

Tomás Marco
De la tradición
a más allá de
la posmodernidad

Historia de la
ópera

Siglos XX y XXI

TOMÁS MARCO

De la tradición a más allá de la posmodernidad

Historia de la ópera de los siglos XX y XXI

Galaxia Gutenberg



Lectura infinita
#pactoporlalectura

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte.

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: octubre de 2023

© Tomás Marco Aragón, 2023
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2023

Preimpresión: Fotocomposición gama, sl
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B 12672-2023
ISBN: 978-84-19738-17-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

Prólogo de Xavier Güell: ¿Por qué decimos que nos gusta la ópera cuando no la conocemos?	II
1. La disolución de la ópera decimonónica	19
La ópera como teatro	21
Los modelos del XIX	23
La importancia de libreto	26
La orquesta	33
La dirección de escena	35
La sucesión en Italia	38
La situación alemana	42
Francia y la atracción de París	46
La situación española	48
2. Tradición y modernidad evolutiva en el cambio de siglo	53
La sucesión de Verdi: Giacomo Puccini	54
Después de Wagner: Richard Strauss	62
Un creador solitario: Leoš Janáček	73
Compañeros de viaje	79
3. París como convergencia	91
La influencia internacional francesa	104
La vena francesa de los españoles	113
4. La vanguardia y las vanguardias	125
La vanguardia vienesa: Arnold Schönberg	127
El paradigma de la ópera moderna: Alban Berg	130

Con acento alemán: Paul Hindemith	135
Distintos maestros germánicos	139
París internacional	145
El influjo parisino	154
El europeísmo español	160
Otras vanguardias.	162
5. Los entornos	167
Componer en la Alemania del Reich	168
Dodecafonismo de segunda ola	171
La ópera soviética	177
Exsoviéticos reubicados	185
La órbita soviética.	188
Color escandinavo	192
Un ecléctico independiente: Bohuslav Martinů	193
La burbuja norteamericana	195
Primeros iberoamericanos.	200
6. La restauración evolutiva	203
Menotti y la conexión italoamericana	205
El eclecticismo brillante de Benjamin Britten	208
Hans Werner Henze: la restauración alemana	212
Diferentes aportaciones germánicas	216
Escandinavos independientes	220
Reino Unido: la sombra de Britten	222
Estados Unidos: acompañando a Menotti	225
El resto de América	231
La Italia de Menotti	234
Eclécticos franceses	236
El difícil despegue español.	238
7. La nueva vanguardia	241
Teatro instrumental	243
Ópera en el círculo de Darmstadt	246
La vanguardia española	264
El caso Stockhausen	270
La vanguardia no serial.	274

8. Transiciones y transacciones	279
La vanguardia británica	280
Suceder a Stockhausen	285
Una transición de la italiana	291
El espectralismo francófono	296
El Este europeo	302
Resonancias nórdicas	305
La diferencia estadounidense.	308
Canadá: hacia la ópera ecológica	315
El empuje iberoamericano.	320
España entre dos generaciones	323
9. Los difusos perfiles de la posmodernidad	329
Destacar entre Henze y Lachenmann.	330
El gradual relevo francés.	337
Italia después de la modernidad	341
Variantes británicas	348
La expansión geográfica de la música estadounidense.	352
Los españoles de después del medio siglo	359
Portugueses e iberoamericanos	371
Transnacionales	375
10. Globalización e interculturalidad	383
Los nacidos a partir de 1970.	384
Segundo quinquenio	396
Los más jóvenes	402
Anexo: Calendario de estrenos	415
Bibliografía	547
Índice onomástico	553

Prólogo

¿Por qué decimos que nos gusta la ópera
cuando no la conocemos?

Miércoles, 16 de mayo de 1906, siete de la tarde, Teatro Estatal de Graz. Richard Strauss, desde el podio, da la entrada final a Marie Wittich, la soprano que canta Salomé: «Dicen que el amor tiene un sabor amargo, qué importa eso ahora, qué importa, yo he besado tu boca, Jokanaán, yo la he besado.» La luz roja de la luna cae a plomo sobre ella. Herodes llega hasta lo alto de la escalinata y exclama: «¡Matad a esa mujer...!».

Cae el telón.

Strauss está enfadado con Marie Wittich porque se ha negado en el último momento a bailar la danza de los siete velos y han tenido que pedir a una bailarina del elenco del teatro que la sustituya. Sin embargo, la función ha ido bien y no ha habido más contratiempos. Mira el reloj. Las siete y cuarto. Si se da prisa, esa noche podrá jugar una partida de *skat*. Volverá a ganar, como de costumbre. No hay quien le pueda en ese juego de cartas. Antes, llamará a Pauline, su mujer, para contarle las incidencias del día. De pronto se sobresalta. ¿Por qué no aplaude el público? ¿Es que no ha gustado *Salomé*? Han pasado más de dos minutos desde el final de la obra y el silencio en la sala es absoluto. Strauss se da la vuelta y ve a los 1.200 espectadores que abarrotan el Teatro Estatal de Graz petrificados en sus butacas, sus caras reflejan perplejidad. De repente, Giacomo Puccini, que ha llegado de Torre del Lago poco antes de que diese comienzo la representación, se levanta y grita tres bravos. Es la señal. El público se pone en pie e irrumpe en una ovación cerrada: algunos lloran, otros se persignan debido a la obscenidad sacrílega de la obra, pero no por eso dejan de aplaudir. Alban Berg, en un palco del anfiteatro, comenta a su maestro Arnold Schönberg: «La sombra de Wagner está

muy presente.» «Sí, pero hay diferencias sustanciales», lo corrige Schönberg, que es el único que no se ha levantado del asiento. El compositor Alexander von Zemlinsky interviene: «¿Qué queréis que os diga?; la verdad es que me hubiera gustado ser el autor de esta obra.» A Gustav Mahler, también presente en la sala, que desde hace meses trata de persuadir a los responsables de la censura que le permitan dirigir *Salomé* en Viena, también se le saltan las lágrimas. Es un éxito que considera suyo. Ahora está seguro de que la Ópera Imperial acabará por ceder. ¿Dirigirá él *Salomé*? Eso no le importa, lo importante es que su admirado y en el fondo querido rival ha tenido un éxito extraordinario. Alma, su mujer, aplaude con un entusiasmo no menor que el resto de espectadores, pero en su interior siente una profunda desazón: ninguno de los estrenos de su marido ha conseguido un triunfo parecido. (¿Por qué Mahler, el mejor director de ópera de su tiempo, el reformador del arte escénico, el compositor de diez sinfonías que transformaron el curso de la música, no escribió ópera? ¿Quién puede responder a eso?)

En esa tarde del 16 de mayo de 1906 en la que el viejo sueño de Wagner, *la obra de arte total*, volvió a hacerse realidad, se reunieron cinco compositores esenciales en la historia de la ópera del siglo xx, como si supieran que ese día daba comienzo una andadura que rompería con todo lo anterior.

Giacomo Puccini, el *dandy* italiano con sombrero ladeado y permanente cigarrillo en la boca, el amante de las mujeres que temía los escándalos, el conductor de automóviles rápidos –dos veces el exceso de velocidad estuvo a punto de costarle la vida–, el compositor cuyas óperas exponían los sobresaltos de una época –el tiempo de los asesinos, como diría Henry James– que ya en 1900, con el estreno de *Tosca*, dejó sin aliento a espectadores de medio mundo, y cuyo poder dramático y mórbido lirismo se manifestarían más tarde en *La fanciulla del West*, el *Tríptico* y *Turandot*.

Richard Strauss, el hijo de una familia de ricos cerveceros, el hombre de hielo incapaz de conmovirse ante los conflictos de su época, el compositor que podía escribir una canción en veinte minutos, el que sería presidente de la Cámara de Música del Tercer Reich y el autor, en fin, de quince óperas que lo sitúan –no hay

nadie que me pueda convencer de lo contrario y que me perdonen Puccini, Janáček y Britten, entre otros— en la cumbre más alta de la ópera del siglo xx. Escuchen si no el final de *El caballero de la rosa*, y díganme si estoy o no en lo cierto. Pero más allá de lo bello, de lo sublime incluso, de este final, su cuarta ópera, *Elektra*, refleja mejor que ninguna otra el terror de un tiempo que se vio obligado a tragarse su propio vómito.

Arnold Schönberg, el compositor más influyente del siglo y el peor entendido. ¿Cómo es posible que partituras que tienen más de cien años, obras maestras como *La espera* o las *Cinco piezas para orquesta* sigan siendo consideradas *difíciles*, incluso para aquellos que creen ser melómanos? La música de Schönberg está entre las más expresivas que jamás se hayan escrito. Desde *La noche transfigurada* al *Trío para cuerdas*, desde las *Variaciones para orquesta* a *El superviviente de Varsovia*, desde el *Concierto para violín* al *Tercer cuarteto de cuerda*, todas tienen un violento contenido emocional y es así como hay que entenderlas. Schönberg inventó la técnica serial con objeto de mantener la expresividad en circunstancias en que la tonalidad había llegado a tal agotamiento que solo podía generar líneas melódicas blandas como las de Rajmáninov o Fauré. Por su firmeza, el serialismo fue capaz de restaurar la necesaria tensión que se había evaporado de la tonalidad. Terminó el segundo acto de *Moisés y Aarón* —uno de los grandes logros de la ópera del siglo xx— en casa de su discípulo Robert Gerhard, en Barcelona. Después, emigró a Estados Unidos y estuvo casi veinte años intentando acabar su *Moisés*. No lo consiguió. Y sufrió por ello. Vivía en Los Ángeles, cerca de Stravinski. Este lo ninguneó sin recatarse, empero, de utilizar el sistema dodecafónico una vez muerto Schönberg en 1951. Thomas Mann también utilizó la teoría serial en su novela *Doktor Faustus* —excepcional personaje el de Adrian Leverkühn—, pero omitió el nombre del padre del invento en la primera edición del libro. En la segunda se vio forzado a añadir de mala gana una pequeña nota a pie de página en la que decía que la teoría musical del libro se debía a *un viejo profesor alemán* llamado Arnold Schönberg. A eso se le llama ingratitud. Pobre Schönberg: al final, como si fuera un estudiante recién salido del conservatorio, tuvo que arrastrarse ante la Fun-

dación Guggenheim para rogar que le concedieran una beca que le permitiera acabar *Moisés y Aarón*. No se la dieron.

Una vez oí decir al gran director de orquesta Jascha Horenstein que en el fondo Arnold Schönberg era un aldeano; Anton von Webern, un pobre hombre, y que el único que tenía verdadero vuelo era Alban Berg. No son palabras que se deban tener en cuenta, pero sí es cierto que las dos obras dodecafónicas que más han conmovido al público desde su estreno han sido *Wozzeck* y el *Concierto de violín* de Alban Berg. Y esto no es extraño porque el sistema serial permite exacerbar sentimientos, llevar las emociones al límite. La segunda e inacabada ópera de Berg, *Lulú*, es otro de los grandes aciertos del siglo. En Venecia dimos –yo formaba parte del jurado– el León de Oro de la Música a Friedrich Cerha, excepcional compositor –sobre todo de ópera– con quien tuve el placer de compartir una velada en la que hablamos de su trabajo para terminar el tercer acto de *Lulú*. Recuerdo que cuando nos despedimos me dijo: «Sin dominar el arte del plagio no hubiera podido acabar *Lulú*. Ya sabe lo que dijo Stravinski: “El verdadero compositor no copia, roba.”» Hoy, ninguna producción de *Lulú* se presenta sin el tercer acto de Cerha, cuyo reciente fallecimiento –era un joven de 97 años– me llenó de nostalgia al pensar que, para mí, esos años en los que viví tan de cerca la creación escénica no volverían.

El quinto compositor que estuvo presente en el estreno de *Salomé* en Graz –es probable que también estuviera Adolf Hitler con diecisiete años–, fue Alexander von Zemlinsky. Medio judío, masón, cosmopolita, director de orquesta, cuñado y mentor de Schönberg, enamorado de Alma Mahler y magnífico autor dramático, Zemlinsky es otro de esos casos que también irritan. ¿Por qué no se programan más sus óperas? Son formidables. ¿Por qué la mayoría de teatros, alentados por espectadores satisfechos de su aburguesamiento y programadores dispuestos a satisfacerlos, se empecinan en repetir una y otra vez las dos docenas de óperas más conocidas, sin tener en cuenta que existe otro repertorio magnífico? ¿Cuántas *Bohème*, *Carmen*, *Traviata*, *Aida* y *La Flauta mágica* tendremos que seguir soportando –ya sé que son obras excepcionales– hasta que nos permitan abrir espacios donde respirar aire fresco? Este libro trata de eso. Es una lanza proyectada

desde el conocimiento que nos advierte que hay que saber lo que se ignora. Casi estoy tentado a decir que es una obligación más moral que estética. Exagero, lo sé, pero en lo que sí que creo es en que cada golpe de cincel, cada pincelada en el lienzo, cada palabra escrita, cada nota compuesta por seres que se han dejado la piel durante años en el proceso de creación, merecen ser atendidos, ya que sus voces también son nuestras. Forman parte de nosotros en la medida en que sus logros y fracasos por interpretar el mundo y verterlo en la propia obra nos tocan de cerca. Somos lo que escuchamos, lo que leemos, lo que vemos. Y cuanto más escuchemos, leamos y veamos, mejores seremos. Zemlinsky, insisto, es un autor dramático de primer orden, baste para comprobarlo escuchar sus óperas *La tragedia florentina* y *El enano* –retrato despiadado de su relación con Alma Mahler–, sobre textos de Oscar Wilde.

Unas horas antes de que diese comienzo la representación de *Salomé* en Graz, Mahler y Strauss fueron a merendar a las afueras de la ciudad. Hablaron de Beethoven, de Goethe, de la imposibilidad de estrenar *Salomé* en Viena, y supongo que de muchas cosas más. Como siempre, discutieron. Si uno decía blanco, el otro, negro. Pero estaban de acuerdo en una cosa: *Salomé* iba a ser la llave que abriría la puerta a un nuevo arte escénico de consecuencias imprevisibles.

La historia de la ópera es breve. Tiene solo cuatro siglos. Es por tanto asumible conocer bien ese corto período que empieza con el estreno en Mantua, el 25 de febrero de 1607, del *Orfeo* de Monteverdi y se extiende hasta nuestros días.

Cuatro siglos, de los cuales el último es esencial porque todo el recorrido previo se concentró en él y acabó por estallar. Para comprobar lo que digo, me gustaría que escuchasen y comparasen *Fidelio* de Beethoven, escrito en 1805, con cualquiera de las óperas compuestas a finales del XIX: *Andrea Chénier* de Umberto Giordano (1896), *La bohème* de Giacomo Puccini (1896), *La novia del zar* de Rimski-Kórsakov (1899)... En esos cien años, como en cualquier otra época, hay obras buenas y menos buenas, pero todas ellas tienen parámetros comunes, sus cauces están protegidos por fuertes barreras. Escuchen ahora la *Tosca* de Puccini, de 1900,

y compárenla con la segunda versión de la ópera de Helmut Lachenmann *La cerillera*, de 1999, o con *Domingo de luz*, última ópera de la heptalogía *Licht* de Karlheinz Stockhausen, escrita entre 1998 y 2003. Podrán comprobar entonces cómo, durante el siglo xx, todo, sometido a una presión tremenda, saltó por los aires. Fue una lucha sin cuartel. Había que encontrar nuevos caminos que permitieran la supervivencia del género. Se siguieron viejas fórmulas, se crearon otras nuevas, algunos creyeron que la ópera estaba muerta, que ya no servía, y se negaron a componer obras líricas; otros –la mayoría– aceptaron el reto y consiguieron en algunos casos resultados formidables. Fue un siglo de enfrentamiento entre tradición y modernidad, un siglo de incertidumbre, descubrimientos, fragor y pérdidas, pero lo mejor de ese tiempo es sin duda uno de los vértices de la creación musical, y conocerlo, una de las mayores experiencias vitales y estéticas.

Yo tuve la suerte de tratar a muchos de sus protagonistas. Recuerdo con especial cariño a Stockhausen. Juntos proyectamos la Casa Museo Karlheinz Stockhausen, un centro de difusión musical donde se pudieran consultar sus partituras, libros, cartas, películas, grabaciones, diseños, dibujos..., en el que además se organizaran conciertos con sus obras y se creara una academia de interpretación contemporánea que reuniese durante los veranos a profesionales y aficionados venidos de todo el mundo. Teníamos los medios y la sede a las afueras de Lisboa. Pero no pudo ser. Tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, Stockhausen declaró: «Lo que ha ocurrido allí es la obra de arte más grandiosa que se haya visto jamás.» Después se retractó, alegando que no se habían entendido bien sus palabras. No le sirvió. Cancelaron sus contratos. Y los patrocinadores de nuestro proyecto se retiraron.

Tomás Marco, autor de este libro indispensable para todos aquellos que quieran conocer a fondo la ópera de los siglos xx y xxi, fue alumno de Stockhausen. Grande como él, de gestos generosos y mirada intensa, Tomás es capaz de componer una sinfonía, escribir un libro y dar no sé cuántas conferencias en solo un par de meses. Es difícil saber de dónde saca tiempo. Su frenética actividad le ha permitido elaborar un espléndido catálogo de más de cien

obras, incluidas siete óperas, y ser una de las personalidades indiscutibles de la música española. Pero es que, además, a él no solo le interesa su propia música, sino también la de los demás (en eso no se parece a Stockhausen). Su defensa militante de la música española contemporánea ha sido decisiva para que esta sea cada vez más valorada tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

El reto que se ha propuesto en este libro ha sido abrir nuestro horizonte musical con objeto de comprender que la ópera de los siglos xx y xxi es algo que merece la pena conocerse. Aquí está todo. No hay un solo compositor que haya escrito y estrenado una ópera desde 1900 hasta 2022 que no esté presente. Y eso tiene un gran valor también porque resulta interesante como lectura ligera, más allá de que sea imprescindible como obra de referencia. Es un libro de consulta pero también de descubrimiento, un libro que disecciona con la precisión de un cirujano la cartografía de un tiempo musical complejo, un libro que invita a la reflexión y proporciona entretenimiento, un libro que presenta con imparcialidad lo bueno y lo menos bueno. ¿O es que acaso solo debe conocerse lo mejor? De lo malo muchas veces se aprende más que de lo bueno; uno y otro forman parte –lo he dicho ya– de una aventura –la nuestra– que debe ser asumida en su integralidad. La música es un arte del tiempo. Por eso este libro debe leerse despacio, y combinar su lectura con la audición de las óperas que vamos descubriendo (las plataformas digitales permiten acceder a prácticamente todo lo que ha sido grabado). Yo confieso que a algunos de los compositores que se mencionan aquí no los conocía. ¡Y eso es formidable! Porque lo importante no es lo que conoces sino lo que desconoces. Ahí está el reto. El interés es el mejor instrumento que tenemos para avanzar, para llegar al *límite* como diría mi amigo Eugenio Trías. Y saber que hasta el último día de nuestras vidas podremos seguir aprendiendo es un estímulo que nadie nos puede quitar.

El tránsito de Verdi a Puccini. ¿Cómo se podía suceder a Wagner? Ese creador solitario que fue Leoš Janáček. París como convergencia. El paradigma de la ópera moderna. El europeísmo español. Componer en la Alemania del Reich. La ópera soviética. La sombra de Britten. La burbuja americana. El difícil despegue

español. El Círculo de Darmstadt. El caso Stockhausen... Ya es suficiente..., por favor, continúen ustedes.

Pero permítanme acabar con un último recuerdo. En febrero de 2008 invité a György Kurtág y a su mujer Martha para presentar un ciclo de su música en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid. Kurtág me pidió un piano de pared lo más viejo posible para tocar su transcripción a cuatro manos de *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* de Bach. Los pianos del Auditorio eran nuevos, así que mi colaboradora, Rebeca Largo, tuvo que alquilar un viejo instrumento que finalmente fue de su agrado. Cuando el matrimonio Kurtág apareció en el escenario, sin apenas saludar, se sentó al piano de espaldas al público. Kurtág, con la mano izquierda, atacó *en piano* los cuatro *mi bemol* iniciales, y tres compases después entró Martha con otros dos *mi bemol* al unísono en la clave de sol. Fue sobrecogedor. Después del concierto fuimos a cenar a El Hispano en la calle Alcalá, y ahí el matrimonio Kurtág me contó su terrible experiencia durante los dos años que pasaron en Auschwitz. Sus padres y hermanos murieron en las cámaras de gas. «Un día –me dijo Martha–, no recuerdo bien por qué razón, György y yo pudimos tocar en un pequeño armonio; sabíamos que tendríamos poco tiempo antes de que los *kapos* nos mandaran de nuevo al barracón, así que interpretamos los tres minutos del *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* de Bach. Cuando acabamos, György me dijo: “Si sobrevivimos, incluiremos esta pieza en todos nuestros conciertos.”» Martha murió en 2019 a los 92 años. Pocos meses antes, Kurtág, que está a punto de llegar a los cien, estrenó en La Scala de Milán –yo estaba presente– la ópera *Fin du partie*, con texto de Samuel Beckett. Y entonces pensé que esos cuatro siglos de arte escénico tenían un largo camino por delante.

La *Historia de la ópera de los siglos xx y xxi* de Tomás Marco es un libro indispensable para aquellos que están dispuestos a dejarse llevar a espacios desconocidos.

¡Feliz viaje!

Hohwacht, 28 de mayo de 2023

XAVIER GÜELL