

El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh

Leonardo Balada (Barcelona, 1933), es un creador de primera línea en el escenario internacional de la música contemporánea. Compositor y director de orquesta, formado inicialmente en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, hace ya más de cuarenta años que fijó definitivamente su residencia en Pittsburgh (PA), después de que se hubiera trasladado a Estados Unidos para concluir los estudios de composición en la Juilliard School de Nueva York. Actualmente es Catedrático de Composición y Director Musical del Contemporary Music Ensemble en la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh.

"Después de la tormenta de la vanguardia viene la serenidad. Es lo que ha ocurrido siempre. Lo malo es cuando la gente se queda estancada en unos principios, sin capacidad para evolucionar."

En la dilatada carrera artística de Leonardo Balada se han sucedido etapas diversas, cada una marcada o caracterizada por matices que definen momentos vitales claramente distintos en su evolución. Sería difícil, sin embargo, hablar de ruptura en términos absolutos entre ellas; más bien encontramos una continuidad en la que una etapa se apoya en otra beneficiándose de las experiencias acumuladas, inaugurando nuevas vías de expresión que para nada invalidan las anteriores. La libertad de inspiración que preside su producción musical sugiere no obstante dos fuentes muy significativas:

Leonardo Balada (Barcelona, 1933), is a first-rate composer on the international contemporary-music scene. A composer and orchestral conductor, initially trained at the Conservatorio del Liceo de Barcelona, he established his home in Pittsburgh (PA) more than 40 years ago, after having moved to the United States to further his studies in composition at the Juilliard School of Music in New York. Presently he is Professor of Composition and Musical Director of the Contemporary Music Ensemble of the Carnegie-Mellon University in Pittsburgh.

de un lado el contexto americano en el que se mueve —contexto al que desde un principio se mostró muy receptivo— y de otro una recuperación (aunque seguramente ha sido un referente siempre) de imágenes de la memoria —episodios biográficos traducidos al lenguaje sonoro— que le vinculan a sus orígenes españoles y muy especialmente a sus raíces catalanas.

Esta voluntad conceptual, intencionadamente heterodoxa, ha producido obras representativas de una y otra ascendencia. En la coexistencia de esos dos realidades late más el deseo de expresión plural que la necesidad de simbiosis con el entorno o la nostalgia del pasado. El por qué de una conjunción que para algunos podría resultar ecléctica es una cuestión que quizá no exige respuesta.

1. Antecedentes significativos

Balada realizó sus primeros estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona; allí le envió su padre a estudiar piano, para que pudiese así apreciar la buena música. En el Liceo se instruyó principalmente en aspectos teóricos, recibiendo asimismo formación pianística. Como joven estudiante se sintió fascinado por la interpretación de la música de los grandes compositores, aunque pronto descubriría que eso le resultaba insuficiente, encontrando mucho más agradable el poder escuchar la interpretación de la música propia. La primera composición de Balada, un concierto para piano, fue escrita a los quince años, una obra que a su juicio “sonaba a Haydn y Mozart, en do menor, por supuesto”¹. Concluyó los estudios de piano en el Liceo barcelonés en 1953; algún tiempo después, en 1956, consiguió una beca que le permitió viajar a Nueva York para proseguir allí su formación en la Manhattan School of Music y posteriormente en el New York College of Music, donde se forma en composición y dirección de orquesta, principalmente con Sigfried Landau:

Cuando aterricé en Nueva York para iniciar mis estudios de composición—un helado día de marzo de 1956— poco pensaba en el torbellino en que mi mente se iba a meter en los próximos años. Aquella ciudad se había constituido en el núcleo de observación de las últimas músicas y artes del momento. El conservativismo de mis experiencias musicales en Barcelona recibió una ducha fría impresionante en un momento en que me avezaba a absorber en los conservatorios de Nueva York todas las técnicas del pasado y del futuro².

¹ “I must have been 15. I was in love with a girl who didn't know I was in love with her—so I wrote a piano concerto. It sounded like Haydn, Mozart, in C minor, of course”. Peter Eliot Stone: “He writes for The Audience”, *The New York Times*, Sunday, November 21, 1982.

² L. Balada: “Perfil de mis andanzas compositivas”, *Escritos personales* (cortesía del compositor), Pittsburgh, mayo 1997.

En el otoño de 1958 entra en la Juilliard School of Music y allí perfecciona y concluye sus estudios con diferentes profesores, entre ellos y de manera especial con Vincent Persichetti. Estudia asimismo, de forma esporádica, con Aaron Copland, también con Norman Dello-Joió, Alexander Tansman —a Tansman, no obstante, lo conoce en España durante los cursos de composición de Santiago de Compostela de 1960, igual que a Igo Markevitch— todos ellos nombres de primera línea y nivel internacional en la música de nuestro siglo. Compagina sus estudios con algunos trabajos de periodismo y crítica musical realizando reportajes para revistas hispanas como *Temas* o *Bohemia Libre*. Tras un breve regreso a España vuelve casi inmediatamente a América, y se entrega nuevamente al estudio de la composición, esta vez en el Mannes College of Music donde obtiene el premio “B. Martinu”.

Sus estudios de composición concluyen en el año 1960, fecha que sirve de referencia para comprender que la pretensión de un entronque generacional con el grupo de compositores, al que por edad sería posible adscribir su nombre (es decir, a la Generación del 51) le sitúa circunstancialmente al margen de los primeros movimientos y actividades musicales conjuntas protagonizadas por este grupo de músicos españoles. Esto no significa que deje de compartir con ellos ciertas parcelas estéticas o ideológicas, en las que seguramente es posible encontrar lugares comunes, sino que su ausencia en unos momentos muy importantes para la música española de los años sesenta, le desvincula por necesidad de una problemática que no le afecta directamente aunque se admita que Leonardo Balada comparte, en efecto, aquellas inquietudes más tempranas:

Sentía en mi médula la urgencia de ponerme al día estéticamente, de mirar al futuro, y no quería ser tachado de reaccionario. ¿Cómo podría consentir tal cosa un joven

liberal crecido en la Barcelona más o menos clandestina opuesta al conservadurismo franquista? Sin embargo, la alternativa que me daba la música que escuchaba no cuajaba en mis entrañas. Las estrictas condiciones del serialismo no cabían en un catalán de simpatías anarquistas. Por otro lado, lo opuesto, las formas abiertas de las técnicas aleatorias se le antojaban irresponsables a un catalán con *seny*³.

Su localización se encuentra más bien en la línea de algunos otros compositores catalanes independientes que —como también ocurre, por poner un ejemplo, en el caso de Narcís Bonet— desarrollan una actividad creativa intensa ubicada más allá de nuestras fronteras. Estas circunstancias no han supuesto que el contacto con la realidad musical española se interrumpa, aunque también es cierto que éste se ha alterado por la distancia física. No obstante, Balada visita España con asiduidad bien sea por motivo de estrenos, bien como profesor invitado por diferentes organismos en cursos de especialización musical o clases magistrales, sin olvidar que durante los primeros años de estancia en EEUU siguió vinculado a la vida musical española a través de su colaboración como corresponsal de la revista *Ritmo*, así como con otras publicaciones periódicas catalanas, como la revista *Gran Vía*, *Destino* o *La Vanguardia*. El crítico Enrique Franco escribió que Balada se distinguía de sus coetáneos "por su aventura vital y artística"; a ello habría que añadir el espíritu de autodeterminación que le permite definirse como un hombre libre, y un compositor libre también. Siendo la libertad un rasgo compartido en esencia por todos los artistas, su significado representa en Leonardo Balada, más que la definición de una postura estética, un gesto que expresa su concepto personal de la función universal de la música. Ese gesto que describe su

posición, desde los inicios hasta hoy, revela seguridad en su búsqueda del camino personal y profesional que el compositor barcelonés encontraría definitivamente en América.

2. Integración en la vida musical norteamericana

Es posible que la vocación firme de Leonardo Balada, junto a una perspectiva amplia en su concepción de la multiplicidad de caminos a seguir, más allá del entorno académico en el que recibe su primera formación, le animase en su decisión de involucrarse totalmente en la vida musical norteamericana. Esta determinación se produce ya en los comienzos de su carrera como compositor, y a pesar de que su residencia quedó fijada allí desde prácticamente entonces, Balada no se ha considerado nunca un artista americanizado ni desde el punto de vista personal ni como compositor.

Coincidiendo con la fecha en la que finaliza los estudios en la Juilliard School, año 1960, el compositor barcelonés lleva a cabo una primera e importante colaboración con Salvador Dalí, a quien conoce precisamente en Nueva York: un trabajo de carácter satírico sobre el pintor Pier Mondrián concebido por Dalí y realizado conjuntamente para la televisión americana; en 1967 nuevamente protagonizarían juntos otro proyecto, en esta ocasión un "happening" en el Lincoln Center. Las actividades en el ámbito docente de aquel país pronto se multiplican: trabaja como profesor en la Walden School (1962), en la United Nations International School (1963-70), y también como compositor-residente en el Aspen Institut antes de trasladarse definitivamente a la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh, donde ya en 1970 había iniciado su dedicación como profesor de composición y en la que continúa hasta nuestros días como catedrático

³ L. Balada: "Perfil de mis andanzas..."

de esta especialidad. En 1966 realiza su primer contrato editorial con la General Music de Nueva York, una editora dedicada a la música contemporánea, y solamente un año después protagoniza su primer estreno sinfónico con la Filarmónica de New Orleans, que interpreta su obra *Guernica* bajo la dirección de Werner Torkanowsky.

Inicialmente su trayectoria se muestra al margen de las tendencias y caminos emprendidos por sus coetáneos, que entonces optan en muchos casos por las rutas europeas, especialmente hacia París o Darmstadt. Tampoco la práctica dodecafónica (casi obligada en esos años) resulta atractiva para él, de manera que la opción de abandonar el continente va a resultar al fin un riesgo sobradamente compensado por la posibilidad de acercarse a otros lenguajes; en un primer momento a través del magisterio de Copland, Markevitch o Persichetti, quienes le enseñaron, según afirma él mismo, a estar enterado de todo cuanto sucedía en la música de su tiempo, sin que por ello se sintiese obligado a filiaciones que, con frecuencia, se convierten en “verdadero sectarismo”.

En poco tiempo el joven compositor camina con gran soltura e independencia estética, como se comprueba en el *Concierto para piano y orquesta*, de 1964, y el *Concierto para guitarra y orquesta* de 1965 (estrenado dos años después por Narciso Yepes), dos de las obras de este primer periodo americano. Ya antes se han estrenado obras suyas como *Música en cuatro tiempos* para piano (de 1959, estrenada por J. Zak en Nueva York en 1960), *Lento with Variation*, para guitarra, escrita en 1960 y estrenada ese mismo año en Londres por John Williams, o *Suite n°1* para guitarra, que estrenaría también Yepes en Nueva York en 1965, y que es muestra ya de un tratamiento virtuosístico del instrumento, prolongado hasta la *Sinfonía Concertante* para guitarra y orquesta de 1972. Como la presencia de sus raíces es constante a lo largo de la obra de Balada, frente a quienes han que-

rado apuntar un distanciamiento absoluto de su producción musical en este sentido, señalaremos aquí solamente dos obras de referencia como son las *Cuatro canciones de la provincia de Madrid* (1962) y *Tres Cervantinas* (1967), ambas para voz y piano.

A partir de 1966 se observa en su obra una nueva orientación estética; un periodo que se inicia con sus *Geometrías número 1*, escrita para conjunto instrumental en 1966 (estrenadas en ese año bajo la dirección de J. M. Franco Gil en el Festival Internacional de Música de Barcelona), fundamentada en el estudio de valores preferentemente sonoro-tímbricos y elementos de textura. Esta orientación se desarrollará hasta mediados de los años setenta y para muchos representa la etapa más vanguardista de su producción musical, principalmente porque durante estos años sus obras prescinden de elementos melódicos y armónicos en sentido tradicional, si bien el término “vanguardista” no se corresponde exactamente con las creaciones musicales de Balada, o al menos no en la acepción más comúnmente generalizada:

Había encontrado mi propio lenguaje concebido a base de conceptos espaciales, de puntos, líneas, efectos electrónicos recreados con instrumentos, contrastes dinámicos extremos, texturas densas, siempre bajo un ritmo o pulso preponderante, desechado por los compositores del momento, desde Xenakis a Penderecki. Era una música que clamaba el drama, la sensualidad y el impacto emocional, de gran teatralidad, concepto excomulgado en el mundo del post-Webern. Ya no existían ideas temáticas, ni armonías reconocibles ni formas tradicionales. Tampoco existían despliegues fríos y calculados como los que escuchaba casi a diario en conciertos ofrecidos en el MacMillan Theater de la Universidad de Columbia, en el alto-Oeste de Manhattan, centro-mirador de las músicas del momento. Este nuevo paso constituyó para mí una victoria de amor propio, el encontrar mi propia voz en el mundo de la vanguardia del momento⁴.

⁴ L. Balada: “Perfil de mis andanzas...”

Su siguiente creación, *Guernica*, es una partitura orquestal de enorme fuerza, compuesta también en 1966, y será el primer éxito de gran relieve internacional; se trata sin duda una de las obras más significativas de este periodo, inspirada en el grandioso mural de Picasso y en los recuerdos de la Guerra Civil Española durante la infancia del compositor. Junto a las experimentaciones desarrolladas en *Geometrías* se encuentran ahora contenidos de intensa carga dramático-emocional, que Balada resuelve en términos musicales estrictos, sin lugar a concesiones de tintes humanos, al menos no exclusivamente. *Guernica*, estrenada como ya se dijo por la Orquesta Filarmónica de Nueva Orleans, fue posteriormente grabada por la Louisville Orchestra. Según Bernard Soll *Guernica* impresiona, incluso fascina, pero fiel a su mensaje, repugna. La repugnancia es intencionada; la fascinación se debe a la imaginación de un creador con gran oficio⁵. Comienza así una sólida andadura de proyección internacional en la que se multiplican los estrenos, interpretaciones y encargos de obras para diferentes entidades y agrupaciones orquestales; proyección que se va incrementando en proporción a la actividad que demanda la intensa vida musical norteamericana, pues durante todo este tiempo la mayoría de las obras compuestas se deben a encargos. Su presencia e integración en este panorama han propiciado asimismo el conocimiento de su obra a través de un mundo en el que la difusión se personifica en las figuras más relevantes de la interpretación y dirección a nivel internacional, sin que se pueda reducir en modo alguno a esta condición el merecimiento que corresponde a la calidad de sus creaciones.

⁵ "Guernica impresses, even fascinates, but true to its message, repels. The repulsion was intended; the fascination is due the imagination of a creative craftsman". Bernard Soll: *Los Angeles Herald Examiner*, Saturday, March 8, 1975.

Tanto la *Sinfonía en Negro* (*Homenaje a M. Luther King*, obra para orquesta de 1968 basada en ideas sonoras afro-americanas), como *María Sabina* (cantata para narradores, coro y orquesta—dramática condenación y defensa de la hechicera indio-mexicana María Sabina— compuesta sobre un texto de Camilo José Cela en 1969, y estrenada en 1970 en el Canergie Hall de Nueva York bajo la dirección del propio compositor) presentan un importante trasfondo ideológico-dramático que se manifiesta constante en este periodo vital de Balada como foco de interés primordial. También es significativa la predilección orquestal demostrada por el compositor, frente a formaciones camerísticas, en un deseo de comunicar más efectivamente su propósito a la audiencia.

De esta misma época son *Steel Symphony* (*Sinfonía del acero*, de 1972—reflejo poético y dramático de las fundiciones de acero— grabada bajo la dirección de Lorin Maazel con la Sinfónica de Pittsburgh), la cantata *No-Res* (un "requiem agnóstico", una tragifonía—un término acuñado por Balada—compuesta a la memoria de su madre en 1974, un alegato y protesta contra la muerte que fue reconocido con el Premio Ciudad de Barcelona), el *Concierto para piano, viento y percusión* (compuesto en 1974 y estrenado en el Canergie-Hall ese mismo año), y el *Concierto para cuatro guitarras y orquesta* de 1976, estrenado por el Cuarteto Tarragó y la Orquesta Ciudad de Barcelona bajo la dirección de A. Ros Marbá.

3. Sonoridades radicales, experimentales y tradicionales en una nueva dirección

En 1975 se inaugura una nueva etapa en la producción musical de Leonardo Balada. Nuevamente asistimos a un giro en la dirección estética que hemos estudiado a través de su obra hasta la fecha.

La primera novedad reside en la incorporación, y en parte recuperación, de elementos melódicos y armónicos de signo tradicional, si bien es cierto que su experiencia anterior y la asimilación del mundo sonoro americano quedan también reflejados en su escritura. La segunda consiste en una amalgama de esos elementos con sonoridades experimentales que en muchos casos alcanzan la calificación de radicales. Como constante encontramos el tratamiento, con preferencia evidente hacia las grandes formas instrumentales y la música escénica, dominadas ambas por un trasfondo ideológico, como crisol en el que se vierten y funden los homenajes sonoros a la música de su entorno catalán de juventud y a la música española más tradicional, con algunos episodios históricos de relieve internacional tanto europeo como americano, e incluso con los aspectos más tópicos del legendario oeste americano.

Siguiendo este itinerario a lo largo de las obras correspondientes a este periodo encontramos creaciones (todas ellas para orquesta) que representan cada uno de los elementos citados: *Homenaje a Casals*, *Homenaje a Sarasate* (ambas de 1975, estrenadas por la Sinfónica de Pittsburgh), *Sardana* (1979), *Quasi un Pasodoble* (de 1981, estrenada en 1982 por la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de J. López-Cobos), *Three Anecdotes* (Concierto para castañuelas y orquesta compuesto en 1977, que aunque se estrenó en América fue ofrecido en 1980 en el Festival Internacional de Música de Santander por la Filarmónica de Londres, actuando como solista Lucero Tena), *Fantasías sonoras*, *Zapata: Imágenes para orquesta* (ambas de 1987) y finalmente la cantata *Torquemada* (1980) que abre paso ideológicamente a la concepción de las tres óperas que ocupan los años inmediatos a las ya mencionadas: *¡Hangman, Hangman!*, *Zapata* y *Cristóbal Colón*, de 1982, 1984 y 1987 respectivamente.

Sobre las primeras, las que se identifican con esa presencia constante de sus orígenes, merece la pena subrayar algunas declaraciones de Balada: "Ni me sentí, ni me siento desarraigado. Todo lo contrario: aunque sea muy catalán por mentalidad, mi personalidad es ampliamente ibérica o, si se prefiere, mediterránea. Desde la lejanía redescubrí España, su música popular, la hermosa aridez del paisaje castellano, la belleza de la Andalucía más honda, la emoción de los grandes escritores y poetas, de todo lo cual creo que hay reflejos fuertes en mis composiciones"⁶, comprobándose así que esta circunstancia se corresponde con lo ya señalado a propósito de algunas obras del periodo precedente. Así, el *Homenaje a Casals*, Premio Ciudad de Barcelona 1976, se revela como una obra meditativa que toma como punto de referencia el "Canto de los pájaros", melodía catalana que Casals acostumbraba a ofrecer como *encore* al final de sus recitales; en una línea similar surge el *Homenaje a Sarasate*, que revive en su esencia de manera brillante el famoso *Zapateado*, nuevamente con intención conmemorativa:

The tribute to Sarasate is exciting and interesting, largely because Balada has always been much more at home in full-throated music with slashing rhythms. *Zapateado* is one of those heel-stomping, hand-clapping, finger-snapping dances, and Balada preserves the Spanish flavor throughout the shifting patterns. The work swirls wildly through many different tonalities but the melody, flavor, and thrust are never lost because the music is propelled so strongly by the powerful, throbbing rhythms⁷.

Las palabras de Donal Henahan en el *New York Times* sobre su *Quasi un Pasodoble*, otra de las creaciones que revelan la fidelidad de Balada a sus orígenes, apuntaron algunos matices de sorprendente sugerencia:

⁶ E. Franco: "El compositor Leonardo Balada", *El País*, 6-4-1988.

⁷ C.A.: "Pittsburgh Sym.: Balada Premiere", *High Fidelity/Musical America*, August, 1976.

Mr. Balada's *Quasi un Pasodoble* came off quite successfully, setting no records for excitement or originality but leaving the listener with the sense of having heard a talented composer manipulating potentially banal material with skill and sensitivity. The piece, with its sly allusions to popular Spanish melodies and rhythms, sounded as if it might have been titled "Claude Debussy Takes Charles Ives to the Bullfight", since the idiom sounded like a conflation of those composer's styles. This listener also was put in mind at times of Revuelta's, the Mexican composer who used popular Latin material as raw material for some striking pieces a generation or so ago. Mr. Balada, while referring now and then to the most modish style, knew how to keep his audience involved with his piece by always providing either a melodic or a rhythmic line that could easily be followed. The worst contemporary composers seem not to know that some such balancing acts are necessary in any listenable piece of music⁸.

El estreno en 1988 de *Zapata: Imágenes para orquesta*, constituyó un éxito de relieve internacional. La primera audición de esta suite orquestal estuvo confiada a la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Walter Weller; las críticas americanas nuevamente pusieron de manifiesto los brillantes valores colorísticos de la instrumentación empastados con el dominio del elemento folklórico que ya ha sido apuntado entre las cualidades más sobresalientes del compositor barcelonés, como así sucedió en la première americana de esta obra, ofrecida por la Pittsburgh Symphony Orchestra en enero de 1990, bajo la batuta de López-Cobos, a la sazón director de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati:

Zapata: Images for Orchestra is an immediately appealing collection of four orchestral extractions bursting with color and Mexican folklorism. The movements—"Waltz", "March", "Elegy" and "Wedding Dance"—are filled with felicitous instrumental details. The fanciful nature of the writing is built on many sonic layers. There must be darkness somewhere in an opera dealing with Zapata, but only

in the "Elegy" does Balada's suite suggest a tragic subtext. The other movements are unreservedly rollicking, with Mexican tunes and other international themes woven in vibrantly. The percussion section hops around like a Mariachi band, and the clarinets wail. Balada's mixture of Ivesian wit and nationalistic pride is infectious⁹.

En cuanto a las obras que representan una segunda novedad en el estudio de este periodo deben diferenciarse algunas líneas en el discurso ideológico que lleva a su creación: en primer lugar hay que señalar la práctica de una forma que Balada aborda como antesala, casi como necesidad previa, al tratamiento del género operístico: la cantata. Así surgen páginas como las mencionadas *Maria Sabina*, *No-Res* y *Torquemada*, además de *Las Moradas* sobre textos de Santa Teresa de Jesús, compuesta en 1970. Y sólo después de estas experiencias, en las que Balada se acoge a la estructura de coros, narradores y orquesta, recupera definitivamente la melodía —elemento ausente en obras anteriores— y con ella el deseo de hacer ópera (como dice él mismo, "ópera-ópera, con arias, duetos y demás, pensada para el cantante de ópera tradicional"). La melodía resurge tras la experimentación con el propio ritmo del lenguaje hablado, dramático y punzante en su expresión, que Leonardo Balada emplea como lo haría con un instrumento de percusión, "rítmicamente como los *pizzicati* en las cuerdas". Este último aspecto aparece con claridad en páginas como *Torquemada* donde, tras el episodio en latín que sirve de presentación a la figura de *Torquemada*, se da inicio a la primera de las secuencias de la cantata en la

⁸ Donal Henahan: "Philharmonic: Lopez-Cobos Conducts Premiere", *The New York Times*, Thursday, November 25, 1982.

⁹ D. Rosenberg: "Zapata", *The Pittsburgh Press*, Friday, January 19, 1990. No puede pasar inadvertida la asociación de esta obra de Balada con la música del compositor Charles Ives, pues igualmente la encontraremos en otras valoraciones críticas aparecidas en publicaciones periódicas americanas a propósito de obras como *Quasi un Pasodoble*.

que el ambiente cronológico nos traslada al siglo XX; este cambio propicia el empleo simultáneo de distintas lenguas en el texto —escrito por Balada basándose en ensayos y documentos históricos, aunque se reproducen algunos fragmentos de sus *Instrucciones Generales*— favoreciendo asimismo la impresión de universalidad que se pretende dar al conflicto. Son, al fin, estas experiencias las que le permiten enfrentarse de manera decidida al género operístico.

4. La ópera: equilibrio sin prejuicios estéticos

La determinación de afrontar este género tiene lugar tras un proceso de larga gestación, algunos de cuyos episodios hemos reconstruido hasta este momento. Pero quizá el factor principal, decisivo para desencadenar dicho proceso, haya que buscarlo en una aceptación muy meditada del elemento melódico. Este hecho induce a pensar que, en el transcurso de los dos periodos anteriores, Leonardo Balada ha ido concediendo espacio propio a la estructura ideológica de perspectiva plural que hoy caracteriza su obra; con la misma naturalidad con la que es posible reconocer que en sus creaciones existe una implicación emocional intensa, más allá de los planteamientos abstractos dominantes en aquella primera etapa, como sugieren de hecho sus páginas más tempranas. Por ello debe entenderse que la larga espera hasta el momento de abordar la ópera está muy lejos de cualquier pretensión de otorgar a la forma significaciones intelectuales de signo artificial.

Con un afán notable de trascender lo efímero de las modas y los “ismos”, Balada ha procurado sustentar su ideología compositiva en un cuidadoso estudio del entorno sonoro y en un autoanálisis riguroso que le posibilita la opción por un camino libre de prejuicios estéticos.

La primera de sus óperas, *¡Hangman, hangman!* (traducida como *¡Botxi, botxi!*, estrenada en lengua catalana), se debe a un encargo del Festival Internacional de Música de Barcelona. Se trata de una ópera de cámara en un acto con texto del propio compositor inspirado en una canción cowboy tradicional, tema de apariencia trivial que sin embargo da pie para realizar una fuerte crítica social, una sátira de este protagonista del oeste americano. A partir de un motivo sonoro de gran simplicidad el desarrollo temático adquiere consistencia progresivamente en la profusión de recursos tímbricos y acústicos que sugiere la acción escénica. Su estreno en Barcelona, en 1982, constituyó un gran éxito para su autor y para los protagonistas, integrantes de la Opera de Cámara de Cataluña.

La segunda, *Zapata*, es una ópera en dos actos con texto de Tito Capobianco y Gabriela Roepke; la obra había sido escrita en 1984, como encargo de la Opera de San Diego, para conmemorar el vigésimo aniversario de su fundación. El tema de la ópera surge en torno a la figura de Emiliano Zapata —que inicialmente iba a ser interpretada por Sherrill Milnes— y dada la proximidad de San Diego a México se pensó en la figura de Zapata. Esta obra había sido concluida en diciembre de 1987, el mismo año que Balada compuso su *Music for Strings and Flute*, articulada en dos movimientos (“Sorrow” y “Exhuberance”), que la crítica americana definió como pieza brillante y consistentemente escrita, sorprendente y cautivadora por la asombrosa síntesis de los lenguajes lírico, puntillista y minimalista¹⁰. Para Zapata Leonardo Balada pensó en dos protagonistas

¹⁰“This brilliantly written and consistently surprising piece, captivates through a madcap synthesis of lyric, pointillistic, minimalistic and motoristic idioms”. Derrick Henry, “Atlanta Virtuosi performs 3 exciting premieres”, *The Atlanta Constitution*, Tuesday, May 10, 1988.

principales: un barítono (Zapata) y una soprano (Josefa), junto a otros personajes secundarios: en el Prólogo asistimos al cortejo fúnebre del personaje principal, en el que las mujeres llevan flores a su tumba mientras entonan el corrido de "La muerte de Zapata" y sus amigos y enemigos comentan la vida del héroe.

A partir de aquí todos los sucesos se desarrollan en retrospectiva, remontándose a la infancia de Zapata, sus primeras actividades como líder de un ejército dispuesto a luchar frente a los opresores; su boda con Josefa y los presentimientos posteriores del protagonista sobre su propio destino. Finaliza el segundo acto con la muerte presagiada de Zapata, que cae al grito de ¡Viva Méjico! a manos de los soldados de Guajardo. Tanto en la ópera —que por diversos motivos no llegó a estrenarse como estaba previsto— como en *Zapata: Imágenes para orquesta* resulta sorprendente la habilidad de Leonardo Balada para reunir y combinar con acierto los sonidos más novedosos junto a los sonos de páginas tan famosas como *Adelita*, *La cucaracha*, *La Marsellesa* o *La Internacional*, que se integran en la partitura en forma de marcha. A ellos se unen otros temas originales del compositor, que en ocasiones están también inspirados en temas mexicanos. La presencia de elementos populares (bien sea del folklore americano como sucede en esta ópera, bien del español en general o del catalán más personalmente) supone una incorporación que enriquece el espectro melódico con el que trabaja el compositor barcelonés, y nunca una renuncia a sus texturas personales, que encuentran por encima de todo un lugar preferente en cada obra.

Cristóbal Colón, la tercera de sus óperas, es seguramente la de mayor repercusión internacional, tanto por su visión globalizadora en la que se aúnan episodios del futuro junto a los ecos del pasado, como por su temática y por el momento histórico

que conmemora. Todo ello hace que esta ópera, con texto de Antonio Gala, sea una de las más significativas de su catálogo. El libreto fue objeto de un trabajo conjunto entre ambos, que aportaron sus puntos de vista personales para la elaboración del croquis general de la ópera. Su estreno se aplazó, hasta el 24 de septiembre de 1989, por motivos de salud del protagonista, José Carreras. A decir del compositor, el personaje de Colón ya fue escrito pensando en un intérprete concreto, Carreras, quien también realizó su aportación al papel matizando junto a Balada algunos aspectos interpretativos. Intérpretes principales fueron además Montserrat Caballé, en el papel de la reina católica, Carlos Chausson, Luis Alvarez, Stefano Palatchi y Victoria Vergara, junto a la Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo, bajo la dirección de Theo Alcántara. La producción de la ópera corrió a cargo de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, con la dirección escénica de Tito Capobianco y escenografía de Eduardo Úrculo y Mario Vanarelli. Los aspectos coreográficos fueron diseñados por dos de los nombres más sobresalientes en este campo como son Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.

Su desarrollo nos sitúa en la travesía de la nave Santa María por el Atlántico, desde la partida del Puerto de Palos hasta la llegada al Nuevo Continente. A través de esta escena central, asistimos a una serie de episodios retrospectivos que representan momentos clave, componentes de un argumento en esencia fiel a los hechos históricos: así las conversaciones con la reina Isabel y las serias dificultades con la Comisión de Salamanca, la añoranza de Colón en el recuerdo de Beatriz (Victoria Vergara), el reclutamiento de marineros que se embarcan para tal empresa, narrado por Pinzón —uno de los mayores logros dramáticos de la ópera, con un tratamiento muy adecuado y subrayado por la crítica con grandes elogios a Chausson— el

enfrentamiento entre este último y Cristóbal Colón, o el motín de abordo, finalizando con el avistamiento de tierra, concebido a modo de clímax dramático. Desde el punto de vista estético parecen conjugarse elementos de procedencia muy distinta, aunque claramente rastreables a lo largo de la sólida formación de Balada. Lo que para algún crítico español fue eclecticismo, bien puede ser interpretado como síntesis de momentos o fases de signo diverso en la trayectoria del compositor catalán. No pueden extrañar, pues, las alusiones veladas a varios de los momentos cruciales en la historia del género operístico en el tratamiento de las arias (desde el melodismo lírico al *sprechgesang*), ni tampoco las resonancias tímbricas en efectos orquestales de tintes americanos. Todo ello forma parte de la biografía de Leonardo Balada y, como tal, no resulta sorprendente.

Tanto durante el tiempo que duró el trabajo de composición, como a propósito del estreno de *Cristóbal Colón*, se publicaron numerosísimos artículos, críticas y reseñas periodísticas en torno al tema, un número muy superior al habitual en estos casos. Los comentarios más serios desde el punto de vista analítico los encontramos en los medios de difusión americanos, mientras que en España solamente algunos se ocuparían de realizar una reflexión meditada y objetiva, al margen de los juicios de valor que pudiese suscitar la obra. Entre los artículos más acertados, por la profundidad del análisis realizado sobre la obra y su montaje, los encontramos en el *Washington Times* y en *Opera News* de Nueva York, donde Octavio Roca apuntó cuestiones de gran trascendencia a través del análisis directo de la partitura y de su interpretación. Frente a las generalidades estilísticas comentadas en algunos artículos publicados en la prensa española (junto a otras anotaciones y alusiones a la oportunidad o no de aspectos relativos a la financiación de la obra),

el crítico del *Washington Times*, subraya el acierto en el tratamiento de algunos de los episodios más controvertidos de la historia de España —que adquieren aquí resonancia sonora universal— y nos ofrece una información muy precisa acerca de la trama de recuerdos, casi visionarios, con los que se construye la infraestructura argumental de la ópera concebida por Balada. Una demostración del crecimiento de su lenguaje sonoro a partir de la “ferocidad” atonal de sus obras tempranas hasta llegar a un lenguaje que se manifiesta accesible, bello y decididamente nuevo. La presencia de un uso percusivo en los coros “hablados” de los marineros, permite adivinar aquel tratamiento vocal más impulsivo del Balada de los primeros años, junto a una recurrencia al melodismo más jovial en su respuesta muy sensible a las sonoridades de las cadencias españolas. Ritmos complejos que evocan el eco de una escritura vocal hacia la unión y mezcla de Europa con el norte africano en el corazón de la danza española¹¹. Quizá por ello *Cristóbal Colón* es calificado por la crítica internacional de éxito tanto artístico como popular, merecedor de un lugar propio, dice Roca, entre los logros musicales de nuestro siglo

¹¹ “It is a masterpiece, a thrilling and profound play as well as a landmark score in the lyric theater of our time. In celebrating the greatest adventure in modern history, ‘Cristóbal Colón’ at once embodies and deconstructs timeless themes of heroism and faith (...). His music has grown from the atonal ferocity of his early works to a language that is accessible, beautiful and decidedly new. The savagery of his early work is still felt to great advantage in the percussive spoken sailor’s choruses, and his mastery of orchestral invention is apparent throughout. The surprise, however, lies in Mr. Balada’s gift for gorgeous melody and in his sensitive musical response to the cadences of Spanish. The complex rhythms of the vocal writing echo that unique blend of Europe and North Africa at the heart of Spanish dance. And the natural grace and ease of Mr. Balada’s vocal settings are rivaled only in the late Benjamin Britten’s sense of English or Michel Legrand’s sense of French”. O. Roca: “Opera tribute to Columbus is glorious musical theater”, *The Washington Times*, Washington D. C. D. 104.890, Oct. 3, 1989. “Barcelona”, *Opera News*, New York, January 6, 1990.

junto a *Death in Venice* de Britten, *Elegy for Young Lovers* de Henze y *Saint Francis* de Messiaen. Localiza rasgos estilísticos que llevan a asociar un tratamiento en la cuerda próximo a Penderecki, o rasgos de atonalidad cercanos a Britten en *The Turn of the Screw*. El trabajo desarrollado por José Carreras destaca sobremanera —coincidiendo con su retorno tras vencer una prolongada enfermedad— en el vigor vocal renovado que recupera sus mejores momentos como super estrella en los días de la New York City Opera. Así se manifiesta tanto en la cantilena del primer acto, "Salve, reina del mundo", como en la interpretación del "Converso me llamaste..." del acto segundo. Tanto su papel, como el rol impecable de Montserrat Caballé, fueron recogidos y ampliamente celebrados por la crítica americana: "Fue un placer excepcional escuchar a estos artistas españoles —tan alabados en sus interpretaciones de creaciones italianas, francesas y alemanas a través de todo el mundo— cantando ahora a la audiencia española en su lengua nativa"¹². *Cristóbal Colón* fue elogiada y calificada por la crítica de E. Franco en su estreno como un éxito "sin fisuras".

En 1996 Leonardo Balada escribe su gran ópera en dos actos *La muerte de Colón*, una secuela del *Cristóbal Colón* con libreto en castellano del autor, compuesta por encargo del National Endowment for the Arts (Washington D.C.). Si el final de aquella ópera, en esa última escena nutrida de mitos, ofrecía la gran apoteosis de la llegada de Colón a las Indias, en *La muerte de Colón* todo se desarrolla en un ambiente visionario e irreal que arranca de una escena en "flash-back" que se sitúa en Barcelona, con la reciente llegada de Colón al regreso de su

viaje. Allí es recibido como un héroe por la ciudad entera y por los Reyes Católicos, a quienes obsequia con regalos exóticos y con un grupo de indios que ha traído consigo. La realidad del momento es, sin embargo, muy diferente, pues la segunda escena nos muestra ya a Colón en su lecho de muerte, junto a un personaje misterioso y un coro de monjes que culpan al descubridor de las atrocidades cometidas con los inocentes indígenas.

La sinopsis argumental ofrece la idea de un desarrollo a partir de una exposición en forma de "flash-backs" y "flash-forwards" que no son sino el reflejo de instantes históricos y premoniciones del verdadero significado que ha tenido el Descubrimiento para el mundo. Balada ofrece aquí una fantasía enraizada en la tradición, pero con proyección de presente; el reflejo del delirio de un hombre de imaginación irreal, enfrentado a sus propios episodios de consciencia y visiones utópicas, mezclados con visiones demenciales hasta por fin concluir en el "Perdonadme" —escena séptima del acto II— que presenta a Colón en Valladolid, en su lecho de muerte. Esta escena final se manifiesta como un gran collage de momentos esenciales en el que convergen sonidos electroacústicos, apuntes sonoros pregrabados de la ópera *Cristóbal Colón* (como recuerdo de su pasado) y motivos orquestales de ricas texturas fundidos, en un contraste impresionante, con la austeridad del fondo creado por el canto del "Ave-verum" que entona el coro de monjes.

También la mencionada *¡Hangman, Hangman!* ha tenido su secuela en lo que constituye, hasta el momento, la más reciente creación operística de Balada: *The Town of Greed*, compuesta en 1997 con libreto en inglés del propio compositor y basada en la historia escrita conjuntamente con Akram Midaani. En *¡Hangman, Hangman!* el protagonista, Johnny, era condenado a la horca por robo, pero en el último momento conseguía salvarse, culminando la

¹² "It was a particular pleasure hearing Spanish artists celebrated throughout the world for their Italian, French and German creations now singing in their native language to a Spanish audience". O. Roca: *The Washington Times*, Washington D.C. D.104.890, Oct.3, 1989.

obra con su aclamación como un héroe. *The Town of Greed* presenta a los mismos personajes principales veinte años más tarde, en un ambiente extremadamente grotesco y cargado con una dosis aún mayor de crítica social que, a través del tratamiento casi irreverente de sus perfiles —expresados con esa brevedad en la cita sonora, concentración y facilidad de evocación que caracteriza al compositor— conduce hasta la muerte de su protagonista.

5. Perspectiva de síntesis

Sin ceder en su ideología original esencial, Leonardo Balada cree firmemente que en este momento musical del siglo XX todas las técnicas más modernas pueden fundirse felizmente con sonidos más tradicionales para ofrecer algo fresco y diferente. Para él las experiencias del pasado no pueden ser erradicadas; viven en el presente. Así, considera que su posición actual adopta una perspectiva de síntesis que recoge toda su práctica sonora anterior:

La verdad es que el mundo es mucho más abierto de lo que era hace no muchos años. Ya no se puede hablar de música en valores absolutos. Esta se extiende desde lo complejo a lo más simple e ingenuo. Desde mi punto de vista todo es válido. ¿He dicho todo? Esta parece ser la actitud social de este mundo libre en que vivimos. Para mí, sin embargo, la cosa es muy clara y simple al juzgar una obra: ¿Hay personalidad?, ¿existe oficio?, ¿crea la obra impacto? En un mundo en que cada día se busca lo cómodo e inmediato, en que los músculos se atrofian debido al fácil vivir y la mente se mesmeriza con los espectáculos visuales y televisivos, la respuesta no es fácil¹³.

Balada posee un amplio catálogo de obras, la mayoría de las cuales son interpretadas por orquestas de Europa y América, entre ellas la Filarmónica de Nueva York, Filarmónica de Los Angeles, de

Londres, Nueva Orleans o Israel, en muchos casos estrenadas bajo las batutas más representativas como las de Lorin Maazel (que dirigió y grabó su *Sinfonía del Acero* y la *Música para oboe y orquesta* con la Pittsburgh Symphony Orchestra), López-Cobos (con la Filarmónica de Nueva York estrenó su *Quasi un pasodoble*, 1982), Michael Lankester (*Sardana, Dance of Catalonia*, con la Pittsburgh Symphony Orchestra, 1979), Sergiu Comissiona (*Colón: Imágenes para orquesta*), o las de Rostropovich, Lukas Foss y Frühbeck de Burgos. Entre los solistas que las han interpretado destacan Alicia de Larrocha, Narciso Yepes, Nathaniel Rosen, John Williams, y un largo etcétera imposible de cubrir aquí. Ha recibido encargos de Andrés Segovia, Gaspar Cassadó, The American Brass Quintet, Festival Internacional de Barcelona, Pittsburgh Symphony Orchestra, Opera de San Diego de California, Asociación Quinto Centenario, entre otros. Dos veces merecedor del Premio Ciudad de Barcelona, Premio Internacional Ciudad de Zaragoza y ASCAP Awards. Ha asistido como compositor invitado por el Aspen Institut, la Universidad de Tel Aviv y el Ministerio de Cultura de Polonia y sus obras han sido grabadas por los sellos discográficos más importantes como Deutsche Gramophon, Serenus Records, Desto Records, The Louisville Orchestra First Edition Recordings o New World Records. Recientemente se ha estrenado su *Concierto Mágico para guitarra y orquesta*, con la Sinfónica de Cincinnati dirigida por López-Cobos y unos días después con la Sinfonietta de Chicago, en ambos casos actuando como solista el malagueño Angel Romero.

Su reconocimiento internacional es el premio a muchas horas de fidelidad a la composición. Esta posición, sin duda privilegiada, no le impide colaborar con otros proyectos de diverso signo, en ocasiones más localistas como cuando en septiembre

¹³L. Balada: "Perfil de mis andanzas..."

de 1993 se desplaza a Asturias con motivo del estreno de su obra *Unión de los Océanos*, partitura de carácter sinfónico instituida como himno del "Museo de Anclas" de la localidad asturiana de Salinas. Él mismo dirigió, en el concierto inaugural, la Banda del Tercio Norte de Infantería de Marina con motivo de la apertura del museo. Igualmente participa en ciclos y programaciones de ámbito nacional, como los que promociona por ejemplo el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, que en la convocatoria de composiciones y proyectos seleccionados para 1996 le encarga el *Diario de sueños*.

Le gusta alternar la composición con la docencia en la universidad, que le deja margen suficiente para su dedicación primordial, además de mostrarse satisfecho con el alto nivel de preparación de sus alumnos. Desde su postura actual no renuncia

a aquellos principios afines a la vanguardia, sino que se encuentra en un momento de síntesis, igual que otros muchos compositores: "Después de la tormenta de la vanguardia viene la serenidad. Es lo que ha ocurrido siempre. Yo hice mi propia vanguardia, y lo que más me interesa en este momento es consolidar mi estilo, aunque no reniego de todo lo que he hecho. Lo malo es cuando la gente se queda estancada en unos principios, sin capacidad para evolucionar". La exigencia que se ha impuesto a sí mismo ni cuestiona ni invalida su capacidad de saber comunicar. Cada página conlleva un ejercicio permanente de sensibilidad que ofrece como resultado creaciones de una autonomía estética indiscutible, aproximándonos a la épica sonora de lo cotidiano, pues al margen de su excelente prosa, salta esa chispa poética que enciende en definitiva cada obra¹⁴.

¹⁴ La música de Leonardo Balada ha sido editada por: General Music Publishing Co. (GMP); G. Schirmer Inc (SCH); Columbia Music Co. (CoM); Belwin-Mills (BM); Unión Musical Española (UME); Beteca Music (BE). Asimismo sus grabaciones se encuentran en los siguientes sellos discográficos: Columbia Music Inc. Co.; Deutsche Gramophon Gesellschaft; Louisville Orchestra First Edition Records; Serenus Recorded Editions; New World Records (Distr. España: Auvidis Ibérica).