



TEATRO MUSICAL: ACADEMIA Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Dr. Alberto Carretero Aguado



Teatro Musical: academia y nuevas perspectivas

Alberto Carretero Aguado

TEATRO MUSICAL ACTUAL: ACADEMIA Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Dr. Alberto Carretero Aguado

Compositor. Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla

RESUMEN

Componer teatro musical y ópera hoy en día supone indudablemente un gran reto para cualquier compositor, aún más si se trata de un joven compositor. La compleja situación sociocultural de nuestros días y los caminos estéticos de la música actual obligan a una profunda reflexión sobre el género, que conllevan necesariamente a un replanteamiento de sus pilares básicos si verdaderamente se desea dar vida a un aparato escénico-musical vivo y coherente en el que entran en juego numerosas variables. Entre ellas, destacan aspectos como la tradición, los medios de producción, la globalización y el panorama internacional, el valor del texto, las voces y su sentido dramático, la concepción de la narratividad y el espacio, el carácter provocativo, la actitud del y con el público como destinatario y receptor, el lugar que ocupa una nueva emocionalidad, los temas tratados, la crisis de la melodía y el replanteamiento de los parámetros musicales, etc. En este texto se describen brevemente cada una de ellas, abriendo caminos a la reflexión y a la renovación de las mismas.

PALABRAS CLAVE

Ópera, teatro musical, música contemporánea, academia



Teatro Musical: academia y nuevas perspectivas

Alberto Carretero Aguado

MUSICAL THEATRE TODAY: ACADEMY AND NEW PERSPECTIVES

Dr. Alberto Carretero Aguado

Composer. Higher Music Conservatory of Seville

ABSTRACT

Composing musical theatre and opera today is undoubtedly a great challenge for any composer, especially if it is a young composer. The complex socio-cultural situation of today and the aesthetic paths of today's music force a profound reflection on this musical genre, which necessarily entail a rethinking of its basic pillars if it is really desired to give life to a living and coherent musical and scenic apparatus in which come into play a big number of variables. Among them it is possible to consider aspects such as tradition, the means of production, globalization and the international panorama, the value of the text, the voices and their dramatic meaning, the conception of narrativity and space, the provocative approach, the attitude to and from the audience as the recipient and receiver, the place that occupies a new emotionality, the themes treated, the melodic crisis and the rethinking of musical parameters, etc. This text describes briefly some of these variables, opening paths for reflection and renewal.

KEYWORDS

Opera, musical theatre, contemporary music, academy



1.- La tradición de ópera y teatro musical	4
2.- Medios de producción musical	4
3.- Globalización y panorama internacional	5
4.- Dramaturgia, voz y texto	5
5.- Narratividad y espacio	7
6.- El público como receptor y destinatario.....	7
7.- La nueva emocionalidad	8
8.- Los temas	9
9.- La crisis de la melodía y otros parámetros musicales.....	9
10.- Actitud o carácter de provocación.....	10
11.- Conclusiones	11
12.- Bibliografía	12

1.- La tradición de ópera y teatro musical

La ópera y el teatro musical han sido representaciones artísticas de importancia crucial en la configuración de la identidad cultural europea (Mortier, 2015: 49). Sin embargo, el peso de la tradición operística, especialmente la romántica, así como sus convencionalismos académicos desde un punto de vista del contenido literario y musical, del uso de las voces y de la escena, plantean importantes problemas técnicos y estéticos para la creación musical en este género que obligan a buscar soluciones frescas y, en muchos casos, contrarias a los cánones preestablecidos. El hecho de que las programaciones de la mayoría de los teatros de ópera del mundo estén basadas en repetir cada temporada, con pocas variaciones, un ramillete de alrededor de un centenar de óperas bien conocidas da poco margen a la búsqueda de nuevos modelos operísticos. Incluso las nuevas producciones, tanto de óperas antiguas como de óperas nuevas, acaban viéndose constreñidas a este conjunto de normas no escritas que, frecuentemente, suponen un lastre para la creatividad y la innovación en el ámbito musical y en los restantes campos artísticos vinculados a este género.

2.- Medios de producción musical

Probablemente, uno de los principales problemas que plantean los medios de producción de ópera y teatro musical hoy en día es que habitualmente se ven sometidos a una fuerte estandarización, así como a un uso de ellos poco imaginativo y poético por parte de los agentes implicados en el proceso: desde programadores, pasando por directores, intérpretes y compositores. Por ejemplo, al intentar producir una ópera del siglo XXI con las mismas estrategias que se utilizan habitualmente para una del XIX, o incluso del XX, se corre el riesgo de repetir modelos que ya no son válidos, disponer los recursos materiales y humanos de una manera ineficiente y excesivamente limitada, así como una planificación temporal de ensayos y estrategias de producción y montaje que no dan respuesta a la necesidad de crear una ópera de acuerdo a las necesidades de

expresión de un creador actual. Esto lleva muchas veces al compositor a tener que renunciar, o al menos dejar que quede muy difuminada, su propia personalidad, quedando absorbido por determinados clichés que suelen ser caducos por tratar de imitar prácticas que podían ser originales y novedosas en una determinada época, pero que hoy ya no lo son.

3.- Globalización y panorama internacional

Por otro lado, puede resultar también peligroso el proceso de globalización mal entendida que a veces se observa actualmente en el campo del teatro musical y la ópera, de forma que puede llegar a anular la riqueza cultural de cada compositor al verse sometido a criterios estéticos y académicos globales que no permiten entrever nada de la cultura y la personalidad propias del autor. Esto no significa que sea necesario considerar los orígenes culturales y tradicionales del compositor como forma de inmovilismo perezoso, sino como un terreno fértil sobre el que cultivar las innovaciones artísticas, impregnadas de la singularidad de cada artista, de manera que la música mantenga su esencia y se reinvente al mismo tiempo. Para ello, las instituciones musicales tienen el compromiso y la responsabilidad de favorecer caminos de creación de teatro musical nuevos y auténticos, con personalidades fuertes que tengan algo que decir en el campo artístico musical, y que vayan más allá de modas, tendencias o escuelas, en muchos casos vacías.

4.- Dramaturgia, voz y texto

Con respecto a los límites o fronteras de la ópera y el teatro musical con otros géneros y manifestaciones artísticas, afortunadamente se han ido difuminando y ampliando muchísimo en los últimos tiempos, lo cual resulta verdaderamente interesante y rico. Sin embargo, parece evidente que la dramaturgia de la música y su vinculación con el texto siempre debe prevalecer, con una puesta en escena que le dé sustento. De hecho, el concepto de dramaturgia es uno de los principales para figuras esenciales en el mundo de la producción operística actual como por ejemplo el

Alberto Carretero Aguado

desaparecido Gerard Mortier (Mortier, 2010: 9). No importa que el texto esté escrito a la manera tradicional o incluso llegue a estar ausente por tratarse de un texto imaginario que no se perciba a través de la palabra, sino a través de sus connotaciones poéticas a través de estímulos visuales, auditivos o sensoriales de cualquier tipo. Un ejemplo lo encontramos en la ópera *Siempre / Todavía* de Alfredo Aracil, que el propio compositor define como ópera sin voces y se trata de una obra que ocupa toda una representación para piano y proyecciones a partir de dibujos, bocetos y textos de Alberto Corazón.

No obstante, a pesar de la interesante experiencia musical que propone Alfredo Aracil, las voces humanas siguen teniendo un valor especial y relevante en la música escenificada, aunque naturalmente deben dar respuesta a la imagen sonora que el compositor desea crear, con una vocalidad más allá del *bel canto* tradicional o de un uso moderno del mismo, que en la mayoría de los casos puede resultar artificial y desgastado. Las posibilidades son casi infinitas, desde el trabajo fonético, al trabajo de la declamación y los modos de interpretación en el habla, la técnica del *Sprechgesang* ya histórica introducida por Arnold Schoenberg en su obra *Pierrot Lunaire*, la transformación de la voz con medios electroacústicos, etc. Incluso existe una línea bien definida de compositores actuales que siguen preocupándose por la inteligibilidad del texto, aspecto que cita Tomás Marco en su artículo *El teatro musical en España hoy* (Marco, 1987: 4) al hablar de la ópera española contemporánea. Tenemos como ejemplos a los compositores de la generación del 51 Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Ésta podría ser incluso la opción óptima en algunos momentos, pero resulta limitada e incluso contraproducente cuando se convierte en una obsesión del autor que va en contra de la propia música. En muchos casos, es posible comprender sin entender exactamente, dejarse llevar por la seducción de un texto que se percibe y se decodifica sólo parcialmente, pero lo suficiente como para sentir su contenido.

En cuanto a la dramaturgia de los textos que sirven de base al teatro musical actual, ésta no tiene por qué ser lineal ni contar una historia con un argumento de tipo tradicional, sino que se basta encontrarles una dramaturgia que los conviertan en una propuesta musical y teatral al mismo tiempo, en la que el sonido y la imagen sirvan como canal para establecer una empatía con el público y logren crear en cada persona una

experiencia estética diferente. Los sonidos instrumentales, electrónicos y de la palabra se deben fundir en la voz cantada con una vocalidad extendida, acorde con los textos y el universo sonoro y poético que se plantean. Estos sonidos deben relacionarse, hasta el punto de poder llegar también a formar parte de ella, con la escenografía. De esta manera se alcanza la capacidad de crear un todo orgánico en el que tanto lo visual como lo sonoro esté completamente enlazado y contaminado lo uno de lo otro, sin compartimentos estancos.

5.- Narratividad y espacio

En cuanto a los modelos narrativos, resulta interesante en las estéticas actuales traspasar las estructuras del pasado y los preponderantes arcos lineales. Parece necesario buscar nuevos caminos en cuanto a la gestión del tiempo, el espacio y la narración. Además, al escribir una nueva ópera o teatro musical resulta también fundamental componer un nuevo espacio, una nueva arquitectura en el sentido amplio de la palabra a la manera del teatro sagrado de Peter Brook (Brook, 2015:61). Es decir, no se trata sólo de fomentar que el género vaya más allá de las tradicionales inalterables de las casas de ópera, sino también crear nuevas maneras de trabajar el espacio, tanto en la concepción de la partitura como en el uso de la tecnología y la electrónica musical. Sin embargo, es importante destacar que estos elementos que contribuyen a crear espacio no deben ser considerados como si fueran un aspecto ornamental o accesorio, sino como algo verdaderamente sustancial, al igual que sucede en la partitura *Prometeo* de Luigi Nono. Por lo tanto, los sonidos electroacústicos y las transformaciones electrónicas, incluso con instrumentos híbridos, son sin duda una vía fascinante que puede contribuir muy positivamente en la creación de una nueva ópera o teatro musical, por la posibilidad de trabajar sobre nuevas percepciones espaciales y temporales.

6.- El público como receptor y destinatario

En cuanto a la recepción del público, uno de los principales problemas que podemos plantear en la composición es la vinculación de la obra y del compositor con

Alberto Carretero Aguado

éste, lo cual obliga a considerar factores emocionales y psicológicos en cuanto a la percepción, la recepción y la interpretación. Como fuente interesante que reflexiona en torno al valor del público en la ópera actual se puede citar el libro *Cuestiones de ópera contemporánea* de Jorge Fernández Guerra (Fernández Guerra, 2009: 133). Por otro lado, podemos afirmar que la emocionalidad sigue jugando un papel importante en el teatro musical contemporáneo. Naturalmente, no en los mismos términos que el Romanticismo, pero sí adaptada a los tiempos actuales, independientemente del grado de abstracción que tenga la música o la escena. Así se pueden interpretar las ideas que Stockhausen expone en sus textos de *Astronomische Musik* (Stockhausen, 1998), donde el compositor hace referencia al sentimentalismo afectado o “amanerado” que se encuentra frecuentemente en las óperas del repertorio y que tiende a banalizar la expresión humana en aras del entretenimiento y el culebrón, y concluye diciendo que esta línea está completamente agotada. Las maneras de pensar y sentir del ser humano, especialmente hoy en día, son mucho más diversas y complejas, por lo que exigen una reflexión más profunda y auténtica, con un mayor compromiso por parte del artista.

7.- La nueva emocionalidad

Con el fin de lograr una emocionalidad actual y auténtica que sea empática con el público y genere una nueva catarsis adaptada a nuestro tiempo es necesario abrir nuevas perspectivas en el teatro musical y abrir miras frente al academicismo imperante es el replanteamiento del rol del público, que se suele considerar como un espectador pasivo. Sería conveniente y absolutamente enriquecedor revitalizar la relación con el público, sin sacrificar un ápice de calidad musical ni de riesgo en la composición, con un lenguaje musical avanzado y propio de nuestros días. Precisamente, en una obra de la máxima exigencia, tanto para la producción como para el público, los intérpretes y el compositor, es posible conmover y crear una experiencia estética inolvidable, que invite a la reflexión y perdure en la memoria. Para ello, se deben buscar y establecer vinculaciones intelectuales y emocionales propias del tiempo presente, con una complicidad especial con el público, aportándole conocimiento y dejándole su propio espacio que le permita disfrutar de todos los rincones de la obra y sentirse parte de ella.

8.- Los temas

Un aspecto esencial para el compositor de hoy es trabajar lo más cerca y simultáneamente posible con un libretista y un director de escena, sobre textos preferentemente actuales (de hecho el libretista podría ser también el autor del texto, no sólo el adaptador), o bien sobre textos que pudieran tener una relectura por su reflejo en la actualidad. Supongamos que los textos tienen que ver con un tema que pueda abrir una comunicación con el público por su vinculación emocional y su capacidad de generar experiencias estéticas y artísticas. Por ejemplo, el tema de la identidad cultural y personal hoy en día y su confrontación con la sociedad que nos ha tocado vivir, con su coyuntura política y socioeconómica. Evidentemente, es labor de los artistas trascender el valor y el significado profundo de estos temas y textos, evitando quedarse en el nivel epidérmico de la emocionalidad manipuladora, el sensacionalismo, la reivindicación o, simplemente, la pura información. Resulta más interesante optar por lo sugerente, lo no evidente que abre una polifonía de escuchas y percepciones. En este sentido, y en forma de paradoja, sería preferible buscar una abstracción de la emocionalidad o una emocionalidad abstracta, es decir, convertida en arte, en vez de elegir de manera categórica entre una estética emocional-psicosocial y una estética abstracta.

9.- La crisis de la melodía y otros parámetros musicales

Otro punto controvertido en el apartado musical de la ópera actual es la llamada crisis de la melodía, aspecto que sin embargo debería estar ya superado después del nuevo academicismo impuesto por las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Hoy en día los prejuicios son cada vez menos válidos y más débiles, por lo que no es necesario renunciar a ningún parámetro musical como podrían ser la melodía, la armonía o el ritmo, puesto que resultaría ser un empobrecimiento innecesario. Pienso que la actitud debe ser la de reinventar la melodía o cualquier parámetro musical, hacerlo propio a través del filtro personal de cada compositor, y favorecer su integración en un nuevo contexto musical, en el que podrían incluso aparecer nuevos parámetros poco habituales en la tradición académica, pero directamente asociados al sonido como

la gestualidad, la componente visual y su naturaleza físico-tecnológica. En las últimas décadas el concepto lineal, en cuanto a melódico, se ha enriquecido y ampliado, fundiéndose con otros parámetros como el timbre y las micro-calidades de los sonidos. Se puede descubrir en las partituras que las líneas sonoras o melódicas en un sentido amplio siguen apareciendo con frecuencia en óperas actuales de compositores como Poppe, Haas, Czernowin, Parra, Sánchez-Verdú o Sotelo. Ciertamente, no se ajustan a los criterios tradicionales de melodía, pero sí mantienen algunos de sus puntos esenciales desde un punto de vista constructivo y expresivo en las obras.

10.- Actitud o carácter de provocación

Finalmente, como última variable descrita en este texto, se podría hablar del carácter provocativo del teatro musical actual, como una actitud estética del creador. Es decir, a veces se echa en falta en la ópera contemporánea una verdadera capacidad de provocación interpretada en el mejor sentido de la palabra, es decir, como fuente de estimulación, incitación y excitación. Igualmente se podría conseguir un mayor compromiso político, pero en el sentido más trascendental del término, sin recurrir al sensacionalismo y las miserias a las que la política actual nos tiene acostumbrados. Nos referimos a un arte musical y teatral imbricado en la realidad de la polis, de los ciudadanos y su condición humana, igualmente pedagógico e inter/trans-disciplinar, en colaboración permanente con otras artes, con la ciencia, la tecnología y las humanidades.

11.- Conclusiones

Una vez analizadas bajo el prisma de la academia y de la innovación creativa algunas de las principales variables que entran en juego en la ópera y el teatro musical en el contexto de la música contemporánea, podríamos extraer como principal conclusión la necesidad de buscar reformulaciones y sobre todo abrir ventanas hacia distintas posibilidades originales y completamente válidas, que se caractericen por su autenticidad y su novedad en tanto en cuanto nacen de la reflexión y la aportación personal del compositor, como una destilación del sólido bagaje cultural de la tradición. Para ello es necesario replantear los roles que juegan, así como a quién va dirigida una ópera: pensando no sólo en el público como principal espectador, sino también en los intérpretes, los compositores, otros artistas y las instituciones que sirven como estímulo a la creación de una nueva obra.

Sin embargo, es también de vital importancia estar atentos a que todas estas renovaciones para trascender la academia tradicional no desemboquen en una nueva contra-academia que pueda convertirse una vez más en un límite para la creación artística libre y la experimentación. Es decir, si se busca romper los cánones del *mainstream*, pero al hacerlo se crea una nueva línea paralela que aglutina los negativos de las normas académicas, se corre el riesgo de volver a caer en los mismos errores. Por lo tanto, conviene siempre abrir ventanas y derrotar prejuicios, abriendo todas las posibilidades y dejándonos sorprender por cualquier iniciativa estética que demuestre una calidad artística con independencia de los métodos para conseguirlo.

12.- Bibliografía

BROOK, P.: *El espacio vacío*, Barcelona, Península Imprescindibles, 2015.

FERNÁNDEZ GUERRA, J.: *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Madrid, Edición Gloria Collado Guevara, Colección Preliminares Ensayo, nº 2, 2009.

MARCO ARAGÓN, T.: « El teatro musical en España hoy », *Revista de Musicología*, volumen 10 número 2 (1987), pp. 701-708.

MORTIER, G.: *Dramaturgia de una pasión*. Madrid, Akal. Colección Música, 2010.

_____ : *In audatia veritas*. Salamanca, Editorial Confluencias, 2015.

STOCKHAUSEN, K.: *Texte zur Musik Band 10, Astronomische Musik [1984-1991]: Echos von Echos*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 1998.



ALBERTO CARRETERO (Sevilla, 1985) posee una formación poliédrica en Composición, Musicología, Ingeniería Informática y Periodismo, con Premio Extraordinario de Doctorado por su

tesis “El proceso de Composición Musical a través las técnicas bio-inspiradas de Inteligencia Artificial: investigación desde la creación musical”. Se ha perfeccionado con grandes maestros en España y en el extranjero, entre los que destacan Cristóbal Halffter, José Manuel López López, Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú. Posee el premio de Cultura “Caja Madrid”, premio “Real Maestranza” entregado por S.M. El Rey, premio de Composición “Injuve”, premio de Arte de la Junta de Andalucía, premio de Composición “PluralEnsemble”, encargo sinfónico AEOS-SGAE, accésit de Composición “Antón García Abril”, etc. Su música se ha interpretado en el Carnegie Hall (Nueva York), Academia Sibelius (Helsinki), Centro Pompidou (París), Auditorio Nacional (Madrid), San Fedele (Milán), Ran Baron Hall (Tel Aviv), Festival de Cádiz, Teatro de la Maestranza y Teatro Central (Sevilla), Festival de Órgano (León), SWR-ExperimentalStudio (Friburgo), Fonderie Kugler (Ginebra), Darmstadt, etc. Ha trabajado con Ensemble Recherche, Ensemble Intercontemporain, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Zahir Ensemble, Taller Sonoro, Neopercusión, Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, Sax Ensemble, Cosmos21, PluralEnsemble, BCN216, IRCAM, etc. Ha enseñado Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Composición Electroacústica en el CSM “Manuel Castillo” de Sevilla.

www.albertocarretero.com