designar la forma histórica, sino que se refiere más al significado original del término "toccare," esto es, atacar o pegar, batallar, ya que se aparece en escenas entorno a los soldados.⁷⁶

Además de las diferencias en el empleo de modelos formales estandarizados existe otro punto de contraste entre ambas óperas derivado de la idea de coherencia con los textos originales que les dan lugar. En el caso de Edipo, esa coherencia lleva a Soler a respetar la estructura interna del drama latino, alternando, en la parte vocal, parlamentos en forma de monólogo con diálogos (recitados, cantados o en 'spechgesang'), mientras que en *Die Soldaten* se suceden recitativos, arias, dúos, tríos y conjuntos vocales diversos en conexión con la obra de Lenz.

III. Relación entre los elementos literarios y los musicales

En esta sección nos interesa evaluar la relación dialéctica que existe entre el texto y la música en ambas óperas. El estilo y planteamiento de las mismas a este respecto permite que la música añada su propia interpretación al texto. Para establecer dichas relaciones describiremos las escenas más características en este aspecto.

En el Acto I de *Edipo y Yocasta*, tras la tercera escena, aparece un interludio instrumental que recrea unos rituales nigromáticos, cuyo objeto es descubrir al asesino de Layo; aquí Soler sustituye al coro original por la orquesta, cuyo papel nos recuerda al sentido que da Wagner a la misma en sus dramas. Se trata de una sección descriptiva, de gran violencia armónica e interés tímbrico.

En el segundo Acto, a partir de la mitad de la tercera escena, donde Edipo dialoga con un viejo servidor que será esencial para la revelación su parricidio, se establece "una especie de 'Hauptrhythmus' [sobre la nota si] que funciona como verdadero motor de la tensión

dramática del momento.”⁷⁷ Soler emplea aquí libremente la técnica serial, con una pedal reiterativa sobre un diseño que combina grupos de valoración especial con una distribución irregular de acentos, creando una sensación de movimiento y tensión creciente. Para Bruach esta nota ‘sí’ es “portadora del destino fatal que preside toda la obra.”

En la escena IV se produce el punto de máxima tensión por la revelación del incesto y el recitado de Edipo se acompaña con la orquesta en *fff* y un ostinato sobre acordes de diez sonidos ejecutados *sul ponticello*. Es una sección claramente expresionista que busca la mayor disonancia y los efectos tímbricos más exaltados.

En la última escena, con el desenlace de la acción dramática, sólo resta la lamentación de Edipo y Yocasta. Es aquí donde hace su única aparición el coro,⁷⁸ que ilustra el entramado psicológico de la acción escénica, y permite la representación del “pueblo” compartiendo la culpa del drama de los protagonistas. La resolución armónica de la ópera, donde la nota sí, que había adquirido un protagonismo esencial en el segundo acto, se transforma en sensible, resolviendo en un do tonalizado como fundamental de un acorde muy cerrado, envuelto en disonancia y tímbrica hostil, puede interpretarse simbólicamente, y así lo hace Bruach,⁷⁹ como la resolución del drama, donde el destino (la nota sí) ha cumplido sus designios alcanzando su final ineludible (la nota do).

En *Die Soldaten* la ópera se inicia con un Preludio que se desarrolla sobre un insistente y férreo motivo rítmico, casi un ostinato, a cargo del timbal. Se trata de una sección muy turbulenta, que juega con texturas, densidades, y efectos sonoros. El órgano introduce un ritmo de cinquillos que tendrá extrema importancia como elemento recurrente en todo el primer Acto. La sensación intensamente opresiva que transmite esta introducción parece simbolizar el caos y anticipa, de alguna manera, el futuro desarrollo del argumento y la música de la ópera.

En el segundo Acto, la primera escena, formada por varias secciones, contiene una parte en la cual Zimmermann introduce una bailarina andaluza⁸⁰ acompañada por una formación de jazz,⁸¹ este género musical personificaría aquí la escena dramática ya que no existe texto. El baile y la música simbolizan el deseo carnal, los instintos liberados, pero también la decadencia, la crueldad y la humillación sexual, preluando la caída de Marie.

En la última escena de este acto tiene lugar el punto central de la ópera a nivel musical y dramático, equiparada en importancia con el cuarto acto. Se trata de la primera escena en simultaneidad de la ópera. Al mismo tiempo que Marie, engañada, se entrega a Desportes, Stolzius en Lille jura vengarse; y en un tercer plano de acción, la abuela de Marie canta la canción popular Rósel con Hennegau.⁸² Bajo este conjunto dramático intervienen otras citas: la coral de Bach *O Welt, ich muß dich lassen*, que Zimmermann emplea de un modo especialmente literal. Se generan así un conjunto de asociaciones dramáticas de gran fuerza.

La escena I del Acto cuarto se trata de "la más ambiciosa y extensa exploración de simultaneidad de Zimmermann."⁸³ Se presentan en el escenario todos los sucesos y personajes ya mostrados en la obra, y aquellos por venir,⁸⁴ acompañados por sus motivos musicales, la célula rítmica del cinquillo del primer acto, los elementos jazzísticos de la andaluza, etc. La escena comienza con inmenso acorde sostenido y acaba con un coro muy denso, con todas las partes entretejidas en un contrapunto muy complejo, sobre el texto "Tiemblen aquellos que sufren injusticias y sólo sean felices aquellos que comenten maldades." Zimmermann añade un conjunto de incisos cinematográficos, mudos pero rítmicamente precisos, además de la retransmisión por altavoces del relato de los acontecimientos escénicos y de 'sonidos concretos.' En palabras del propio autor: "Toute cette scène représente le viol de Marie comme métaphore du viol de tous les protagonistes de l'action, le viol comme douleur physique, psychique, brutale, comme une déchirure de l'âme."⁸⁵

Como punto fundamental en común entre Edipo y Yocasta y Die Soldaten aparece la relación dialéctica que se establece entre música y texto en ambos casos y que sobrepasa el concepto sintético donde la música seguía, casi tautológicamente, al texto. En las dos óperas que nos ocupan la música añade su propia aportación interpretativa al texto y no sólo a nivel descriptivo, sino simbólico y semántico. Pero esta relación dialéctica no se limita a la acción dramática sino que los elementos musicales de ambas óperas deben interpretarse en este mismo sentido. Así sucede en Die Soldaten con el método de composición plural al completo así como con el contenido descriptivo de las formas musicales históricas empleadas o el retrato psicológico

de los personajes a través de la música; en el caso de Edipo y Yocasta este aspecto se manifiesta, por ejemplo, en el vínculo entre el empleo del latín y el espíritu litúrgico y sobrio del planteamiento musical, en los elementos musicales simbólicos contenidos en las series de sus personajes o en el empleo del *sprechstimme* en los momentos de máxima tensión.

Como elementos diferenciales destaca el método compositivo, así como la diferencia en la ambición del planteamiento y fuerzas musicales en relación con el contraste de espíritu que anima ambas.

IV. Estreno, difusión e impacto

El estreno de *Edipo y Yocasta*, en versión de concierto, tuvo lugar en el Palau de la Música en 1974 y como ópera en el Liceo en 1986. La importancia que se concede a esta obra dentro del catálogo soleriano tiene mucho que ver con el impacto que tuvo su estreno en la sociedad y el mundo musical catalán. Al margen de la austeridad de la obra, en la cual los protagonistas no representan las acciones dramáticas de las que hablan/cantan en el escenario, el montaje, con la propuesta escénica de Salvat, se tomó la licencia de la aparición del coro en momentos no contemplados en la partitura para generar un movimiento escénico que los protagonistas no podían permitirse, con la idea de evitar el estatismo.⁸⁶ Esta solución no le gustó al propio Soler y las críticas tampoco parecen valorarla, probablemente porque rompe con el concepto estético de la música y el libreto así como con la carga crítica del mismo y con el tratamiento que del tiempo hace toda la obra. La interpretación, el vestuario, y la escenografía estuvieron muy cuidadas. Fue un éxito,⁸⁷ transformándose en un homenaje a Soler y a su compromiso con la ópera.

Este estreno, y el significado del mismo, dio a conocer *Edipo*, que se transformó en la obra operística más importante de Soler, con toda su carga estética, musical, e ideológica. La función de estandarte que asume por ello, dentro de la producción lírica soleriana, la carga de contenido y representatividad. Lamentablemente no ha sido repuesta ni existe una grabación comercial de la misma, por lo cual su difusión es escasa.

Tras el rechazo inicial, *Die Soldaten* fue estrenada en 1963 a modo de cantata escénica. Posteriormente la Opera de Colonia retomó el proyecto y tras un proceso de reelaboración el estreno⁸⁸ tuvo lugar en 1965. En lo referente al montaje, el escenario se organizó en tres niveles distintos, asociados a los lugares y tiempos que se dan en la obra, con diferentes espacios escénicos para la actuación; y, tanto en la distribución de las tres pantallas para proyectar los filmes del cuarto acto, como en la de los conjuntos instrumentales organizados por Zimmermann,⁸⁹ se siguieron fielmente todas las indicaciones del compositor. El estreno fue un verdadero éxito e impresionó a crítica y público.

Las críticas son extremadamente elogiosas y llega a calificarse *Die Soldaten* como la ópera alemana más significativa desde *Lulú*. Tras el éxito del estreno se produjo una difusión importante de esta ópera, se representó en numerosos teatros,⁹⁰ se realizaron grabaciones comerciales y la edición de la partitura.

Ambas obras se estrenan inicialmente como cantatas escénicas y, en ambos casos, esta primera representación posibilita su posterior estreno como ópera. Ambas comparten también la lucha de sus compositores por darlas a conocer ya que, tanto Soler como Zimmermann, creen en el compromiso del género operístico con la comunicación en el mundo contemporáneo.⁹¹

En cuanto a los elementos diferenciales podemos destacar dos principalmente: la difusión que han adquirido ambas óperas y la distinta concepción escénica que condiciona el montaje, vestuario y escenografía. En el caso de Soler la sobriedad y el estatismo marcan el planteamiento escénico, mientras que Zimmermann apuesta por el dinamismo, distintos niveles temporales y espaciales y un gran despliegue de medios y personajes.

V. Los autores

Un elemento básico para poder establecer la comparación entre ambas óperas se refiere a la trayectoria de sus autores, sus obras, escritos, filosofía, influencias, antecedentes y consecuentes. Haremos un brevísimos análisis en este punto.

Josep Soler pertenece a la Generación del 51 de los músicos españoles y desde el principio canaliza su interés hacia el atonalismo y dodecafonismo. Presenta dos etapas en su lenguaje compositivo, una de convencimiento serial desde 1960 a 1975; y otra, hasta la actualidad, de una atonalidad basada en el acorde de Tristán. Aunque sus comienzos fueron autodidactas, su maestro fue Taltabull y también recibió consejos de Leibowitz desde 1960.

En su producción destaca su interés por el género operístico y su labor como maestro de muchos compositores de la escuela catalana, entre los cuales ha potenciado la creación líricodramática.

Zimmermann pertenece a una generación de compositores anterior a la de Soler. Este autor muestra en su evolución dos etapas compositivas fundamentales: la primera ecléctica y personal, acercándose a todos los lenguajes de vanguardia, sin asociarse a ningún grupo o escuela; la segunda, desde finales de los cincuenta, que da lugar a su método de composición plural. Tras unos comienzos autodidactas, sus maestros directos fueron Lemacher y Jarnach y, posteriormente, en Darmstadt, Fortner y Leibowitz. Su labor docente fue también muy importante.

Entre las diferencias, Zimmermann y Soler pertenecen a distintas generaciones artísticas, aunque ambos son miembros jóvenes de ellas, autodidactas, e individualistas.

Como puntos comunes debemos señalar las influencias reconocidas por ambos autores de Wagner, Stravinsky, Hindemith, Messiaen, Schönberg, Berg, Webern y Leibowitz; su conocimiento excepcional de la historia de la música y la maestría de ambos en el uso del contrapunto; además de una filosofía similar en lo referido al valor de la creación artística y en sus reflexiones sobre el aspecto temporal presente en la esencia de la obra musical.

Ambos han ejercido la docencia, Soler con gran influencia en las nuevas generaciones de la música catalana,⁹² y en el caso del compositor alemán, "Para una nueva generación de compositores, posteriores a la guerra, [...] Zimmermann encarna una especie de gran padre de la composición."⁹³

VI. Conclusiones

Como hemos visto hasta aquí, nuestros autores comparten un profundo interés por el concepto de tiempo que se manifiesta tanto en su pensamiento estético como en su aplicación a la obra musical pero aún compartiendo puntos básicos en sus conclusiones (ruptura de la flecha psicológica del tiempo, convivencia de presente, pasado y futuro en la obra musical, dodecafonismo como método compositivo básico para la aplicación de estos principios) los alcanzan por caminos muy distintos⁹⁴ y su concreción en la obra musical también adquiere caracteres diferentes.

Podemos resumir aquí brevemente la comparación establecida entre las obras más representativas de Soler (Edipo y Yocasta) y Zimmermann (Die Soldaten) intentando dar respuesta a los puntos directores que han guiado este trabajo. Como elemento común esencial debemos destacar el concepto de ópera como espectáculo y obra de arte total, coherente, y en relación dialéctica entre todas sus partes, que conecta con el compromiso de comunicación con el público que ambos defienden. Como diferencias fundamentales aparecen: el planteamiento global y la ambición del mismo en ambas obras, coherente con los textos elegidos por sus compositores; el eclecticismo del método compositivo de Zimmermann, aunque con carácter unificado, frente a la unidad estilística de Soler; la aplicación de la esfericidad y simultaneidad temporal en Zimmermann y la circularidad en Soler, tanto a nivel narrativo como musical.

Sin entrar en detalle podemos afirmar que las conclusiones extraídas del análisis de cada una de las óperas son extrapolables, a nivel general, al conjunto de las obras de sus autores estableciendo una etapa compositiva que comprende los años 1960 a 1975 para Soler, y la década de 1960-70 para Zimmermann.⁹⁵ Esto es debido fundamentalmente a que ambas óperas son dos producciones centrales del periodo citado para sus autores y, como tales, engloban las características básicas y esenciales de dichas etapas compositivas. Podemos citar entre las obras de Soler de este período a las que consideramos extensibles las conclusiones básicas extraídas en el presente trabajo, las cuatro cantatas de cámara: *El peregrinaje de los pájaros*, sobre texto del poeta Farid ud-din Attar, para coro de voces blancas con un ligero acompañamiento instrumental; *Passio Jesu-Christi*, sobre texto litúrgico en latín, y

para soprano, barítono, clavicémbalo, órgano y violonchello, ambas de 1968; *La Passio secundum Johannem* de 1970, sobre el texto bíblico de San Juan, para contralto, tenor, coro mixto y grupo instrumental y *Lamentatio Job*, de 1974, sobre un texto litúrgico en inglés, para grupo de cámara y tenor que es básicamente un recitador. En el caso de Zimmermann podemos extender nuestras conclusiones, por ejemplo, a sus *Antífonas* para alto y veinticinco instrumentos del año 1961 y a su cantata *Omnia tempos habent* del año 1958, para soprano y diecisiete instrumentos, compuestas ambas sobre los mismos avances compositivos logrados en la ópera *Die Soldaten*.

Como valoración personal, añadir que tanto el pensamiento estético de ambos autores como las óperas estudiadas muestran una calidad y profundidad impactante y no podemos dejar de lamentarnos de su escasa difusión en nuestro país [España⁹⁶], que, de manera injusta, hacen de Edipo y *Die Soldaten*, así como del pensamiento de sus autores, unas obras auténticamente desconocidas al menos en España.

NOTAS

¹ Como justificaremos al exponer el análisis comparativo de las óperas *Edipo* y *Yocasta* de Soler y *Die Soldaten* de Zimmermann, nos limitamos a la etapa 1960–1975.

² Josep Soler, "Sobre el tiempo y la música." *Nuevos escritos y poemas*. (Zaragoza: Libros del innumerable, 2003). Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música." *Música d'ara* no 6 (Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2003). Joan Cuscó y Josep Soler. *Tiempo y Música*. (Barcelona: Boileau, 1999).

³ Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música" 3.

⁴ Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música" 5.

⁵ Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música" 6.

⁶ Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música." Como veremos, esta última conclusión es compartida por Zimmermann, aunque éste la alcanza por un camino muy diferente y aparece aplicada de otro modo en su música.

⁷ Cuscó y Soler, *Tiempo y Música* 370.

⁸ Recordemos esta idea cuando hablemos de la forma en la obra de arte.

⁹ Cuscó y Soler 365–418.

¹⁰ Cuscó y Soler 373.

¹¹ Cuscó y Soler 410.

¹² Debe clarificarse que para Soler la forma musical no es sólo la estructura formal de una obra musical sino el "conjunto de sistemas, reglas, intuiciones, que configuran la teoría musical y dan consistencia y sentido a las obras musicales [...]," es decir, todos los elementos que configuran el logos musical. Tomado de, Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música" 7.

¹³ Soler, "Notas sobre el Tiempo y la Música" 6.

¹⁴ Soler, "Sobre el tiempo y la música" 22.

¹⁵ Debe comprenderse que cuando Soler se refiere a Voluntad divina o Destino no lo hace desde la perspectiva doctrinal de ninguna religión, muy al contrario. Se refiere siempre a un elemento trascendente, que supera al hombre, un infinito eterno que no llegamos a comprender pero que se manifiesta en nuestras intuiciones de las ideas platónicas que se objetivan imperfectamente en el mundo humano como obras artísticas, como ciencias o como religiones.

¹⁶ Soler, "Sobre el tiempo y la música" 28.

¹⁷ Soler, "Sobre el tiempo y la música" 32.

¹⁸ "Un compositor debe, por encima de todo, exponerse al tiempo. En la composición (que es la organización del tiempo) el tiempo es en cierto sentido 'sobrepasado'; llevado a un hieratismo... lo que llamamos presente es sólo la frontera entre pasado y futuro." Elliot Schwartz, y Daniel Godfrey. *Music since 1945. Issues, Materials, and Literature*. (Belmont: Thomson Learning Inc., 1993) 247.

¹⁹ "[...] la idea de unidad de tiempos en tanto que unidad de presente, pasado y futuro –tal y como San Agustín la basa en la naturaleza del alma humana que sobrepasa el instante fugitivo para lograr la expansión espiritual, e integrar pasado y porvenir en un presente permanente–, esta idea, a la vez tan moderna y antigua, ha abierto una nueva perspectiva en la música como 'arte del tiempo', en tanto que arte del orden temporal en el sentido del presente permanente de la estructura musical fundamental que lo engloba todo." Tomado de, Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann*. (París: TUM/Michel de Maule, 1998) 54, que reproduce el texto original de Zimmermann.

²⁰ El pensamiento de Zimmermann sobre este aspecto se apoya en filósofos como Schelling, Schopenhauer, San Agustín y literatos como Joyce o Pound.

²¹ Para más información sobre estos aspectos recomendamos Konold 70–76.

²² En este último aspecto coincide con Soler.

²³ "[...] el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. Puesto que los tres tipos existen en el alma y no los veo en otro lugar. El presente del pasado es el recuerdo, el presente del presente es la contemplación y el presente del futuro es la espera." Tomado de, Konold 72.

²⁴ Se trataría de "puntos" tridimensionales dentro del espacio temporal, constando por lo tanto de las tres dimensiones temporales del presente de

pasado, presente de presente y presente de futuro en el mismo instante y que por lo tanto se representarían necesariamente como esferas.

²⁵ Vid Dalhaus, "À propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann." *Contrechamps* no 5, especial dedicado a Bernd Alois Zimmermann. (Noviembre 1985).

²⁶ "Para Zimmermann, la noción de pluralismo sobrepasa el cuadro restringido de la composición y el estilo para concebirlo como una simultaneidad de medios de creación que exigía, –como teatro total–, a la manera de su ópera *Die Soldaten* y en la óptica de una ópera de futuro. [Cita del propio Zimmermann:] 'Una forma panacústica de la escena musical', que fundiría en conjunto 'todos los elementos del lenguaje, del canto, de la música, de las artes plásticas, del cine, del ballet, de la pantomima, de los montajes sonoros de cintas magnéticas [...] en el torbellino plural del tiempo y de lo vivido.'" Tomado de, Konold 56.

²⁷ "El compositor llegó a aclarar la simultaneidad de los distintos estratos musicales y temporales con la ayuda, entre otros, de citas y collages. Según Zimmermann, la cita no tenía función paródica, no debía representar una combinación de estilos ni provocar un efecto artificial, sino representar el pasado." Tomado de, Konold 56.

²⁸ "En un entorno estilísticamente extraño, en música al igual que en historia, una cita pierde sus cualidades específicas innatas, transformándose simplemente en un ingrediente más de una estructura 'plural' [...]. Cuando la obra que nos concierne es una ópera, *Die Soldaten*, la idea de pluralismo puede extenderse al campo visual tanto como al de los materiales musicales." Tomado de Marion Rothärmel, "Zimmermann, Bernd Alois." *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol 27. (London: MacMillan Publishers 2001) 836.

²⁹ Algo que por otra parte no es extraño en los músicos del período pero que, sin embargo, en el caso de Soler y Zimmermann adquiere un intenso protagonismo en sus ensayos y en su estética.

³⁰ Anteriormente, y tras algunos intentos inacabados de 1950, compone *Agammenon* (1960) y *La tentation de Saint Antoine* (1964). En total Soler ha compuesto dieciséis óperas.

³¹ Tomado de, Soler, "Sobre las óperas de Josep Soler." *Cuadernos de Música hispanoamericana* vol IV (1996–97) 262.

³² Tomado de, Soler, "Sobre las óperas de Josep Soler" 270

³³ En esta etapa emplea dicho sistema serial en una línea ortodoxa y con ciertas influencias puntuales de la sonoridad de Messiaen. Para mayor información sobre la figura de Soler y sus etapas compositivas recomendamos: Medina, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU, 1998.

³⁴ En este sentido Soler equipara la figura de Edipo a la de Jesús en esta ópera.

³⁵ Posteriormente comenzará otro proyecto (*Medea*), que queda inconcluso con su muerte.

³⁶ Parece que en tal decisión tuvieron más peso motivos extramusicales y espurios que una real dificultad técnica.

³⁷ Aunque la partitura final todavía incluye diversos niveles de actuación en el escenario y tres pantallas para proyectar las escenas del cuarto acto, que permiten la simultaneidad de acciones, Zimmermann redujo en gran medida su versión original de la ópera, en la cual se incluían hasta doce áreas de actuación, cada una con su propio conjunto instrumental.

³⁸ Lo cual no impide que se considere a *Edipo y Yocasta* habitualmente como la culminación de la labor operística de Soler.

³⁹ Al comienzo de la ópera encontramos a Edipo (vencedor de la Esfinge que assolaba la ciudad de Tebas y elevado al trono de la misma por el matrimonio con su reina viuda en agradecimiento por ello), lamentándose de la peste que castiga a la ciudad. Para saber su causa envía a su cuñado Creón a consultar el oráculo de Apolo, que profetiza que los males no cesarán hasta que se conozca y castigue al asesino de Layo, el antiguo rey de Tebas. El adivino Tiresias invoca a la sombra del rey muerto que indica que el culpable es el propio Edipo. Tras múltiples revelaciones de viejos servidores y de la propia Yocasta todos comprenden la situación y se desvela el misterio: Edipo es el hijo del antiguo rey de Tebas y de Yocasta, que fue abandonado debido a un oráculo que aseguraba que mataría a su padre. Edipo, ya adulto, en su viaje hacia Tebas había visitado el oráculo de Delfos que le había predicho que mataría a su padre. Sin saber que era un niño recogido decide, para evitarlo, no volver junto a su padre adoptivo en Corinto. De este modo se desata la tragedia, aún sin haber sido consciente de ello Edipo es culpable de parricidio e incesto, se arranca los ojos y se destierra, mientras que Yocasta se suicida.

⁴⁰ Se puede arriesgar la hipótesis, bastante probable, de que Soler decidió suprimir casi completamente el coro debido a una cuestión práctica de duración de la ópera y también a que los textos que acompañan al mismo no hacen avanzar la acción, sino que se limitan a ser secciones más estáticas de descripción o comentario de la misma.

⁴¹ Tomado de, Soler, "Notas sobre la ópera Edipo y Yocasta." *Escritos sobre música y dos poemas* (Barcelona: Boileau, 1994) 27.

⁴² Medina 67-68.

⁴³ Tomado de, Soler, "Notas sobre la ópera Edipo y Yocasta" 50.

⁴⁴ En este sentido Soler lo equipara con Jesús de Nazaret y también llega a indicar su posible relación edípica con María.

⁴⁵ Tomado de, Soler, "Sobre las óperas de Josep Soler" 272.

⁴⁶ Marie es hija de un comerciante y novia de Stolzius, un joven burgués. Con el traslado de la familia de Marie a Lille, ésta conoce a Desportes, un noble al servicio del ejército francés, que la seduce y después abandona, con la connivencia del resto de personajes que abocan a Marie a entregarse a Desportes, por motivos egoístas o hedonistas. Tras el abandono de su primer amante, Marie enlaza varios amoríos con distintos oficiales siendo engañada y utilizada por todos ellos. Entretanto Stolzius se traslada a Lille, con el objetivo de vengarse de Desportes por haber pervertido a su novia. La condesa de la Roche, madre de uno de los amantes de Marie, le ofrece

protección para alejarla de todo aquello, sin embargo, Marie rechaza la oferta de la condesa para volver con Desportes, que, deseando deshacerse de ella, la deja a cargo de su contramaestre, que la viola brutalmente. Deshonrada y desacreditada Marie huye, mientras su padre y la condesa, la buscan. Stolzius se venga envenenando a Desportes y después se suicida. Marie mendigando, encuentra a su padre que no la reconoce. En la escena final aparece una representación de toda la maldad del ser humano, un infierno en que un ser humano es violado por otro y que metafóricamente parece ser la individualidad violada por la conciencia colectiva, en este caso por el despiadado y cruel poder de un ejército.

⁴⁷ Este autor es considerado el creador del *Sturm und Drang* literario

⁴⁸ "Lo que me entusiasma de esta obra no es tanto el drama de clases, el aspecto sociológico o la crítica social, que están fantásticamente descritas en ella, sino más bien el hecho de que unos seres humanos como nosotros que se encuentran en todas las épocas y todos los días, inocentes en el fondo, son destruidos en una situación ejemplar. Estas personas no son, de tal manera, víctimas de un destino, sino más bien de una constelación fatal de personajes y circunstancias." Tomado de, Konold 262.

⁴⁹ El estilo de Soler en *Edipo* conecta directamente con el de la ópera *Lulú* de Berg.

⁵⁰ Medina 151.

⁵¹ Tomado de, Soler, "Notas sobre la ópera *Edipo* y *Yocasta*" 42.

⁵² Hemos extraído las series de las primeras apariciones en la partitura de cada uno de los personajes. Aquí presentamos todas las series transportadas de modo que sean comparables entre sí. La elección del *sol* # como nota inicial se debe a que la serie de Yocasta, que es la primera en ser expuesta, comienza en dicha nota. De acuerdo con Bruach, pensamos que no es gratuito que esta sea la primera serie en aparecer, por las implicaciones de protagonismo que supone, dramática y musicalmente, ya que, además, es el material musical básico a partir del cual surge el del resto de personajes.

⁵³ Agustí Bruach, *Las óperas de Josep Soler*. (Madrid, Alpuerto, 1999) 65.

⁵⁴ Bruach 67.

⁵⁵ "una serie simétrica de intervalos repartidos en un ámbito muy extenso, que puede dividirse en cuatro grupos de tres sonidos correspondientes entre sí." Tomado de, Konold 275.

⁵⁶ H.J. Herbort, "B.A. Zimmermann, *Die Soldaten*." *Musik und Bildung* no 3 (1969) 539-548.

⁵⁷ De esta manera las doce primeras escenas de la ópera forman a su vez una serie, donde la música de cada una de ellas tiene como base la serie fundamental transpuesta, empezando en cada caso por el sonido correspondiente (la primera escena tiene como base la serie transpuesta al sonido 1 de la fundamental, la segunda escena la serie transpuesta al sonido 2 de la serie fundamental, etc.).

⁵⁸ Según la tesis de este autor, Zimmermann desarrolla estas series métricas para los "estratos temporales," asociados al concepto de pluralidad y que

en *Die Soldaten* se reconocen en la superposición de hasta trece niveles de grupos instrumentales en distintas distribuciones.

⁵⁹ Así pues, ambos compositores siguen el tradicional precepto dodecafónico, enunciado por Schoenberg, según el cual sólo una serie debe ser utilizada en una composición.

⁶⁰ Sólo emplea este recurso cuando la serie no es empleada como tema en sí misma aunque sigue siendo la fuente del material motivico, o como Perle y Krenek la denominan: 'prototipo melódico.' En palabras de Perle, aplicables a *Edipo* y *Yocasta*: "[...] las frases musicales raramente coinciden en extensión con la serie, como sí sucede habitualmente en las obras tardías de Schönberg. En lugar de esto, la serie es concebida como ciclo, lo que evidencia la prioridad que se atribuye a la secuencia inicialmente elegida [...]" Tomado de, George Perle, *Composición serial y atonalidad*. (Barcelona, Idea Música, 1999) 89.

⁶¹ Soler se limita a las transposiciones a los doce sonidos y básicamente al empleo en movimiento directo de la serie, aunque en ocasiones realice inversiones o retrogradaciones parciales alterando el orden de algunas notas en la sucesión serial.

⁶² En este aspecto el trabajo de Soler en *Edipo* recuerda mucho al de Berg en *Lulú* donde el compositor de esta última empleaba gran número de series, todas ellas derivadas, según él, como indica Perle, "de una sola serie básica por medio de ciertas operaciones precompositivas no axiomáticas." Tomado de, Perle 167. Sin embargo el mismo Perle pone en duda esos métodos de derivación afirmando que en realidad la riqueza del material temático de esta obra se desarrolla mediante la asociación de numerosas series dodecafónicas independientes. Tenemos una cierta sospecha de que Soler hace lo mismo en *Edipo*, aunque probarlo exigiría más tiempo de estudio y reflexión.

⁶³ Tomado de, Perle 156. El autor se refiere al estilo tardío de Webern, pero resulta plenamente aplicable a Zimmermann en esta ópera.

⁶⁴ "Cinco voces masculinas –diversos tipos de barítono, muy agudo en el caso de *Edipo*– y una sola voz de mujer –contralto o mezzosoprano– en *Yocasta*, forman el cast. Esta indiferenciación de los personajes que, a pares, pueden ser cantados por un mismo actor (*Creón* y *Forbas*; *Tiresias* y el *Anciano de Corinto*) halla su precedente en un ensayo dramático en este sentido de Alban Berg en *Lulú* [...] y en el teatro griego." Tomado de, Soler, "Notas sobre la ópera *Edipo* y *Yocasta*" 51.

⁶⁵ En las notas a la partitura publicada por Schott, Zimmermann recoge las siguientes indicaciones a este respecto: "Wesener, bajo. Marie, soprano con coloratura muy dramática. Charlotte, mezo soprano. Anciana madre de Wesener, alto grave. Stolzius, joven barítono agudo. Madre de Stolzius, alto muy dramática. Obrist, bajo. Desportes, tenor muy agudo. Un joven pistolero empleado de Desportes, actor. Pirzel, tenor agudo. Eisenhardt, barítono heroico. Haudy, barítono heroico. Mary, barítono. Tres jóvenes oficiales, tenores muy agudos– estos papeles podrían ser posiblemente realizados por mujeres, en ese caso sopranos dramáticas, muy agudas–. Condesa de

la Roche, mezo soprano. Joven conde, tenor lírico muy agudo. Camarera andaluza, bailarina. Tres cadetes, bailarines. Madame Roux, muda. Servidor de la Condesa de la Roche, actor. Joven cadete, actor. Oficial borracho, actor. Tres capitanes, actores." Como nota añadida: "18 cadetes y oficiales cuya función será desarrollar un discurso rítmico sobre sillas, mesas, y vajilla. Ballet: dobles de actores y bailarines." Tomado de, Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*. (Mainz: Schott ED 6343. 1965) 2.

⁶⁶ En la línea de las óperas de Berg: *Wozzeck* y *Lulú*.

⁶⁷ Este homenaje aparece, según el propio Soler, en el grupo de percusiones que cierra el primer acto igual que Wagner lo hace con el Acto II de *Parsifal*.

⁶⁸ Recordemos que esta es una cuestión que a distintos autores les ha generado grandes dificultades y motivos de investigación, como a Falla en *Atlántida*, o al mismo Schoenberg en *Moisés y Aarón*.

⁶⁹ Es el caso del uso de elementos como la sordina, el empleo de armónicos en los metales, o el efecto sul ponticello, por citar algunos.

⁷⁰ Salvo en el caso de Yocasta puntualmente.

⁷¹ Konold 270.

⁷² Derivada de la influencia de Berg en *Wozzeck*.

⁷³ Konold, '*Die Soldaten*' de Bernd Alois Zimmermann. (Contrechamps, 1988).

⁷⁴ Empleada en el primer acto, escena 5, en el tercero, escena 4 y en el cuarto, escena 3.

⁷⁵ Presente en la escena 4 del primer acto, la 1 del segundo y la 1 del cuarto.

⁷⁶ Para un estudio más profundo de esta cuestión sugerida y ejemplificada por Konold recomendamos: Konold, *Bernd Alois Zimmermann* y del mismo autor '*Die Soldaten*' de Bernd Alois Zimmermann.

⁷⁷ Bruach 63.

⁷⁸ El coro combina en su aparición el sprechstimme y el canto convencional.

⁷⁹ Bruach 71.

⁸⁰ Este personaje es probablemente una prostituta con el papel de camarera en el café.

⁸¹ Esta formación instrumental está constituida por clarinete, trompetas, guitarra, contrabajo y percusión.

⁸² Este canto estaba previsto en la obra de Lenz, como un comentario cínico de la abuela que es testigo de la caída de su nieta y que puede prever su futuro, es un guiño al texto original.

⁸³ Andrew Clements, "Die Soldaten." *New Grove Dictionary of Opera* vol IV. Ed. Stanley Sadie. (London: MacMillan Press, 1994) 444.

⁸⁴ Como la anticipada violación de Marie.

⁸⁵ "Toda esta escena representa la violación de Marie como metáfora de la violación de todos los protagonistas de la acción, la violación como dolor físico, psíquico, brutal, como un desgarramiento del alma." Tomado de, Zimmermann, *Die Soldaten*, recogido por Konold 280.

⁸⁶ Medina.

⁸⁷ Jordi Cervelló, "Estreno en el Liceo: Edipo y Yocasta, de Josep Soler." *El País*. (16 de Mayo 1986); Soler, "L'autor es confessa." *Revista Musical Catalana* no 19 (Mayo de 1986) 7-8.

⁸⁸ Bajo la dirección orquestal de Michael Gielen y de escena a cargo de Hans Neugebauer, esta producción fue más tarde utilizada como base para una grabación comercial.

⁸⁹ Parte del grupo instrumental se desplazó a otra sala al margen del foso de la orquesta debido a su limitado espacio.

⁹⁰ Gerd Albrecht dirigió la producción de Kassel en 1968; Gielen de nuevo fue el encargado de la orquesta y Vaclav Kaclik de la escena en Munich en 1969; en 1971 en Düsseldorf, la nueva versión fue dirigida en la orquesta por Günter Wich y llevada al Festival de Edimburgo en 1972. En el año 1981, en Frankfurt, Gielen volvió a dirigir una producción de Alfred Kirchner estimuló aún más interés del público y la crítica en esta partitura después de quince años de su estreno; la representación de Stuttgart en 1988, dirigida por Bernhard Kontarsky, sirvió de base para una nueva grabación comercial. El estreno americano en Boston en 1982 fue dirigido por Sarah Caldwell y en 1991 fue representada con un gran éxito en la New York City Opera, dirigida por Christopher Keene. No tengo noticias de que haya sido estrenada en España.

⁹¹ Soler, "Opera y público." *Scherzo* no 130 (1998) 117; Soler, *Escritos sobre música y dos poemas*. (Barcelona: Boileau, 1994); Zimmermann, *Intervall und Zeit*. (Mainz: Schott 1974);

Zimmermann y Henrich, *Bernd Alois Zimmermann, 'Du und Ich und Ich und die Welt.'* (Stein: Wolke Verlagsges, 1998).

⁹² La labor de magisterio que Soler ha desarrollado en sus años de carrera ha logrado transmitir a no pocos discípulos suyos la inquietud por la escena lírica, algo muy singular en las nuevas generaciones de la música española, teniendo su *Edipo* una gran influencia en este aspecto gracias al impacto de su estreno. La creación operística de Soler tiene por tanto un valor añadido como modelo, siendo su autor artífice de una escuela catalana de composición que hereda sus valores. Podemos citar como ejemplos los casos de Miquel Roger, Albert Sarda, o María Teresa Pelegrí.

⁹³ Konold, *Bernd Alois Zimmermann* 103.

⁹⁴ El proceso para alcanzar estas ideas es muy diferente, en el caso de Soler surgen a través de la influencia del pensamiento platónico y las teorías físicas sobre el tiempo, fundamentalmente de Penrose, mientras que en Zimmermann tienen su origen en la mística y en Joyce, Schelling o Schopenhauer.

⁹⁵ Delimitamos el periodo temporal de forma desigual para ambos compositores ya que en el caso de Zimmermann su muerte se produjo en 1970.

⁹⁶ Nota del Editor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruach, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- Cervelló, Jordi. "Estreno en el Liceo: Edipo y Yocasta, de Josep Soler." *El País* (16 de Mayo 1986).
- Clements, Andrew. "Die Soldaten." *New Grove Dictionary of Opera* vol IV: 442-444. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Press, 1994.
- Cortés, Francesc. "La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936." *La ópera en España en Iberoamérica* vol II. Eds. Emilio Casares Rodicio y A. Torrente. Madrid: ICCMU, 2002.
- Cuscó, Joan y Josep Soler. *Tiempo y Música*. Barcelona: Boileau, 1999.
- Dalhaus, Carl. "À propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann." *Contrechamps* no 5, especial dedicado a Bernd Alois Zimmermann. (Noviembre de 1985).
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Idea Música, 1998.
- *Contrapunto*. Barcelona: Idea Música, 1998.
- Donington, Robert. *Opera and its symbols: the unity of words, music, and staging*. London: Yale University Press, 1990.
- Fritz, Rebekka. *Text and music in german operas on the 1920s: a study of the relationship between compositional style and text-setting in Richard Strauss' Die ägyptische Helena, Alban Berg's Wozzeck and Arnold Schoenber's Von heute auf morgen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- García, Álvaro. *Catálogo de las obras de Josep Soler*. Madrid, SGAE, 2000.
- Guerrero Martín, José. "Históricos y vanguardistas." *Scherzo* no 111 (1997): 160.
- "Vanguardia catalana." *Scherzo* no 133 (1999): 25.
- Herbort, H.J. "B.A. Zimmermann, Die Soldaten." *Musik und Bildung* 3 (1969): 539-548.
- Konold, Wulf. *Bernd Alois Zimmermann*. París: Tum/Michel de Maule. 1998.
- 'Die Soldaten' de Bernd Alois Zimmermann. Contrechamps, 1988.
- Kontarsky, B. dir. *Die Soldaten*. Por Bernd Alois Zimmermann. Staatrorchester Stuttgart. Arthaus Musik, 1989.
- Krellmann, H. "Bernd Alois Zimmermann." *Musica* XXIV (1970): 485-487.
- Krenek, Ernst. *Studi di contrappunto. Basati sul sistema dodecafonico*. Milán: Curci, 1991.
- Lester, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: Norton, 1989.
- Marco, Tomás. *Historia General de la Música. El siglo XX. vol IV*. Madrid: Alpuerto, Colección Itsmo. 1978.
- Medina, Angel. *Jospe Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU, 1998.
- "Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil." *La ópera en España en Iberoamérica* vol II. Eds. Emilio Casares Rodicio y A. Torrente. Madrid: ICCMU, 2002.
- Perle, George. *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Música, 1999.
- *The operas of Alban Berg. Vol.1, Wozzeck*. Berkeley: University of California Press, 1989.

- *The operas of Alban Berg. Vol.2, Lulú*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 2000.
- Piston, Walter. *Armonía*. Madrid: Span Press Universitaria, 1998.
- Ros Marbá, Antoni, dir. *Edip i Iocasta*. Por Josep Soler. Orquesta Ciudad de Barcelona. Grabación no comercial realizada en el estreno de la ópera en el Palau de la Música de Barcelona, 30 de octubre de 1974.
- Rothärmel, Marion. "Zimmermann, Bernd Alois." *New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol 27: 836–838. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical. 2001.
- *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1992.
- *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Música, 1999.
- Schwartz, Elliot y Daniel Godfrey. *Music since 1945. Issues, Materials, and Literature*. Belmont: Thomson Learning Inc., 1993.
- Soler, Josep. "Sobre las óperas de Josep Soler." *Cuadernos de Música hispanoamericana* vol IV (1996–97): 259-279.
- "Notas sobre la ópera Edipo y Yocasta." *Escritos sobre música y dos poemas*. Barcelona: Boileau, 1994.
- "Sobre el tiempo y la música." *Nuevos escritos y poemas*. Zaragoza: Libros del innombrable, 2003.
- "Notas sobre el Tiempo y la Música." *Música d'ara* no 6. (Septiembre de 2003). Barcelona: Associació Catalana de Compositors.
- "L'autor es confessa." *Revista Musical Catalana* no 19 (Mayo de 1986): 7-8.
- *Edip i Iocasta*. Barcelona: Manuscrito de la ópera. No editado. Fundació Juan March. 1971.
- *Edipo y Yocasta*. Barcelona: Partitura en versión para voz y piano proporcionada por el compositor. No editada.
- VV. AA, "Viejos y nuevos públicos." *Scherzo* no 130 (1998): 115–130.
- VV. AA, "La música en Cataluña." *Scherzo* no 39 (1989): 75–92.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky: Oedipus rex*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Zimmermann, Bernd Alois. *Die Soldaten*. Mainz: Schott, ED 6343, 1965.
- *Intervall und Zeit*. Mainz: Schott. 1974.
- Zimmermann, Bernd Alois y H. Henrich. *Bernd Alois Zimmermann, 'Du und Ich und Ich und die Welt*. Stein: Wolke Verlagsge, 1998.

Artículo recibido el 04 de marzo de 2005

Artículo aprobado el 26 de abril de 2005