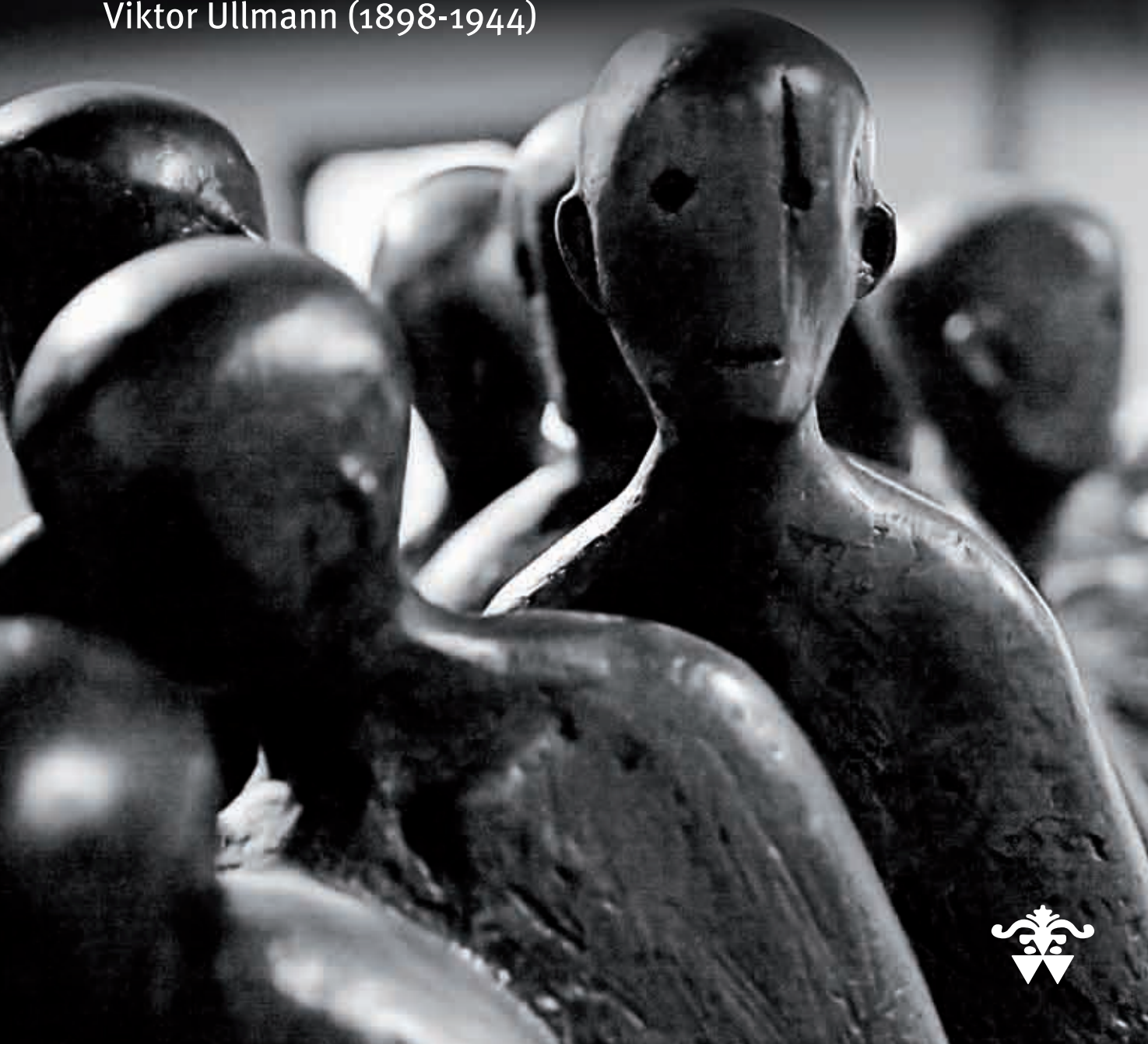


El emperador de la Atlántida

Viktor Ullmann (1898-1944)



EL EMPERADOR DE LA ATLÁNTIDA O EL RECHAZO DE LA MUERTE

Viktor Ullmann (1898-1944)

LEYENDA EN CUATRO ESCENAS. REVISIÓN Y REORQUESTACIÓN DE PEDRO HALFFTER. ESTRENADA EN EL BELLEVUE THEATRE DE ÁMSTERDAM, EL 16 DE DICIEMBRE DE 1975. ESTRENO EN EL TEATRO REAL. NUEVA COPRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL Y EL TEATRO DE LA MAESTRANZA DE SEVILLA

Director musical: **Pedro Halffter**

Director de escena: **Gustavo Tambascio**

Escenógrafo: **Ricardo Sanchez Cuerda**

Figurinista: **Jesús Ruiz**

Iluminador: **Felipe Ramos**

El emperdor Überall: **Alejandro Marco-Buhrmester**

El portavoz: **Martin Winkler**

La muerte: **Torben Jüngers**

Arlequín: **Roger Padullés**

Un soldado: **José Luis Solá**

Bubikopf **Sonia de Munck**

El tamborilero: **Ana Ibarra**

Narradora: **Blanca Portillo**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Prólogo

El canto de amor y muerte del corneta

Christoph Rike (Terezín, 1943)

Música de Viktor Ullmann (1898-1944)

Texto de Rainer Maria Rilke

Reconstrucción de Henning Brauel

10, 12, 14, 16, 18 de junio de 2016

20:00 horas; domingos, 18:00 horas

Salida a la venta al público 8 de marzo de 2016

ARGUMENTO

Der Kaiser von Atlantis (El Emperador de la Atlántida)

Fernando Fraga

Prólogo

El Altavoz pide a los oyentes que estén atentos a los personajes que van a intervenir en la ópera y que son presentados con los temas musicales con ellos relacionados: Overall el Emperador, una muchacha, Bubikoff, y un Soldado, un Tambor que es un poco irreal, Arlequín que simboliza la vida que sabe reír entre lágrimas y la Muerte que no sabe llorar.

Acto Único

En un lugar indeterminado, durante el cuadro primero, Arlequín, un viejo con barbas, y la Muerte, vestida con un viejo uniforme del imperio austrohúngaro, dialogando se lamentan de la triste época que se está viviendo en la que los hombres apenas saben sonreír. Ni siquiera le temen a la Muerte.

El diálogo es interrumpido por el Tambor quien, después de relatar todos los títulos de los que goza el Emperador, da lectura a su último edicto. En él se declara la guerra general en la que intervendrán todos sus súbditos, todos contra todos, precedidos por la vieja aliada la Muerte que portará la gloriosa bandera imperial.

Arlequín se ríe, la Muerte se considera burlada. Rompe su espada y así los hombres ya no podrán morir. Les da de esta manera un porvenir amplio y generoso.

Intermedio: La danza de la muerte. Minuetto.

En el cuadro segundo en el palacio imperial, Overall sentado en la mesa de su despacho hace un repaso a la situación. Comprueba con asombro mal disimulado que los enemigos políticos a los que ordenado ejecutar siguen con vida media hora después de la que debían haber sido eliminados. Convocado un médico éste declara que se ha producido una epidemia rara: nadie consigue morir. El Emperador aprovecha la coyuntura para presumir de que gracias a él se ha conseguido la vida eterna. La Muerte ya no podrá hincar su aguijón ni el infierno presumir de victorias.

Intermedio: Tiempo de minueto.

En el cuadro tercero nadie quiere entrar en la lucha ya que nadie puede morir ni acabar con la vida de otros. Un Soldado y una Muchacha peinada como un jovencito (Bubikoff), se reconocen como seres humanos y, aunque deban considerarse enemigos, entablan un diálogo lleno de amor, ternura y comprensión. La Muchacha desoye la orden de acompañar al Tambor ante el Emperador y junto al Soldado, abrazados, se alejan.

Intermedio: Los muertos vivientes.

En el palacio del Emperador, en el último cuadro, se comprueba que el país se halla en total desorden: el hospital de los muertos vivientes

ha sido asaltado, la mayoría de los médicos han desertado, se sigue combatiendo pero sin divisas ni control.

Arlequín recuerda al Emperador algunos momentos vividos en su infancia. De pronto, Overall se vuelve loco. Retira de un espejo el velo que lo cubre y se ve reflejado en él con el rostro de La Muerte.

La Muerte promete librar al pueblo de todos sus sufrimientos si el Emperador acepta morir a cambio. Se mostrará, pues, de nuevo si Overall acepta ser el primero en morir según la nueva

muerte. El Emperador accede, pese a considerar que los hombres no se merecen el sacrificio. La Muerte, que poco a poco ha ido adquiriendo el aspecto de Hermes, toma de la mano a Overall y le hace pasar al otro lado del espejo.

En el epílogo la Muerte libera a todos los hombres de sus sufrimientos. Un coro, formado por el Altavoz, la Muchacha, el Tambor y Arlequín, cantan al final: “Ven, Muerte, sé nuestro huésped. Alívianos del peso de la vida y danos el reposo. Enséñanos a respetar a nuestros hermanos y a no nombrar a la muerte en vano”.





DER KAISER VON ATLANTIS

LO QUE SOBREVIVE AL HORROR

Santiago Martín Bermúdez

Líneas rectas, líneas ambiguas

Hay una línea directa entre Mi lucha y la Solución final. Pero nadie hubiera podido imaginarlo hasta que fue muy tarde, e incluso así muchos lo negaron (¿lo niegan?). Hoy seguimos sin dar crédito, aunque sabemos que sucedió. También hay una línea directa entre ese pacto del hidalgo o Junker del antiguo régimen con el matón callejero de la cruz gamada y la destrucción de toda cultura moderna. De ahí, las expulsiones de tantísimos artistas fuera de Alemania. De ahí las exposiciones de Arte degenerado (Munich, 1937) y Música degenerada (Düsseldorf, 1938). De esta última al campo de concentración de Theresienstadt también hay una línea recta. Si en la exposición de Munich el objetivo era la condena y el expolio de todo lo que sabía a vanguardia, a moderno, la de Düsseldorf era sobre todo contra músicos judíos. Tal vez no sea tan recta la línea que hay entre la primera teoría sobre arte degenerado (Max Nordau, 1892) y el Tercer Reich. Tal vez no sea tan recta la que hay entre el antisemitismo alemán, austriaco o rumano, y los campos de la muerte. Pero tanto la ocurrencia de Nordau como ese odio difuso a los judíos fue muy, muy útil para el luminoso proyecto de Heydrich y Himmler.

Hay historias de la Historia que no se pueden comprender. Una de ellas es precisamente la

Solución final, el Holocausto. No se puede comprender. Va más allá del odio, de la sinrazón. Lee-mos a Hannah Arendt, y seguimos sin comprenderlo, aunque uno tenga adoración por los escritos de esta pensadora. Pero hay más cuestiones incomprendibles relacionadas con esto. No se puede comprender el acelerón de la Solución final justo cuando el III Reich había perdido la guerra prácticamente; guerra que duró un año aún. Es más, no se puede comprender la entusiasta obediencia de alemanes, austriacos y sin duda otros antes esas órdenes, cuando lo que había que hacer era huir en alguna dirección, quitarse el casco, las botas, el uniforme, echar a correr, llegar a alguna parte y disimular siquiera un poco. No, el sentido del deber está por encima de todo. Matar judíos, ese es nuestro deber. Uno no elude su deber, uno tiene conciencia, no es un irresponsable, como la gente del sur europeo, qué asco de gente, ahí tenéis a nuestros aliados italianos, menos mal que algunos comprenden la maldad del judío. Las órdenes están para obedecerlas; si no, qué sería esto.

En esos mismos meses de 1944 en que todo está perdido, la Wehrmacht (insistamos, la Wehrmacht, porque las SS nada hubieran sido sin la Wehrmacht, ese ejército “de caballeros”) no desaloja una ciudad sin antes tratar de asesinar a sus habitantes, a ser posible a todos; y de destruir sus

edificios, a ser posible todos. El tiempo que tendrían que ocupar en la retirada lo dedican a matar población civil, raras veces armada. Qué hacéis ahí, si tendríais que estar camino del oeste, de casa, qué os lleva a asesinar a todos esos varsovianos y a destruir por completo Varsovia. Destruir Varsovia en el verano de 1944 o asesinar a Viktor Ullmann en el otoño de ese mismo año es canallesco, sí; pero también es francamente estúpido. Aceleremos la matanza de judíos, que llegan los aliados y nos paran la tarea, con lo bien que la llevamos. Lástima que en París el traidor ese se negara a activar la destrucción de toda la ciudad, con lo bien preparado que estaba el asunto, todos los monumentos con sus cargas listas para estallar, ay, qué pena, con lo bien que nos quedó Varsovia, donde además teníamos cerca al Ejér-

cito Rojo, sí, estaba al otro lado del río, sin hacer nada, esperando, mejor para todos, ¿no? Bueno, por lo menos podemos seguir matando judíos: los Aliados ni siquiera bombardean las líneas férreas en las que los transportamos como ganado, no es objetivo prioritario para ellos.

Entre paréntesis: en Europa estamos siempre dispuestos a olvidar: “¿otra vez con el rollo de los judíos...?” hemos oído a menudo. Ay. Sátese unos párrafos, o todo el artículo, no quisiera yo herir su sensibilidad insistiendo en estas cosas tan sabidas. Tan sabidas, ¿verdad?

Terezín, Theresienstadt

Hace tres años grababa Anne-Sophie Mutter con un equipo de músicos un DVD, y hace



diez grababa un CD. Ambos, con música que fue compuesta o interpretada en el campo de concentración de Theresienstadt, esto es, Terezín, cerca de Praga. Era un campo de apariencia apacible camino de la muerte. Con Terezín, donde se hizo mucha música, mucho teatro, mucho “Kabaret”, el Tercer Reich llevó su hipocresía hasta el virtuosismo, y Terezín sirvió para que en otros países se creyera que aquello era una especie de campamento de vacaciones para judíos. Sirvió para creer porque los nazis engañaron, pero en los demás países se dejaron engañar, no deseaban otra cosa. De esa mentira han dado cuenta escritores como Sebald (Austerlitz) y Juan Mayorga (Himmelweg). Estos escritores saben que una mentira así no puede contarse de cualquier manera; es tal su nivel que requiere fórmulas y formas distintas, hay que estar al nivel de la propia perversión, y aquel nivel fue altísimo. Aquello alcanzó cotas superiores de bajeza moral con el corto propagandístico *El Führer regala una ciudad a los judíos* (*Der Führer Schenkt Den Juden Eine Stadt*), de 1944, el año en que se alcanzó mayor número de asesinatos de deportados. En esta película aparece un fragmento de una obra de Pavel Haas, y aparece él mismo, que cuando se pudo ver el film fragmentario que resultó ya había sido asesinado y la guerra estaba prácticamente perdida para el III Reich. El film es de un cineasta judío, Kurt Geron, al que los nazis prometieron la libertad tras rodar el film. No cumplieron, claro; lo asesinaron a él y a su familia. El deber y la eficacia, ante todo, no se cumplen palabras dadas a los muertos. Además, el film quedó sin terminar...

En el documental que acompaña al DVD

mencionado aparecen muchos dibujos de niños deportados, asesinados. Dice Pavel Handford en el documental que de los once mil niños de Terezín apenas sobrevivieron 250 (los niños no eran útiles para el trabajo y eran los primeros deportados), y que por ello hoy vivimos una historia falseada: cómo hubiera sido la historia de no haber sido asesinados esos niños y hubieran tenido descendientes. Hay demasiadas cosas en el documental, hay que verlo y volverlo a ver: se engañan quienes creen que todo esto ya lo sabemos. La canción de Ilse Weber Ade, *Kamerade, Adiós camarada*, himno o marcha, un hermoso Lied, es la despedida: “tengo que partir en el convoy que va a Polonia”, dice el poema. Lo canta allí mismo, en medio del “prado” que está detrás de la puerta que conducía a la muerte, el barítono Christian Gerhaher, acompañado al acordeón por Bebe Risenfors. Ilse Weber era “tía Ilse”, la maestra, la tutora, la que se ocupaba de aquellos niños.

En Terezín los músicos y artistas allí reunidos componían sus creaciones e interpretaban obras propias y de otros. El propio Ullmann tuvo al parecer una vida relativamente descansada en aquella espera de la muerte que él y los demás ignoraban. Casi todas las tardes hubo conciertos en determinadas épocas. Podías tocar hasta que te metían en el tren camino de las chimeneas instaladas en ese país mártir y heroico que es Polonia. Creían que era un campo de trabajo, no una parada camino del campo de exterminio. En fin, sólo tenían un piano vertical, y no había partituras, había que tocar de memoria, pero los pocos supervivientes dicen que aquello era una bendición, un consuelo en medio de la prisión y la mi-

sería. Algunos llevaban sus propios instrumentos, y se los requisaban o se los robaban. Muchos espectadores eran enfermos terminales, que morían en seguida, pero que no se perdían el concierto.

Es curioso, pero las músicas de Terezín son a menudo alegres. *Der Kaiser von Atlantis* aparenta serlo a menudo. Muchas de las fiestas musicales eran para los niños. Quién sabe lo que podía ser de ellos. El horror es difícil de imaginar si alcanza ciertas magnitudes. Estas músicas, como la ópera de Ullmann, sobrevivieron al horror. Sobrevivieron, sí, porque los guardianes las hubieran hecho desaparecer. Algunos supervivientes consiguieron salvar una buena parte de lo que allí se compuso. El propio Ullmann entregó *Der Kaiser* a un amigo, junto con otras obras, y así ha llegado hasta nosotros. Hay que someterla a arreglo, claro está, pero es evidente que se trata de una obra musical para unas cuantas voces y un pequeño conjunto de cámara.

Pero ¿quién es Viktor Ullmann?

Imaginemos alguien que oye o ve por vez primera *Der Kaiser von Atlantis*, de Ullmann, sin información previa, sólo lo suficiente para entender el desarrollo de la trama. Lo primero que le vendría a la cabeza es ese tipo de teatro que asociamos sobre todo a la pareja Brecht-Weill, y en general a la *Gebrauchsmusik*, que quiere decir más o bastante más que su simple traducción (música de uso, con lo que se emparentaría con la música mueble de los franceses, sólo que los primeros “la usarían”, mientras que los segundos la tendrían “de fondo”, justo como un mueble). El monumento de ese tipo de música teatral es *Die Dreigroschenoper*, La ópera de perra gorda, desde luego, pero hay muchos más títulos, a pesar de que la llegada del nazismo al poder terminó con el experimento en Alemania (llegó el comandante y mandó parar).



Viktor Ullman nació en 1899 en Teschen, ciudad de la parte austriaca del Imperio, ciudad fronteriza que tras la primera guerra mundial fue checa, y llamada Třinec, luego anexionada por la fuerza a Polonia en virtud de la “amistad” entre esta nación, ahora independiente, y el III Reich (1938), que había invadido Checoslovaquia y había creado el Protectorado de Bohemia y Moravia y a continuación la Eslovaquia títere. Finalmente, esta ciudad fue checa de nuevo, tras la segunda guerra. Las nuevas naciones independientes jugaban a quitarse territorios, y mientras invocaban el principio de las nacionalidades, imponían a poblaciones entreveradas (en este caso, sobre todo checos, polacos y alemanes austriacos) una soberanía que creaba fronteras y ciudadanos de primera y segunda clase, así como pautas lingüísticas abusivas (la normalización lingüística de cada nuevo país surgido tras el hundimiento del Imperio).

Ullmann fue un músico plenamente de Europa Central, en Viena, en Praga, en Zurich. Se marchó de Viena, pero en Praga le tragó la trampa nazi, y tras años de mucho componer y obtener bastantes éxitos, se vio detenido y confinado. Muchas de sus obras se han perdido, pero compuso para el teatro y para la sala de conciertos sinfónica y para la camerística. No podemos detenernos en su obra, pero les recomendamos vivamente su ópera *El cántaro roto* (a partir de Kleist, claro está), producida en Los Angeles, en un precioso DVD junto con *El enano*, de Zemlinsky (ambos, autores “degenerados”). Les sugerimos buscar otros discos con obras suyas, discos pocos numerosos, esa es la verdad; y también una visita

a Youtube para acercarse a obras como el amplio *Concierto op. 25*, los *Cuartetos de cuerda*, la *Sonata para piano*, algunos de sus muchos *Lieder* e incluso varias versiones totales o parciales de *Der Kaiser von Atlantis*.

La Muerte en el campo de la muerte

Der Kaiser von Atlantis es a veces tan sólo palabra, esto es, teatro dramático, sin acompañamiento, o si acaso con algún subrayado sonoro; a veces es música culta de la tradición centroeuropea: ya veremos que Mahler inspira uno de los números más amplios de esta breve propuesta musical-teatral; en ocasiones es música que parece ligera, y que en casos concretos lo es, o que tiene parentesco con eso que entonces (y aun ahora) se llamaba jazz de manera confusa o equívoca; incluye también una especie de momento sonoro *ad libitum*, una propuesta de gran modernidad que dará mucho juego en los collages de los años sesenta en adelante: las voces que llegan de un aparato de radio. El libreto es de otro prisionero y artista, Peter Kien, más joven que Ullmann y que fue deportado y asesinado al mismo tiempo. Pero se ha detectado la mano del propio Ullmann, como era de esperar, y ha sido así sobre todo en la especial visión dramática antroposófica, a modo de auto sacramental laico y farsesco, según la posible inspiración de Rudolf Steiner.

Es decir, es una propuesta emparentada claramente con lo que se llamó *Gebrauchsmusik*. Es “teatro pobre” antes de que se definiera nada con ese término, que dio para mucho: teatro pobre de Grotowski, arte povera, todo eso. Pero esa pobreza no era simplemente una opción, era una necesidad



en el campo de concentración en que se compuso, y en el que nunca se estrenó porque debió parecer toda una provocación eso de hablar con la muerte, que la muerte se declare en huelga, que se sugiera

el ridículo del poder, que algunas músicas alemanas “sagradas” estén ahí para potenciar la parodia; en fin, no era cuestión de invocar la soga en la casa de los que van a ser ahorcados. No hay explicación

documentada, pero basta con leer el argumento. Lean ustedes el argumento mientras examinamos toda la pieza número a número.

Antes, una pequeña nota sobre los personajes y su línea vocal, advirtiéndolo que el material original permite un fácil transporte de tesituras.

El Lautsprecher (El Altavoz, el Altoparlante). Barítono o barítono-bajo. Canta y habla, según el momento. Se supone que es un personaje que no ha de aparecer en escena, pero no hay por qué respetar esa dudosa sugerencia; pues se trata sólo de una sugerencia, incluida en su discurso inicial de presentación de los personajes, entre los que va a estar él mismo.

El Kaiser Overall. Tenor plenamente lírico que ha de esperar el estallido de su línea lírica hasta el final, como veremos. Tiene su propio motivo, o mejor dicho, su propio acorde de once notas, nada menos, que tienden al total cromático, esto es, a la suspensión tonal. Es un personaje ridículo, risible, una caricatura, una estilización de la tiranía, con todo el disimulo del mundo, que no pasó inadvertido a quienes no permitieron que la obra se estrenara en el campo de concentración, acaso los mismos que deportaron a Ullmann a Auschwitz por esos mismos días. Advértase que el Kaiser se llama Overall, que en inglés significa guardapolvo, o mono de trabajo, y que es también “sobre todo”; pero que recuerda demasiado cierta parte del himno alemán (de entonces): Deutschland über Alles!

Arlequín. Tenor que tiende a tenor ligero. Personaje que libretista y compositor toman prestado de la Commedia para mostrar lo contrario

de lo que tradicionalmente es este tipo en la tradición. Veremos que este personaje, que sería algo así como el “principio de vida”, empieza deseando morir, y eso es lo que desencadena la acción al aparecer precisamente La Muerte.

La Muerte. Barítono, o barítono-bajo. Es personaje central, junto con el Kaiser, y en rigor al margen del Kaiser. Es él quien, al responder a la provocación de tanta guerra y sus modernos y eficaces medios, se niega a cumplir adelante su cometido de Muerte. Es decir, este personaje es el que pone en marcha el mecanismo del conflicto (frente a la política de “mortandad” del Kaiser. Recordemos que, en alemán, la Muerte es masculino, Der Tod.

El Tambor. Mezzosoprano. Es en realidad la chica del tambor, por decirlo así. Personaje que, como el Lautsprecher, narra o canta la parte de otro, lanza mensajes y los responde. En un reparto con cuatro voces masculinas, su timbre, junto con el de Bubikops, soprano, es muy importante para el equilibrio de colores vocales.

El Soldado. Tenor lírico, o incluso lírico ligero. La voz ha de dar juventud. Es la pareja artística de Bubikops, como veremos. Pero esa pareja artística, más tarde en el cometido de enamorados de la Commedia, al principio son soldados, y cada uno de ellos busca la muerte del otro, del enemigo. Pero la Muerte está en huelga.

Bubikops, la Muchacha, que también es un soldado cuando surge en la acción. Soprano lírica o lírica ligera. Atención a sus dúos con el Soldado, que culminan en un auténtico dúo de amor.

Esto es, no son personajes, sino tipos, estilizaciones de actitudes, ni siquiera se pretende que proponga ninguno de ellos un gestus teatral. Además, los conjuntos pueden desdibujarlos, sumirlos en un todo musical al margen del personaje que cada uno interpreta; como en el coral que cierra la obra.

Secuencia, peripecia, dramaturgias

Los materiales que se consiguieron salvar de esta obra, y de otras de Ullmann, son defectuosos, incompletos, hay que orquestar para pequeño conjunto, hay que elegir opciones en varios momentos. En 1975 se estrenó una versión al parecer poco respetuosa con los originales conservados, y en 1989 se estrenó otra mucho más cercana a la letra y al espíritu de Kien y Ullmann.

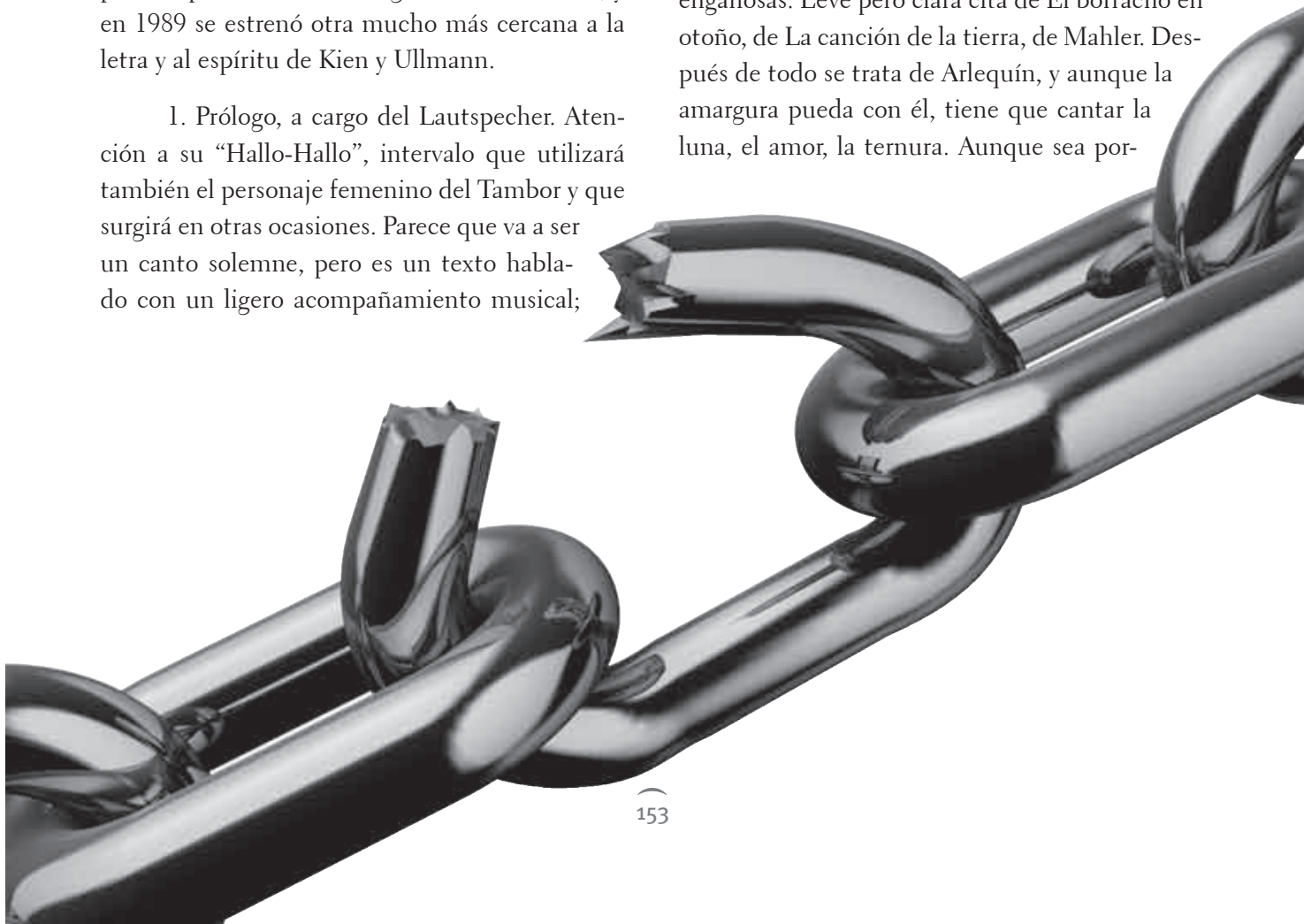
1. Prólogo, a cargo del Lautspecher. Atención a su “Hallo-Hallo”, intervalo que utilizará también el personaje femenino del Tambor y que surgirá en otras ocasiones. Parece que va a ser un canto solemne, pero es un texto hablado con un ligero acompañamiento musical;

un melodrama, pues. Una relación de personajes, cada uno de ellos con tema asociado desde el pequeño conjunto: atención a los pequeños motivos, células, que se asocian al Soldado y a la Muchacha.

2. Después de que el Lautspecher dice: “Empezamos”. Preludio, un tema travieso en que se entreveran de manera camerística unos instrumentos de soplo. ¿Se trata de un episodio musical stravinskiano?

Cuadro I

3. Aria de Arlequín. Allegretto grazioso, con momentos líricos. Una alegría y una gracia engañosas. Leve pero clara cita de El borracho en otoño, de La canción de la tierra, de Mahler. Después de todo se trata de Arlequín, y aunque la amargura pueda con él, tiene que cantar la luna, el amor, la ternura. Aunque sea por-



que se perdieron. La Muerte interrumpe el canto de Arlequín: para qué cantas.

4. Allegretto misurato. Duetto. Desde nuestra perspectiva, mirando a Terezín, este duetto en allegro es de una ironía trágica que nos conmueve: días, días, quién compra los días, están de saldo...

5. Recitativo y Tranquillo molto. La Muerte se niega a llevarse a Arlequín. Canto de Arlequín: pero si ya no merece la pena, viene a decir. Canto de respuesta de la Muerte: un canto opuesto, frases cortadas, staccatos, para pasar a su aria.

6. Aria de la Muerte. Son los blues de la queja de la muerte: ah, los hermosos años de la guerra. Pero ahora mis piernas están demasiadas cansadas para seguir a las cohortes motorizadas. Música de salón, música “mundana”, por momentos valseada.

7. Aria del Tambor, Allegro con brío encerrado entre recitativos que el personaje puede fingir como “enérgicos”. Recordemos que es un papel femenino para mezzo: en nombre del Kaiser, con todos sus títulos, muchos o todos risibles (fondo del himno alemán, más o menos disimulado). Recitativo: la guerra de unos contra otros. Andante misurato, un Passacaglia, tema y variaciones, a modo de aria. La guerra total para acabar con el Mal. Recitativo: La Muerte, viejo y fiel aliado nuestro, nos seguirá.

Recitativo. Indignación de La Muerte. Momento de trío, apenas un estallido. La Muerte rompe la espada, renuncia a cumplir su trabajo. Recitativo, pero también cantábile. Frase que

obliga al cantante a un descenso considerable manteniendo la última nota con un largo calderón. Ya nadie morirá: Convierto el porvenir de los hombres en grande y largo.

Cuadro II

8. Intermedio. Danza de la muerte. Una frase mahleriana, bergiana incluso, da paso a un lento minueto “jazzístico” indeciso, que se detiene y continúa, que vacila, que no parece querer avanzar.

Recitativo entre el Kaiser y el Lautsprecher. Alarma. La muerte ya no llega a las gentes. Sufren ataques y aun así siguen vivas. Es una enfermedad extraña.

9. Aria del Kaiser. Allegro sostenuto. De apariencia solemne y dramática, una burla. El Kaiser se apunta el tanto: pretende ser él quien ha conseguido la inmortalidad para sus súbditos.

10. Intermezzo al cuadro tercero. Tempo de minueto.

Cuadro III

11. Recitativo y terceto. El Soldado, la Muchacha y el Tambor. Es un dúo de amor de gran lirismo con interrupciones del Tambor. Se matan entre sí, pero... surge el amor entre los muertos que no han muerto porque la Muerte está en huelga. Y si no hay muerte, qué queda sino el amor.

12. Aria lírica de la Muchacha (Bubikopf), en la que el acompañamiento mima incluso la música cinematográfica inventada pocos años



antes, sobre todo por Korngold, otro degenerado que consiguió marcharse a tiempo.

13. Dueto entre la Muchacha y el Tambor. Dueto que se convierte en aria lírica del Tambor y que concluye en un terceto con los dos jóvenes. El Tambor y la Muchacha se disputan el Soldado.

14. Duettino entre la Muchacha y el Soldado: la muerte se convirtió en poeta cuando al fin se juntó con el Amor. Acompañamiento de maderas de corte (y aroma) muy stravinskiano.

15. Intermedio bailado. Los muertos vivos. Uno de los momentos más “Weill” de toda la partitura.

Cuadro IV

Recitativo. El Lautsprecher en nombre del Oberste General. Cuenta al Emperador la rebelión de los muertos vivos contra la autoridad.

16. Escena de diálogo cantado y acompañado entre Arlequín y el Tambor.

Escena de radio. Voces. El Lautsprecher, hablado, sin acompañamiento alguno, en nombre del Emperador: nos han curado nuestra ceguera.

17. Terzetto. Shimmy. Muy en la línea Weill en Dreigroschenoper, y en concreto recuerda el dúo “Soldaten kommen”. Kaiser, Arlequín, Tambor.

18. Aria de la Muerte. Declara ser lo contrario de lo que fue hasta ese momento: libero de la peste, no soy la peste; libero del sufrimiento, no provocho sufrimiento... Una pieza delicada, que a veces tiende al susurro, que se ralentiza, que parece buscar el pianissimo.

Breve y trascendental diálogo (hablado, sin acompañamiento) entre el Kaiser y la Muerte. El Kaiser acepta finalmente que la Muerte se lo lleve si ella acepta volver a su cometido y librar a los vivos de tanta carga de vida.

19. Arioso del Kaiser. Abschied, despedida. Un Lied claramente mahleriano en el que Mahler hubiera aprendido la lección de la huida del centro tonal, sin renunciar a su propio concepto de armonía (e incluso color) ni, claro está, a tender, pese a todo, al propio centro tonal, aunque lo defraude a lo largo de la línea. Pero hay más: Ullmann compuso un aria con finale alternativo. La primera tiene una duración cercana a los seis minutos. Lo cual es una duración considerable para una obra escénica cuya duración total apenas llega a los cincuenta minutos de música y acción (al margen de lo que imponga cada puesta en escena).

20. Coral. Largo semplice, dolce grazioso. La Muchacha, Arlequín, El Tambor, Lautsprecher. Es un coral, es decir, unísono o simultáneo de las voces, y además evoca el coral luterano por antonomasia, Ein' feste Burg ist unser Gott, Una firme fortaleza es nuestro Dios; pero de repente las voces se separan en el dulce. Es todo lo contrario de un finale como el de Don Giovanni. Es un canto más lírico y desolador que otra cosa; es la llamada a la muerte para que alivie la carga de la vida, pero con un texto final ambiguo, que cobra demasiado sentido desde nuestra perspectiva y frente al horror, el asesinato del compositor y de la mayoría de los artistas judíos que pasaron por Terezín sin saber lo que les reservaban las autoridades de la nación más civilizada del mundo.

