

un oficio probado, que demostró su valía como operista con *Divinas palabras*, escrita para la apertura del Teatro Real en 1998. El primer acto, en cuyo arranque se juega con varias tonalidades simultáneas, sin llegar a ninguna solución cadencial definitiva, me parece verdaderamente magistral. El segundo lleva el lastre de algunas escenas alargadas, que atrancan el desarrollo dramático y que aconsejarían un ajuste. Al margen de este juicio personal, resulta indiscutible que escribir ópera ha supuesto un reto para el músico: le ha espoleado a usar un lenguaje mucho más actual, dentro de la politonalidad. Esto es muy significativo cuando hablamos de un creador que ha compuesto muy bien para la voz, como se advierte en sus *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, para voz y piano (1969). Entre ellas, por cierto, figura esa auténtica obra maestra que es la *Nana de la cigüeña*: «Que no me digan a mí / Que el canto de la cigüeña / No es bueno para dormir. / Si la cigüeñita canta / Arriba en el campanario, / Que no me digan a mí / Que no es del cielo su canto.»

Luis de Pablo estrenó *Kiu* en 1982. A partir de esa obra, su trayectoria como operista dispone de creaciones fundamentales como *El viajero indiscreto* (1990), *La madre invita a comer* (1993), *La señorita Cristina* (2001) y *Un parque*, aún no estrenada en España. Todas ellas han sido criticadas de forma paradójica: alabando la música instrumental pero no la vocal. Tras estudiar con detenimiento la partitura de *La señorita Cristina*, he comprendido hasta qué punto es absurda la antedicha valoración, pues la voz está doblada en un noventa y nueve por ciento por la orquesta. A buen seguro, la extrañeza proviene de que no existe el hábito de cantar en castellano, en prosa, y con una música que no sea ni tonal ni cuadrada desde punto de vista de la simetría. En España no hemos tenido los equivalentes de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, de *Wozzeck*, de Alban Berg, o de la ya citada *Jenùfa*.

En verdad, la influencia de Berg alcanza a los autores más próximos, como Hans Werner Henze. *L'Upupa und der Triumph des Sohnesliebe*, recientemente vista en Madrid, resultaría impensable sin el precedente de Berg, aunque la música no sea, propiamente hablando, expresionista. Henze es el más importante operista de la segunda mitad del siglo XX. Es también un sinfonista de la ópera cuyo ideal es el de una música absoluta que se sustente en sí misma más allá de su implicación en las exigencias argumentales y escénicas.

También la ópera italiana ha disfrutado de una evolución coherente gracias a títulos como *Il Prigionero*, de Luigi Dallapiccola, que ante-

cede a las propuestas planteadas por Berio o Nono en otro registro. En este intervalo, se advierte que el último gran esperanto musical fue el dodecafonismo. A partir de ahí, han evolucionado mucho las cosas y el discurso operístico ha sido puesto en discusión. Sin duda, el panorama ha variado desde la época de Rossini. En aquel tiempo, existía un código normalizado para escribir ópera, los conservatorios preparaban a los músicos entregados a ese menester, y todo ello propiciaba que los autores eficaces pudieran llevar a término una obra en breve tiempo. El propio Rossini completó *Tancredi* a los veintiún años, enriqueciendo los patrones de la ópera seria, pero sin transgredir las normas de base. Claro está: hablamos de tiempos en los que no existía la televisión ni el cine ni la radio, y en los que la demanda de espectáculos operísticos claramente codificados era constante. Hoy eso no existe. A partir de Berg, cada autor debe plantearse su propia dramaturgia. Y ése es el problema: no disponemos de reglas básicas. Al contrario, hay una sacudida, un salto en el vacío que se revela en compositores como Bernd-Alois Zimmermann. Su única ópera fue *Die Soldaten*, escrita por encargo y reducida antes de su estreno por este músico que luego se mataría de un disparo en Königsdorf. A estas alturas, sigo pensando que ésta es la ópera más importante escrita en lengua alemana posterior a Berg.

Escribir una ópera conlleva del orden de tres mil quinientos compases de música vocal y orquestal, una dificultad a la que hay que sumar otros desafíos. Así, la puesta en escena es hoy muy costosa. A la vista de las orquestas actuales, se olvida que Rossini estrenó *El barbero de Sevilla* con una formación de cuarenta músicos, de tipo mozartiano. Antaño, los operistas trabajaban con grupos reducidos, pero eso ya no es viable, porque los teatros disponen de grandes orquestas y el público desea comprobar su empaque. Otra curiosidad: la primera función de *Nabucco* en la Scala de Milán tuvo lugar con decorados y vestidos tomados del almacén. No se realizó una escenografía nueva hasta que fue claro el éxito de la función, en la reposición del año sucesivo. Por supuesto, tampoco eso resulta admisible en la actualidad: un espectáculo debe ser vistoso, ha de circular, hay que venderlo a otros teatros.

A decir verdad, la creación operística es un fenómeno residual. No hay un movimiento de crear ópera como el que existía hace cien o ciento cincuenta años. Y en cierto modo es lógico. El arte del siglo XX jamás hubiera inventado la ópera ni la orquesta sinfónica, que son ins-

tituciones ajenas a sus intereses estéticos (aunque, lógicamente, resultan provocadoras precisamente por su total anacronismo). El gran operista actual, Henze, ha cumplido 75 años y nunca ha sido un vanguardista. Como escribir ópera implica ceñirse a una muy considerable panoplia de convenciones, los aspectos más radicales del lenguaje quedan al margen. Todo ello supone que, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, la ópera ya no sea la forma *normal* de expresión de un compositor.

No hay demanda teatral de nuevas creaciones. Por ello, los compositores jóvenes deben buscarse el sustento en el mundo discográfico o a través de los encargos de diversas entidades. Es algo parecido a lo que, no hace mucho, sucedía con los autores que vivían de la escritura de bandas sonoras y sintonías televisivas. Un trabajo sin duda digno y estimulante, pero que no debiera ser la salida habitual para lo que podríamos llamar *música de creación*. Pienso, por ejemplo, en el ganador del premio Gaudeamus y del último Premio Nacional de Música, David del Puerto, que todavía imparte clases y depende de los requerimientos institucionales. Y en todos sus compañeros de generación (y en los de la generación anterior, si nos ponemos a ello).

Por otra parte, el mercado fonográfico languidece al tiempo que Internet se consolida como medio de difusión preferente. Los discos compactos se venden cada vez menos, pero su precio no decrece. La situación me recuerda aquel cuento de Wenceslao Fernández-Flórez en el que dos hermanos, propietarios de una tienda de comestibles, cumplían una extraña regla: cada vez que se les estropeaba género porque la gente no lo compraba, repercutían la pérdida en el precio de los restantes productos. Al final, sólo les quedaba un saco de castañas pilon-gas, pero cada una de ellas estaba valorada en 27.500 pesetas (¡de las de antes de la guerra!). Lo mismo sucede en nuestro ámbito: casi todos hemos regalado el disco de *Lieder* de Strauss, interpretados por Elisabeth Schwarzkopf, con George Szell dirigiendo la orquesta. Si bien se trata de un registro de los años cincuenta, más que amortizado tras medio siglo de explotación comercial, su inadmisibles precio de venta se fija hoy en veinte euros. En otras palabras: un robo en toda regla, una rapiña que justificaría, por sí sola, el moderno auge de la piratería.

Ciertos segmentos de la crítica tienen parte de culpa en la escasa difusión de nuestra música. No faltan los críticos que apoyan obras reaccionarias de compositores estadounidenses al tiempo que minusvaloran o rechazan la producción española. Esto, no me cabe duda, es

una bellaquería, una injusticia de espantosas consecuencias que demuestra lo pertinente que es en España el tópico de la envidia. De hecho, un sector de la crítica se vende como si fuera progresista y, en realidad, ni siquiera deslinda la verdadera calidad de las obras. No hace mucho, Félix de Azúa suscitó una polémica en esta dirección. Azúa es alguien con quien me siento en permanente deuda de gratitud por el modo en que salió en mi defensa tiempo atrás. Sin embargo, desapruebo ese par de bochornosos artículos donde defiende a Stravinsky frente a Schoenberg en términos de alabanza de la cultura de supermercado frente a la elite de los progresistas trasnochados (o algo parecido: en el segundo de ellos llega a motejar así a José María Sánchez Verdú, quien había escrito una carta replicando a su primer artículo, y lo hace de tal modo que se echa de ver cómo ignora que Sánchez Verdú es de uno de los más importantes nombres de la música española actual). En ellos, Azúa presenta al vienés como paradigma de lo que no le gusta a las masas, y lo compara con la buena acogida popular de las obras del ruso. A mi modo de ver, la trampa de ese argumento es clara, pues el comentarista coteja el Schoenberg de *Un superviviente de Varsovia* o de las *Variaciones para orquesta* con el Stravinsky de los tres grandes ballets. Obviamente, no señala que al público le entusiasman (y muy justamente) obras de Schoenberg como la *Noche transfigurada* o los *Gurrelieder*. Me pregunto cuántos espectadores soportan piezas stravinskianas –maravillosas, sin duda, pero menos accesibles– como el *Concierto para piano y orquesta de instrumentos de viento*, la *Cantata sobre textos ingleses antiguos*, *In Memoriam Dylan Thomas*, *Canticum Sacrum* o los *Requiem Canticles*. Y es que a la gente le agrada Schoenberg hasta determinado punto de la misma manera que le gusta Stravinsky hasta determinado punto. Pero resulta engañoso comparar al Schoenberg dodecafónico con el Stravinsky tonal.

De otra parte, ese tipo de planteamientos afloran en una sociedad como la española, cuya ignorancia en materia musical es un rasgo dominante. Según los informes de la SGAE, el conjunto de personas que adquiere discos de música clásica y acude regularmente a conciertos y óperas apenas integra al nueve por ciento de la población. Ante una minoría tan exigua, es una simpleza insistir en que lo contemporáneo es minoritario. Entre nosotros, es minoritario hasta el Chaikovsky de *La dama de picas*. Sin grandes públicos y sin la posibilidad de notables recaudaciones en los teatros (que, por otro lado, son por completo insuficientes para mantener el espectáculo operístico, cada vez más

oneroso), la supervivencia de la ópera (y de la música de creación en general) depende de las subvenciones estatales. Claro que éste es un saco sin fondo, pero no hay otra fórmula para difundir lo que se hace en ese campo. También son sacos sin fondo la educación o la sanidad; es precisamente para éso para lo que existe el Estado y para lo que deberían recaudarse los impuestos, y no para enviar tropas al extranjero en misiones de guerra colonial disimulada o para subvenir la infamia clerical. En todo caso, sería deseable imitar el modelo finlandés. La receta es sencilla: consiste en invadir las emisoras internacionales con buenas grabaciones de autores nacionales, promover giras, organizar festivales y trabajar en consorcio con las instituciones foráneas. Si Albéniz fuera francés, habría varias producciones de *Merlín* o de *Henry Clifford* recorriendo el mundo y dispondríamos de un sinnúmero de registros discográficos. Pero tuvo la desventura de nacer en nuestro país.



Buenos Aires, 1971