



Josep
Soler

Sobre las óperas de Josep Soler

Descripción de un ciclo de 11 óperas escritas en un lapso de 37 años, y que, como “consideración de principios” sobre el porqué de los textos y temas escogidos, manifiestan un común denominador a todas ellas: la figura del artista como personaje principal, su dificultad en relacionarse con los otros hombres que le rodean (a no ser con su obra que es la que establece esta relación, allende lo personal; el caso de Edipo, con el omnipresente recuerdo del incesto, es particularmente importante), la política como agente de control absoluto, esencialmente inmoral y la consciencia o intuición de que Alguien, trascendente y solo, teje los actos humanos, los entrelaza, y deduce de ellos unos resultados trágicos y terribles en una u otra forma, e irrumpe así, como agente verdadero y único, en la obra del artista y, a través de ésta, inicia, quizá, una operación de abrir paso a “una visión o un acto salvador”.

El compositor recibe su obra como deslizándose a través de una peculiar abertura del mundo platónico, mediante la consciencia, hasta sus manos y éstas la depositan en el material que la contiene; en el caso de la música, en los signos que organizan su partitura.

Hofmannsthal escribe¹ “...los temas ligados a antiguas leyendas son inagotables bajo un doble aspecto: en su interior encierran aquello que, en el hombre, siempre permanece constante y con una íntima unidad que resiste el paso de los siglos representando, por ello, un terreno fecundo, fresco e intacto, para cada nueva generación; exteriormente, expresan por su devenir y el acaecer del sujeto dramático, la inacabable fantasía del mundo...”; comentario escrito durante la composición de la *Josephslegende*, ballet escrito en colaboración con el Conde Harry de Kessler, música de R. Strauss y decorados de José M. Sert (estrenado en París, jueves, 14 de mayo de

A description of a cycle of 11 operas written over a period of 37 years, whose texts and themes share the same common denominator: the artist as the central figure, his difficulty in relating to other people (unless this relationship was established by his work, as is the case with Oedipus and his omnipresent memory of incest), politics as a means of absolute, essentially immoral, control, and the awareness or intuition that someone important and alone controls the way in which we act, making some terrible and, in one way or another, tragic conclusions, which are uniquely reflected in the artist's works, and perhaps opening the way towards “a vision or act of salvation”.

The composer receives his work through his conscience as he travels along a peculiar opening in the platonic world, until it reaches his hands and the material it contains is deposited in them; in the case of the music, in the signs which make up his score.

1914; pocos días más tarde, el 28 de julio, se inicia la I Guerra Mundial).

El comentario que el gran poeta, colaborador maravilloso de uno de los más grandes autores de ópera de la historia de occidente, escribe para éste en ocasión de los inicios de una nueva obra —en este caso un ballet— que vino a ser, finalmente, o por lo menos así la consideramos, una verdadera obra maestra (pero que para el compositor presentó graves problemas de comprensión y organización del material dramático y musical aunque, al fin, supiera hacer suyas las ideas e intenciones, especialmente de orden espiritual e incluso religioso, que el texto de Hofmannsthal llevaba insito, tema éste sobre el que deberemos retornar), nos parece que podría servir como una “declaración de principios» cuando tratamos de establecer algunas consideraciones sobre nuestras obras dramáticas y el porqué de los temas y textos escogidos (y los

¹ Citado en : R. Hartmann, *Richard Strauss*, París, 1980, p. 115.

idiomas empleados entre los que, curiosamente, y por razones naturales, aunque esto pueda no ser creído, no existe ninguno en catalán² y sólo uno en castellano).

... lo que permanece constante. Y la inacabable fantasía del mundo...

... Pero también había otras ideas u otros principios que nos guiaban (más o menos conscientemente, pero siempre en la misma dirección) desde los comienzos y en los que el autor de estas músicas hallaba, asimismo, "aquello que permanece constante" porque en todas ellas intentaba que, por encima de la estructura musical (que para él posee una identidad y valor propios y con formas y "tramas" con desarrollo dramático y con acción asimismo propia y posible de aprehender para el oyente que se deslice hacia sus valores o expresiones estrictamente musicales), abrazando el total de la obra, dándole vida y características propias y únicas, existiesen unos valores ideológicos y humanos —¿por qué no decirlo?— que las estructuraran y las vertebraran haciéndolas asequibles para un oyente u espectador de buena voluntad y "útiles" como espectáculo que ante ellos se desarrolla y se desliza —mejor sería decir, quizá, se derrama— y ante ellos expone todas aquellas imágenes y "comentarios" que, "habiendo permanecido siempre constantes", con la obra de arte y su manifestación objetivada en la escena, se les volvían a entregar y se insistía en su recuerdo, renovado cada vez que ante el espectador se manifestaba y repetía la acción del "drama".

Y esta objetivación de un proceso dialéctico en el que las ideas o lo que éstas sustentan al ser manifestadas públicamente y en voz alta (lo constante de la inseguridad de los hombres frente a sí mismos y frente a los demás; la violencia con que los hijos agreden y también son agredidos por sus

padres en el terrible traspaso de la vida que, en unos se acaba y en otros es comienzo por el precio de la muerte de los demás; el "valor" de la guerra y la cobardía de los hombres que en ella quieren manifestarse y afirmar su "derecho a vivir"; la universal y siempre permanente presencia en los hombres de la ignorancia y el dolor, que del innoceble y nunca cesante acto de la guerra de ella viene y hacia ella conduce y, por encima de todo, la temerosa plegaria al Silencio, absoluto y esencial, que siempre escucha pero nunca responde), estructuran una operación de violencia moral, una máquina que, en su incesante "zumbido y furia", nos proclama, con la fuerza de lo inevitable, que "sólo los violentos se apoderan del Reino" y "sólo los que le hacen violencia consiguen arrebatarlo".

El compositor —que preferiría ser llamado escritor— constata que "aquello que permanece" es, ante todo, la destrucción de todas las cosas, el marchar hacia un inevitable final y constata, asimismo, que toda obra de arte, como obra humana, por lo menos como "escritura", está ya, desde su raíz, manchada esencialmente por este hecho, simple y único: es por ello que en el *Fedón*, Sócrates dice algo que podríamos situar como otra —y quizá primera entre todas ellas— idea básica del escritor-compositor: "...pues nadie entre la gente parece darse cuenta de que aquellos que cultivan rectamente la filosofía no hacen otra cosa que prepararse para morir y a estar muertos..."³

Esta observación de "un buscador de sabiduría", pocos momentos antes de "cultivar rectamente la filosofía" y demostrarlo con su obra y no sólo con sus palabras, implica, por nuestra parte, que nos atrevamos a considerarnos, a nuestro nivel, como buscadores de sabiduría; esta búsqueda, siempre inagotable y siempre inacabada, puede establecerse e intentarse desde múltiples puntos de vista: uno de ellos, en el que hemos trabajado y así lo seguimos haciendo, es el de organizar aquello que debe ser dicho mediante la obra de arte

² En *El Jardí de les Delícies* [1996] los textos, de J. Verdaguer, están, evidentemente, en catalán, pero esta obra, especie de cantata o ballet representado con canciones, se escapa de lo que ahora estamos tratando y pensamos que no se puede considerar una ópera, ni tan sólo de cámara.

³ *Sócrates Fedón*, 64 a.

(que, de esta manera, viene a ser un medio y no un fin en sí misma), que habla con su presencia y la operación de su interpretación (palabra extraordinaria y que exige un análisis especial al ser implicada en el desarrollo del poner en "práctica" la música), y otro, asimismo esencial (por razones que ya varias veces hemos tratado de explicar y que aquí intentaremos establecer con la máxima exactitud y claridad), es la consideración de aquello que se nos manda decir (con un sentido lógico o, por lo menos, posible de ser contemplado y apreciado por la intuición del que lo recibe) a través de la obra de arte y a través de aquellas obras que implican, todas ellas necesariamente, un trabajo de organización y, realizada ésta, la entrega de unas estructuras comunicantes, capaces de establecer su dialéctica con el espectador u oyente y con ello, del uno al otro y del otro al primero —de nuevo retornando al escritor—, cerrar una especie de circuito en el que se pueda deslizar algo que no sabríamos cómo definir y expresar con precisión, pero que quizá podría llamarse "búsqueda de sabiduría".

Sabemos muy bien que esta organización de lo que debe ser dicho con el pensar y considerar sobre aquello que se entrega —quizá, algunas veces, a pesar nuestro—, no es una posición fácil y que, hoy día, no se considera válida ni "actual"; más bien creará, en quien conozca este talante del escritor, una sensación de incomodidad y, con seguridad, de rechazo; es ésta una situación o un hecho del que somos conscientes y bien sabemos que, en la actualidad, un pensamiento tan "platónico" —y no hemos acabado, ni mucho menos, de establecer y describir las bases sobre las que se asienta nuestro trabajo y sobre las que se apoya la ideología que permite abrirse paso a nuestras obras, literarias y musicales y, en especial, aquellas que, como las dramáticas, son portadoras de ideas muy concretas y se definen y patentizan con un acaecer dramático y verbal que las afecta esencialmente—, un pensamiento tan platónico no está de moda ni será bien visto⁴.

Pero la vida del escritor o del artista —caso de

serlo— no se apoya, precisamente, en ser bien visto ni en las modas que de uno u otro signo han ido surgiendo a lo largo de sus más de cuarenta años de trabajo como compositor y escritor, y menos sobre las violentas tensiones de la política "práctica", relaciones con las Administraciones o, en su momento, con el Estado y sus servidumbres, etc.

(Para el programa, magníficamente editado, con un grabado del compositor, comentarios con ejemplos musicales de Robert Gerhard, etc., del concierto que dirigió A. Schoenberg en Barcelona, el miércoles, día 29 de abril de 1925 y que incluía, entre otras obras, la primera audición, suponemos, en España, del *Pierrot Lunaire*, éste, junto con una copia manuscrita de los primeros tres compases iniciales de la última de las canciones del "Pierrot", escribió: "*El arte moderno puede, con certeza, tener la seguridad de que algún día estará de moda. El arte, por contra, tiene siempre la moda detrás, y, muy en especial, en contra suya; sólo que, en determinados momentos, la moda no quiere, y en otros no puede, manifestar esta relación*").

Mantenemos nuestro helado respeto para las ideologías de una u otra dirección, pero nuestro impulso, del que no podemos escapar y que nos lleva, queramos o no —con una fuerza de la que no podemos sustraernos—, es el de recibir un mandato, que por la observación y la perspectiva de los años, ha ido evolucionando muy lentamente (pero siempre con un sentimiento de estar recogiendo algo que se nos daba), paralelo a la vida del compositor, y este imperativo —vitalmente categórico— es el que nos mueve y nos hace indiferentes (intentamos que educadamente indiferentes, aunque ésto, a decir verdad, no siempre es posible y no siempre el compositor ha tenido la

⁴ Pero sobre ésto tendríamos que hablar largamente, y así lo estamos intentando en otro escrito, sobre el interés verdaderamente excepcional que ciertos físicos actuales tienen sobre las ideas platónicas y cómo éstas, real y "físicamente reales", se abren paso y se deslizan hacia nosotros, ya como teoremas matemáticos, ya como intuiciones sobre cosmología, la estructura del mundo cuántico, etc., y, asimismo, como imágenes artísticas y como imperativos éticos.

paciencia o la ciencia y la caridad de mantenerlo de modo estricto) a otras posiciones y otras maneras de actuar que, admitimos con respeto, son las que mueven y tiene sentido para la mayor parte de artistas o pensadores y críticos que se mueven alrededor del fenómeno musical (aunque no deja de ser curioso el dato de que, en los últimos años, entre varios músicos jóvenes —intérpretes y, muy en especial, compositores—, detectamos y, a veces, advertimos con asombro, posiciones similares y modos de pensar muy semejantes a nuestros sentimientos e intuiciones, que arrastramos, en el mejor sentido de la palabra, desde finales de los años cincuenta).

En *Ión*⁵, hallamos un texto, bien conocido pero que no por ello podemos pasar de largo o podemos considerar únicamente como una manera de hablar, en el que Sócrates descubre a su interlocutor lo que él cree es la verdad de lo que acontece al artista —sea poeta, músico, rapsoda, intérprete (=traductor, el que descifra aquello oculto por los signos— etc., cuando ejerce su operación de crear y entregar al público, al espectador o lector, la obra que ha sentido necesidad de escribir:

“...no es un arte el que hace que tú hables bien, sino una fuerza divina que te mueve; ella es la que te impulsa y pone en movimiento [...] el dios hace inspirados y por medio de estos inspirados hay y surgen otros nuevos [...] y los poetas recitan sus bellos poemas, no por efecto de un arte sino inspirados por el dios y por estar poseídos por él... el poeta es una cosa ligera y alada y sagrada y no sabe crear su obra antes de ser inspirado por el dios, con él en su interior y con la razón y el sentido común lejos de él [...], el poeta es sólo capaz de hacer únicamente aquello a que le incita el dios [...] y, así, los poetas son los intérpretes de los dioses...”

Y, poco más adelante⁶, Sócrates le dice a su interlocutor: “... ¿y sabes que el espectador es el último de la cadena (de la que antes te hablé)[...] el punto

medio eres tú, rapsoda y actor; el primero es el poeta. Mediante estos eslabones, el dios arrastra el alma allí donde quiere, haciendo pasar su fuerza a través de los unos a los otros...”. Y, unas líneas más atrás⁷, le había dicho: “... no es por arte o ciencia que dices las cosas que dices, sino por un presente y por la invasión del dios en ti...”.

Otras consideraciones, que expondremos seguidamente, son, junto con las ideas o creencias básicas que acabamos de enunciar, las que mantienen y organizan nuestras posibilidades y nos animan —o, si se quiere, nos impulsan de manera, hay que decirlo, hartamente imperativa y sin que podamos negarnos en manera alguna a seguir nuestro trabajo— en mantener la constancia de seguir escribiendo a pesar de los obstáculos de toda índole que dificultan nuestra labor.

Desde diciembre de 1960, cuando el compositor finaliza la segunda versión de su primera ópera *Agamemnon* (texto, en original latino, de Séneca) hasta la actualidad —marzo de 1997— en que trabaja en un *Macbeth* y en el segundo acto de *El Mayor Monstro los Celos*, con texto de Calderón de la Barca, se extiende un largo espacio de 37 años (sin contar los intentos juveniles, que se remontan a los años 1950 ó 51 y que llevaron a la obra definitiva de *Agamemnon* (1960, rev. 1973)⁸ que incluye en su partitura músicas escritas anteriormente no sólo para intentos más antiguos de musicar el texto de Séneca, sino también para otras obras; entre ellas, un texto teatral de Faulkner, *Requiem for a Nun* y ante el que, el compositor, aunque fascinado por el tema, derivado y continuación de su obra maestra *Santuario*, no supo proseguir con su labor; durante estos años ha escrito 8 óperas (totalmente acabadas) y un “psicodrama”, *Murillo*, que, por su temática y por ser una obra que puede representarse en la escena,

⁷ Sócrates. *Fedón* 534 c.

⁸ Sobre esta ópera, véase el texto que escribió R. Leibowitz, con destino al libreto de una grabación que no llegó a realizarse, y que, finalmente se incluyó en *14 Compositores españoles de hoy*, Universidad de Oviedo, 1982; pp. 466 y ss.

⁵ Sócrates. *Fedón* 533 d y ss.

⁶ Sócrates. *Fedón* 535 e y ss.; 536 a.

también debemos incluirla en este apartado, aunque esté escrita sólo para una voz de barítono y tres instrumentos.

El autor de estas músicas nació en el momento en que se iba a iniciar una guerra civil y, de hecho, aún recuerda las angustias, que en su momento no acababa de entender y que, por ser lo primero que conoció, le parecían naturales, de los bombardeos sobre Barcelona (donde en aquel momento residía, en un piso casi frente al Conservatorio de Bruch, ¡sinestro presagio!) y abrió los ojos en el largo periodo de aprendizaje de la música y su idioma (y los idiomas que con ella están implícitos) durante los también largos años de la posguerra; su primera experiencia operística —aparte de los discos en el gramófono familiar y en la pianola, tan útil en aquel momento (ópera italiana primero y Wagner un poco más adelante)—, fue en el Liceo barcelonés con *El Caballero de la Rosa* (ca. 1945) y del que sólo recuerda el expectante interés del momento de la entrada del *boy negro* para recoger el pañuelo de la Mariscala; su siguiente representación, ya con otra óptica y un poco más tarde, fue *Parsifal*.

La ópera fue para él, desde sus comienzos, un espectáculo total; por extraño que parezca —y aún hoy mantiene este concepto— nunca asistió a un espectáculo en el Liceo (cosa que hacía con gran frecuencia) por las únicas razones de oír una voz o para poder decir que le había entusiasmado una determinada interpretación de un cantante: la ópera era música con voces y era, asimismo, voces que, con la música, junto y mediante ella, representaban una escena dramática y revivían para el espectador un algo grandioso y maravilloso, único en su lejanía y, también hay que decirlo, en su proximidad.

Las tres representaciones (*Tristán*, *La Walkyria* y *Parsifal*) que el festival de Bayreuth hizo de Wagner en Barcelona en 1955 —y en las que Martha Mödl cantó y a la que podría oír, años más tarde (1974), estrenando una de sus óperas—, fueron algo único para él porque, como objetivación de un ideal y con medios muy diferentes a

los que hasta aquel momento conocía —y que, no por ello, le hicieron menospreciar la forma tradicional que siempre había visto de presentar las obras de Wagner—, le permitieron asistir, por primera y casi última vez, a un espectáculo total que, de forma más o menos intuitiva, ya presentía, y que desde entonces sería y es la idea rectora que estructura y organiza el conjunto de sus obras dramáticas.

Uno de sus primeros intentos, *Jezabel*, data de 1949-1950; otros títulos siguen —*El Ramayana*, *Antígona*— hasta ca. 1956 cuando trata de iniciar una obra dramática sobre *El Cero y el Infinito*: allí ya se le presentaba, de manera muy agria y, que para el compositor aún no estaba muy claro en toda su dimensión y alcance, el tema moral, la responsabilidad del individuo, su conciencia y el imperativo categórico (tan agudamente planteado ya en el texto de *Antígona*) y la voluntad e intereses del Estado totalitario, en aquel caso, la Rusia Soviética que, en su trato, disposición e indiferencia total para manejar a sus súbditos, se daba la mano con el rey de Tebas; de entre todas las maravillas existentes, el hombre es la maravilla más grande —ésto lo podía creer Sófocles en su momento y, quizá también, el aprendiz de músico en aquellos años—; pero el problema político, la difícil y dolorosa existencia del individuo entre y dentro del Estado, aún no había sido captada, en toda su dificultad y dimensión, por el compositor.

Ahora, cuando caminar, ser en el mundo, presupone pisar siempre una tierra plena de huesos de los que murieron, y mueren, por el interés del Estado ("política y crimen es una misma cosa") o por las conveniencias de los grandes intereses que conforman las "supremas ideologías", la Iglesia y el Ejército con la Banca que las engloba, el compositor siente una especial dificultad en seguir su propio y particular camino que, por otra parte, no puede evitar y ni tan sólo trata de detener; cree y siente que debería ser testigo, en sus obras y su forma de actuar, de todo lo que ha sucedido y sucede, y sus obras deberían ser, asimismo, imprecaciones a todos aquellos que son responsables de

governar y dirigir un mundo y una civilización que se acaba por su responsabilidad y dentro de la que debemos englobar todas las culturas y regímenes existentes porque todos, ahora en nuestro momento y por las circunstancias que se han impuesto en el mundo, todos estamos en la misma situación y riesgo y todos, de una u otra forma, nos regimos por las mismas ideas, de mercado y del único valor: el económico; y aquellos que por su situación geográfica están o tratan de estar al margen, se debaten inútilmente porque ya nadie puede escapar a este abrazo estrangulador en el que la economía y el poder se devoran a sí mismos y a sí mismos se engullen; de hecho, consideramos la historia actual y su devenir más cercano y probable como el de un suicidio colectivo en el que todos los presidentes y jefes de estado de todo el mundo intervienen como oficiantes cegados por la necia obsesión del poder, la patria, las ideologías racistas, la "religión", la supervivencia de un grupo "superior" (y todo ello, siempre "en nombre de Dios") etc.; pero siempre sin que el imperativo moral o ético aparezca en forma alguna y sin que una mínima visión de futuro pueda intentar o tratar de detener un avance que ya nos parece imparable.

Componer es, entonces, un intento de resolver un problema moral; ¿cómo puedo estar escribiendo tranquilamente —o por lo menos, con embarazoso esfuerzo— "mis" sonatas, cuartetos, óperas, etc., si cada día mueren —dicen las estadísticas— más de cuarenta mil niños en todo el mundo, es decir, aquí, junto a mí, a mi costado y sin que nada pueda —o sepa— hacer para evitarlo o para que no siga ni pueda repetirse jamás esta situación? ¿de qué sirven estas músicas que, en el mejor de todos los casos, quizá hasta podrían ser de excelente calidad artística, si con ello, con su difícil gestación y composición y con su entrega al espectador, nada puedo arreglar ni nada, en ningún aspecto, puedo detener?

Y este problema, por su misma esencia, ahora, no tiene solución; esto hace ya muchos años que lo sabe el compositor y también sabe que esta

marcha hacia un final absoluto y total —quizá sin grandeza ni sentido— es inevitable, y que nada puede hacer para detenerla y quizá, piensa, no se puede ni —con seguridad, le dice el instinto— se debe detener.

Así, su trabajo como compositor de escenas dramáticas que presuponen e intentan ser motivo de "mejora moral y ética", y que, por lo elevado de los textos que se han puesto en escena (y pedimos excusas ya que uno de los textos empleados es nuestro) y por todo aquello que, como ideología y pensamiento, presuponen y manifiestan, tiene que ser —o debería ser— una escuela de costumbres y de advertencia para el espectador y, a través de esta creación, esta objetivación del fenómeno musical, como receptor de estos dones y como medio a través del cual se entregan estas obras al oyente, debería ser, asimismo, una compensación a su pasividad física ante todo lo que ha ido sucediendo y, también, su manera de colaborar en el quizá imposible trabajo de recomponer este mundo y esta cultura que ahora se está disgregando y ahora se autodestruye por una especie de suicidio colectivo, antes lo hemos dicho, pero consumado, sin conciencia y sin saber el porqué, por unos hombres que carecen, por una parte, de la grandeza de aquéllos que saben esperar en el futuro y que, por otra, tampoco poseen la pasión y el ansia por un más allá que pueda justificar la pérdida y aún el sacrificio del presente.

1. *La Tentación de San Antonio* (1964)

Segunda de las óperas que el compositor consiguió acabar y considerar como definitivas, es, también, la primera y última que podría ser considerada, por la posibilidad de representarla con grandes medios escénicos, una grand ópera; pero esto, que realmente sería posible, no es una necesidad en absoluto. Una ópera no es un espectáculo de las mayores dimensiones y de las máximas extravagancias escénicas posibles; las representacio-

nes de Wagner que el compositor vio en Barcelona, estaban y están ahora quizá más que nunca, presentes en su memoria y en su consciencia. *La tentación de San Antonio* como *Jesús de Nazaret* e incluso alguna de sus otras obras, podrían representarse con un enorme despliegue de medios técnicos, pero esto es sólo una posibilidad que, en la opinión particular del compositor, es la menos deseable.

Véase, sobre esta obra —y sobre las otras restantes— el lúcido y ceñido comentario que A. Bruch realiza en su tesis doctoral⁹ y las consideraciones, algunas de tipo muy personal (y que asumimos) que en ella se exponen.

Años más tarde, en 1990, escribimos —nos atrevimos a escribir— la música para una escena que Flaubert había escrito para su *Tentation* y que no se atrevió a incluir por miedo a las reacciones de los lectores por lo agresivo de ésta, aunque ahora, con la distancia del tiempo y las circunstancias actuales, nos parece la más "cristiana" y sublime de toda su obra: con el título de *Le Christ dans la Banlieue* (que se introduce en el Acto I, y como escena III) se estrenó en el Festival de Alicante (1991); es una música en extremo violenta, agravada por las voces de sonido feroz y creador de terror de las sirenas, aunque poco a poco la escena atroz imaginada por Flaubert torna esta música más y más dulce y resignada para acabar, casi como onomatopeya, con la palpitación de un agonizante cuyo corazón se reduce a la nada. En la ópera, precede a la escena que el compositor recuerda como una de las más emocionales de toda la obra y que cierra el acto: "... *Et Antoine voit devant lui une basilique immense. La lumière se projette du fond, merveilleuse comme serait un soleil multicolore...*"; el canto del Kyrie eleison, en forma de organum se mezcla con la voces de los innumerables personajes de la escena y finalmente, todos, como un coro enorme, evocan el logos monstruoso de los fieles de la basilica multicolor: "... *des fleurs*

tombent, /et la tête d'un python paraît [...] il est énorme..."; la imagen del pitón "... *tordu à la barre de la croix, en bavant sur la couronne d'épines...*", y viendo morir al Cristo ("... *tu le regardais mourir. / Car tu n'es pas Jésus, toi, tu es le Verbe ! tu es le Christ !*"), llena la basilica y encierra, entre sus anillos, a los fieles, a todos los hombres de todas las épocas y al protagonista, a Antonio, que quizá los representa y que intenta luchar contra su maldad. Con esta imagen de desesperación cerrábamos el Acto I.

Pero la obra, escrita en momentos muy difíciles para el compositor, tiene, a pesar de todo, un final esperanzador y salvífico, igual, como es de suponer, como el que escribe Flaubert: carne, planta, animales fosforescentes, diamantes que brillan como ojos, minerales que palpitan, el mar, el nacimiento de todas las vidas, olores y sonidos empujan a Antonio hasta el fondo de la materia: "... *Je voudrais briller comme la lumière [...] pénétrer chaque atome [...] être la matière!*". Y al fin el día amanece "... *nubes de oro apartándose, como abriendo un tabernáculo, descubren el cielo. Y en medio y dentro del disco del sol resplandece la faz de Jesucristo...*"; en el mandala solar, visión salvadora por excelencia, entre el resplandor furioso de una orquesta inmensa, entre los glissandos con trino de las Ondas Martenot, el retumbar de una enorme campana amplificada, el fortísimo del órgano, surge la faz salvadora, la misma que Murillo pintará, humildemente y casi en silencio, acompañado de sólo tres instrumentos, años más tarde; pero el órgano también dulcifica su voz, la orquesta vuelve al pianísimo inicial que abrió la obra y "*Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières.*"

La *Tentación de San Antonio* escenifica una iniciación cíclica en la que el mal abre paso, es medio y condición, para el bien, sin que éste, una vez conseguido, se establezca ya como definitivo. Antonio hace el signo de la cruz y recomienza sus oraciones: aquí se cierra nuestra obra, tal como Flaubert cerró la suya, pero no se cierra "la" obra; tal como Wagner explica en el Acto II de *Siegfried*, curioso y extraño momento, evocado de las más

⁹ A. Bruach, "Les opéres de Josep Soler". Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1996.

antiguas leyendas, la sangre del dragón abrirá los oídos de Sigfried y le permitirá entender las palabras del canto del Pájaro del Bosque; de no ser esta sangre de Fafner, dragón horrible que custodia el Oro del Rhin, y que tantos males ha causado, Sigfried no habría podido acceder a la Roca de la Walkyria y no habría despertado jamás a Brünnhilde y ésta no habría podido consumir la destrucción del mundo que, quizá, abre paso a otro ya limpio de culpa: la compleja cadena de causas y efectos descansa en el “involuntario” gesto de Sigfried limpiándose la sangre de su dedo pero sólo la muerte de Fafner permitirá acceder a esta sangre, plena de potenciales maravillosos y débil, pero único eslabón para la serie de causas que conducirán a la salvación final.

Las inmensas y complejas circunstancias, personajes, dioses, visitas de seres, humanos o no, que Antonio recibe, visiones de todo tipo, incabables sufrimientos, son únicamente un paso, un momento de una vida. Acabado el ciclo, éste comienza de nuevo para cerrarse y recomenzar una y otra vez; cada uno de los personajes, cada una de las mínimas circunstancias que acechan al protagonista son un pequeño eslabón, débil pero absolutamente necesario, para poder continuar esta sufriente cadena, esencial como causa aunque sea, en apariencia, pequeña como efecto: en la obra de Flaubert, como en la nuestra, asistimos a un momento de esta larga pasión a la que Antonio, en la medida de sus posibilidades y con el potencial que le ha sido dado, se entrega totalmente con su padecer y su constante luchar, aunque sabe que la salvación final de todas las cosas —si es que puede llegar a realizarse— no depende de él y su terrible esfuerzo; Antonio es sólo “un siervo inútil” y ésta es su grandeza.

2. *Edipo y Yocasta* (1972)

Con todo, un concepto claro y exacto del porqué debía interesarse en el teatro musical, en la puesta en escena de determinadas obras y aquellas concretamente que finalmente escogió o ha ido es-

cogiendo, no lo tuvo claro el compositor hasta tiempos relativamente recientes: baste leer los textos comentando *Edipo y Yocasta* (para el estreno en 1974; la ópera se escribió en 1972 con la ayuda de una beca de la Fundación Juan March); la tragedia que debía conmover al espectador incidía en mostrarle —a través de Séneca y Sófocles— un caso límite, caso que junto al de parricidio añadía el de incesto. Y en la traducción que hicimos del texto, para el programa del día de su estreno en el Palau barcelonés, forzamos su literalidad para expresar nuestro desprecio al político, al gobernante y a la presión, a la razón de Estado que puede —y lo hace constantemente— justificar los más terribles crímenes con la más serena indiferencia, y señalamos que ya parece establecido —y observamos, con asombrado temor, que ello sucede ya desde hace siglos— que el derecho del político es el de ser cruel y perverso en sí, por su misma naturaleza (“...para el Estado todos son culpables, presuntos o probados...”, dice Edipo en la obra de Séneca; “así sólo se crea odio”, contesta Creón y a esto Edipo añade: “—Quien teme el odio no sabrá reinar; el miedo es la base del Estado— ...” y Edipo manda encarcelar a Creón sin hacer caso de la respuesta de éste, definidora de aquello que piensan los oprimidos de todo el mundo: “—Quien gobierna con crueldad es que teme a los que le temen; el miedo, en verdad, es del Estado—” y, en aquellos momentos hacíamos nuestra, sin dudarle, una máxima del Marqués de Sade: “*Dans une société criminelle il faut être criminel...*” Véanse, asimismo, los demás textos que escribimos para el programa y que, quizá ingenuamente, nos hicieron temer por su secuestro o por la amenaza policial: nada sucedió en aquel entonces; en España, ser compositor no tenía ni tiene importancia ni tan sólo para la policía.

Pero ya en aquel momento también nos dimos cuenta de que, subyacente a esta tremenda cubierta, de amenaza indudable y presente desde siglos ha, existían otras razones más temerosas y oscuras que, para nosotros, eran aún más importantes y terribles: la voluntad del dios que (en aquel caso particular que es sólo uno de entre todos los ca-

(♩ = 48)

1 clar. *p dolce*

chelo solo

alto solo

pp

Iocasta *pp*

Tutti sord. 3

8va mors pla cet.

mf I-II

Trbn. sin sord. *altos*

dolce chelos

C.F.g. pp

Ejemplo 1. *Edipo y Yocasta*, (1972). Acto II, escena V

sos) todo lo coacciona y que predestina al mal inevitable a su joven y poco juicioso protagonista; y en esta predestinación, por razones que escapan a nuestra lógica y a nuestra moral, la Voluntad, que está allende toda moral y cualquier lógica humana, empuja al joven Edipo a matar a su padre y a consumir el incesto con su madre.

Y de esta oscura y soterrada Presencia, que todo lo mueve y que aleja o hace presentes los mayores males o, como en la escena final, que no final de la obra —instante que nunca acaba— de *La Tentación de San Antonio*, el compositor quisiera saber conjurar el horror y el mal que siempre van juntos con Él y son su lado oscuro, costado amoral,

allende cualquier ética, que le acompaña siempre como Voluntad agente e inevitable, y en el brillo del disco solar que ilumina, siquiera por unos muy breves momentos, a Antonio, el protagonista y el mundo que le rodea, dándoles como el roce de un suave y ligero tacto de su Gracia, quisiera, asimismo, admirar y recibir su imagen resplandeciente como presencia dadora de bondad y beatitud, como otra forma de manifestarse de esta Voluntad que parece hallar su fundamento último en la esperanza y en una futura operación que quizá establecerá el Reino pacífico de su Deseo, alejadas, ya para siempre, las acechanzas de su lado negro.

Esta dialéctica entre la historia trágica y el



Edipo y Yocasta. Gran Teatro del Liceo, 22-5-1986

poema que la manifiesta y que debe conmovernos y, con ello, “*mejorarnos como hombres que se plantean una manera de vivir y de actuar*”; este diálogo entre el hombre y el Ser que acecha como Voluntad predestinadora e inevitable y que con ello parece, en cierto aspecto, arrancar de las manos humanas la responsabilidad del mal que se comete y al que se ve obligado, se fue estableciendo como vertebradora de todas sus obras y como estructura, como idea básica y fundamental, de toda la producción dramática del compositor.

En 1979 se estrena en Florencia (19 de nov. de 1979; Carmine - Salone Vanni), en un marco espléndido, la cantata de cámara *La Morte di Savonarola*, obra muy semejante de concepto y forma musical (contratenor, piano, viola y violon-

celo) al más reciente Murillo; en ella, y a muy poca distancia del lugar donde Savonarola fue muerto, a través de las palabras llenas de piedad de éste, antes de ser ejecutado por la Iglesia, expresaba mi desprecio a una institución que, debiendo ser la forma de manifestarse y mantenerse de lo más noble y sagrado, ha sido siempre —directa o más oscura y discretamente— la más cruel e indiferente organización de dominio que haya nunca existido y para la que el nombre de Dios y la implantación —la supuesta implantación— de sus supuestas leyes y doctrinas, ha representado llenar, primero, Occidente y, después, casi todo el mundo conocido, de manera directa o indirecta, de ríos de sangre, tortura y dolor y de la más terrible dictadura, física y de forma, quizá aún más terrible, moral.

El compositor no puede olvidar que nació en los comienzos de una guerra civil, bendecida y deseada —santa cruzada— por el más alto clero y que comenzó su juventud en una larga y difícil posguerra. Todos estos sentimientos y creencias se objetivan, poco a poco y cada vez con más insistencia, en sus obras y, en especial, en sus óperas u obras escénicas.

Es evidente que el compositor, en sus obras dramáticas así como en gran parte de su producción, está fuertemente influido, asimismo, por un sentido trágico y trascendente de la vida; el porqué, pertenece, en gran parte, a su ámbito particular, pero este sentimiento es indudable que existe y aún unas obras, en apariencia, más ligeras e intrascendentes como *La Bella y la Bestia* y *El Sueño de una Noche de Verano*, se hallan teñidas de un gran pesimismo ante las posibles relaciones humanas (¡jo de las hadas, en el caso de la obra de Shakespeare!) y de la constatación de la práctica imposibilidad de una relación y comunicación entre los hombres que se pueda acercar a un nivel aceptable.

Cuando, hacia los años cincuenta, intentó acercarse al mundo de la ópera, es evidente que, por la edad o la falta de experiencia, no podía plantearse determinados conceptos; quizá, aún ahora, tampoco lo pueda, pero sí que ya entonces,

conscientemente, trató de escribir óperas (y consiguió escribir y acabar, en 1959, una primera obra dramática que técnicamente podría representarse), sin intenciones determinadas ni ideologías, a priori, que diesen un carácter particular y marcaran unas direcciones concretas a su obra: trataba sólo de poner en escena —dejando de lado cuestiones particulares (es inevitable señalar que en la primera ópera y en otras siguientes, *Edipo* y *Yocasta* y *Nerón* (e incluso en *Frankenstein*), aparece con fuerte insistencia el tema del incesto así como la muerte, el asesinato del padre, tema freudiano por excelencia, y que una de sus últimas obras, *El Sueño de una Noche de Verano*, es, en realidad, un catálogo, estilo M. de Sade, de complejas estructuras sexuales)— aquellos temas y aquellas situaciones que, para él, eran determinantes y en las que hallaba un sentido absoluto y en las que podía vivir, de manera concreta y ya objetivada, su propia trama y recrearla —y revivirla— con pleno sentido para sí y para su mundo imaginario para entregarla, finalmente, al espectador.

Aunque en *Agamemnon* y *Edipo* la acción se desarrolla a niveles "reales" y reyes e hijos de reyes son los que intervienen en la trama, y aunque en la segunda de estas óperas se establezca, muy simplemente pero con firmeza, una teoría del Estado, en ellas no era un problema político el que se trataba de mostrar: era —como idea esencial— la imposibilidad de que los hombres se hablen entre sí y se escuchen entre sí y la constatación de que, en su lugar, son los dioses quienes lo hacen y que éstos, por su misma naturaleza, están más allá de cualquier nivel moral; los dioses hablan a través de las conductas humanas y de los actos de los hombres, y mediante ellos establecen sus leyes y organizan sus determinadas moralidades; y es esto lo que constata, anonadado, su infeliz protagonista, ciego, asesino de su padre y violador de su madre por voluntad divina.

3. *Jesús de Nazaret* (1974-85)

Será en *Jesús de Nazaret* donde, junto con una

trama complejísima, se escenifica el caso de un hombre, empujado por el destino, la *είμαρμένε*, que todo lo instruye y lo organiza, quien se ve arrastrado ante la inutilidad de una irracional espera en la salvación del mundo, a enfrentarse, lucha desigual si la hay, al Estado constituido, para ser llevado, como es sabido, a la tortura y la muerte y muerte de cruz.

La conveniencia de Estado ("es bueno que un hombre muera por el bien de todos") justifica y aun hace buena y justa la muerte de aquél que se atreva a interrogar al Estado sobre sus derechos y la justicia de sus actos; ante la ley es el Procurador romano, empujado o no por la alta aristocracia judía, quien tiene la razón y razón de Estado y quien, ante la historia, obra correctamente como político y como habría actuado, hoy día, cualquiera de nuestros gobernantes.

En esta obra ha intentado escenificar, hasta donde esto sea factible y posible, la "llegada" del Logos divino a la Tierra, su nacimiento en Nazaret, su llamada a portar a los hombres la noticia de que el Reino —el mensaje gozoso— ya estaba en el interior de ellos, la contemplación —la meditación— triste y sin límites de la miseria humana, su piedad para con la debilidad de los hombres y el inútil intento, sin que llegase en su ayuda el Reino esperado, de liberarse de la ocupación romana; muerto como agitador político y para tranquilizar las masas —que pocos días antes lo aclamaban (y en nuestro país tenemos ejemplos extraordinarios de la misma escena)—, es llorado por su madre y finalmente enterrado; la obra no se detiene aquí y prosigue con el diálogo, helado y matinal, entre el Jardinero y María de Magdala. Finalmente, el Logos retorna, de alguna manera, a su Fuente inicial, y viene a ser simbolizado, son sus últimas palabras, por la Estrella de la Mañana.

Es evidente que esta obra —ópera, oratorio escénico...— nada tiene que ver con cualquier confesión religiosa o con Iglesia alguna; el material histórico y humano pertenece a todos los hombres y es por ello que ha sido —confesamos que con el mayor y máximo respeto— empleado

—en esta y otras obras de tema semejante— por el compositor.

El empleo del órgano, muy frecuente en las obras del compositor, no tiene aquí —ni en parte alguna— ningún carácter eclesiástico, pero sí es símbolo de lo “sagrado” o de sonido “trascendente”; su timbre, casi siempre suave y dulce, medita en estas y otras obras —incluso en *Macbeth*— sobre la gran tragedia que se desarrolla en escena o en el espacio imaginario del oyente.

Con todo, sería equivocado ver en esta obra una especulación sobre el choque entre política e idealismo: Jesús de Nazaret fue un galileo, un pueblerino nacido en un paisaje amable y muy distinto de la aridez y dureza del sur de Israel y que, por temperamento y carácter, debía tender a ver el mundo y sus circunstancias de un modo hartamente diferente del que imponían y aceptaban como único los legalistas y aristocráticos habitantes de Jerusalén.

Muerto hace casi dos mil años, la pasión de sus seguidores —sea la pasión de una alucinada, sea la pasión de un hombre enfermo, exaltado y genial, como Pablo— hizo que las ideas derivadas de sus enseñanzas (que iban poco más allá de la sabiduría popular) se implantaran en terreno griego y, fecundadas por los misterios helénicos y orientales, vinieron a convertirse en el llamado cristianismo; de esta manera organizaron la base de nuestra civilización, maridaje entre el pensar de Grecia y la austera y agresiva visión del mundo de los judíos: sobre su figura, directa o indirectamente, se ha basado el devenir de nuestra cultura y ahora, que pensamos está ya en su ocaso definitivo, el compositor, fascinado por esta figura, lejana, huidiza y que, a pesar de todo, aún posee entidad y vida propias, ha querido, con insistente dificultad y esfuerzo, situarla sobre la escena y, ¿por qué no?, rodearla de su aura y halo míticos y místicos, evocarla desde la eternidad como *Logos* intemporal y *que está cabe* Dios y observarla, de nuevo, tras su vida terrestre, en la detención en un punto sin tiempo, retornada a la fuente inicial, al lecho en el que, inmutable, descansa como *Logos* desde el comienzo de todas las cosas.

Al final del oratorio u ópera serán las tres voces de las tres máquinas de viento las que sonarán cada vez más solas para acabar la obra únicamente con los tres instrumentos, símbolos del triple Aliento divino: con él se iniciaron todas las cosas y así el triple viento —la *rouah* de la Voluntad que todo lo mueve— las concluye y sigue para siempre su operación inacabable, eterna. En otros momentos, el Aliento será simbolizado por tres flexátones que juntarán sus voces a los *flatterzunge* de las maderas y los metales con sordina para llorar su dolor y su desesperación ante los trágicos sucesos que cierran la vida terrena del Enviado: el llanto de María ante su hijo muerto está acompañado por sus gritos.

El tema tratado parece situarse en una órbita dependiente de las ideas de Wagner, cosa que ya era más que visible en su primera ópera completamente acabada e incluso en el primer intento que recuerde el compositor; vista la evolución de este largo ciclo de óperas, es evidente que, desde un principio, el compositor se sintió, por derecho y natural sentimiento, inmerso dentro de la gran corriente que en Wagner halla un teórico consecuente y preciso pero que ya veía sus primeros y muy exactos exponentes en Monteverdi, Cavalli, etc., y, ahondando aún más, remontaba el hilo conductor hasta el teatro griego (es ya un lugar común el que la ópera que se inicia en los gloriosos comienzos del siglo XVII es un intento de actualizar, de revivir, de provocar un renacimiento, de la tragedia griega); el compositor ni tan sólo se planteó en su juventud el discutir o el interrogarse sobre esta problemática: Wagner, Strauss, Mussorgsky, Berg (*Wozzeck* lo grabó Mitropoulos en 1951; *Lulu*, sin fecha en los discos, es aproximadamente de la misma época), el Schönberg de *Erwartung* (única de sus óperas que conocía en aquel momento en la grabación de Mitropoulos y Dorothy Dow de 1952; no pudo acceder a *Moses und Aron* hasta su edición en 1957 y las dos óperas restantes tuvieron que esperar hasta las ediciones de Robert Craft, *Die Glückliche Hand* en 1962 y —absoluta obra maestra— *Von Heute auf Morgen* en 1968), todos

ellos le indicaron el camino sin que, por otra parte, se sintiera interesado en absoluto en un teatro nacionalista heredero del que preconizó Pedrell ni menos, en lo que en aquellos momentos tan difíciles y con connotaciones políticas del peor nivel, se sintió afectado por "la lección castellana de Falla"; siempre admiró —y admira— las obras teatrales de éste, pero jamás ha sentido necesidad alguna de proseguir o continuar por aquellos caminos.

4. *Nerón* (1985) y *Murillo* (1989)

En *Nerón* y *Murillo* planteamos sobre la escena la dialéctica del artista con su obra y su vida y el difícil, por no decir imposible, equilibrio entre ambas; los dos protagonistas mueren, uno desesperado, consciente de todo lo que el mundo pierde con él, mientras que *Murillo* acaba su vida pintando su más importante obra y muere consolado y justificado; ambos han emprendido caminos muy divergentes pero "...quien ha escogido el mejor camino (y quien es más merecedor de nuestra comprensión y aprecio), esto sólo el dios lo sabe".

Ambos personajes (vistos a través del poema del propio compositor o del juvenil intento de Rilke) son harto diferentes en su manera de aceptar su "obligación" artística y el cómo realizarla, pero poseen en común el que son protagonistas de dos tragedias construidas alrededor del personaje del "artista", sea músico, poeta o pintor; el primero es un hombre colocado en la cumbre social (y hasta divina) del mundo en que vive; el segundo es un pintor reconocido y respetado por todos: ambos se agitan por las dudas del valor de lo que están haciendo y el significado de la labor que se escapa de sus manos.

El protagonista de *Nerón* es un hombre que vive en circunstancias extremas, su límite moral es inexistente y su labor artística parece estar ligada, de manera absoluta, con su vida familiar, personal y afectiva; *Murillo* es un hombre que parece haber olvidado ya qué cosa es el amor humano y se interesa únicamente por su labor como pintor y el significado y valor de sus pinturas y su manera de

concebir esta labor la vive con un sentimiento de carácter absolutamente trascendente: realizada la hierogamia que logra consumar al completar la efígie del redentor torturado pintado sobre la pared de la solitaria habitación donde agoniza, la celebración de esta boda mística es, asimismo, la celebración y la consumación de su vida: ahora ya puede morir y morir "tranquilo", pues todo tiene sentido y sentido sagrado y trascendente.

La muerte del emperador poeta y músico, tañedor de órganos e instrumentos de música que guarda en sus oscuras habitaciones (tal como la Bestia lo hará en su Castillo), es muy diferente: Epafrodito le hunde el cuchillo en el cuello, como si consumara una violentísima agresión sexual: su boda ya no es con los cielos sino con una tierra a la que ofrece su sangre y a la que piensa, quizá, podrá fecundar con el negro bermellón de este esperma que como poesía y música derrama en el seno materno: ésta es su obra última y definitiva, pero que se diluye coagulándose en un instante sin tiempo que la música del adagio, sólo para cuerdas, intenta meditar y retener con la mayor tristeza; la muerte del poeta es siempre triste aunque alegre sea el renacer de su obra destruido ya el grano.

El sacrificio del artista, "siervo inútil" pero paciente receptor, está ligado a su suerte y es algo que él siempre debe tener ante sí y algo que le mantiene en su labor y lo sostiene sobre el auténtico abismo que, por otra parte, no puede dejar de ver, consciente de la casi imposible aceptación de su labor y confiado, sólo, en que ésta debe hacerse a pesar de todo y que será "comprendida", de alguna manera, en algún momento.

Véase el texto original de *Nerón* (en el que, como era de suponer, surge, de manera en extremo agresiva, el tema del incesto, la llegada —epifanía— del impulso creador, la necesidad del asesinato —político o personal— como necesidad de supervivencia así como la difícil, por no decir imposible, relación entre poder y arte) junto con una

¹⁰ J. Soler, *Escritos sobre Música y Dos Poemas.*, Barcelona, 1994; pp. 603 y 415 y ss.

traducción del poema de Rilke, Murillo¹⁰.

5. *La Bella y la Bestia* (1982)

En *La Bella y la Bestia*, por debajo de una escena imaginada a través del filme de J. Cocteau (1946) y su apariencia de cuento de hadas (aunque no necesariamente debería representarse con figurines y decorados semejantes a los de la película), pusimos música al texto de Madame Leprince de Beaumont; en ella sólo dos personajes tienen voz, aunque el padre de Bella también aparezca en escena¹¹: Bella, enfrentada a una situación límite, llega, finalmente, a comprender que el amor sólo aparece y es real cuando el milagro se produce, no cuando se quiere que surja ni cuando las circunstancias son favorables.

Un final “feliz”, con la entrada en escena de un príncipe encantador e inesperado, nos pareció carente de sentido (Cocteau escribe en su *Journal d'un film*, Mónaco, 1958, que “...Belle est un peu déçue par la métamorphose de la Bête en Prince Charmant...”). No es de extrañar, Bella estaba realmente enamorada y quería de verdad a su Bestia, no al Príncipe que Jean Marais interpreta con un cierto embarazo.

Nuestra obra concluye con el único final que nos parece posible: la Bestia muere desesperada —en el filme— y feliz, así lo dice, en el relato original, por haber podido ver, por última vez, a

¹¹ La figura del padre es aquí realmente importante, por lo que hace al comienzo de la ópera (cortar una rosa para su hija) como por aquello en que consiente con notable y sorprendente facilidad: dejar que su hija se sacrifique por él y acuda a la cita con la Bestia dejándola en el castillo sin hacer nada para intentar evitar la posible muerte de Bella; la figura del “...marchand qui était extrêmement riche...” y que no ahorra nada para la educación de sus hijos así como su relación con la hija más pequeña y la más virtuosa, está teñida, en el relato original, de una aguda tensión freudiana. No es el momento de analizar esta relación —y la relación con sus otras dos hijas— pero el texto que cierra el cuento de Mme. Leprince de Beaumont define exactamente qué es lo que, en aquellos momentos, y quizá también en el film de Cocteau, representaba el ideal de la educación de los hijos y de la conducta humana en general: “...Bella vivió con el Príncipe [...] en una perfecta felicidad porque ésta estaba fundada en la virtud”.

Bella, y ésta llega justo para recoger sus últimas palabras: “...il est trop tard”. (es lo que dice el guión del film¹², y que no retuvimos en nuestro texto, por una especie de respeto...). La muerte de la Bestia y la soledad inacabable de Bella en el palacio mágico, donde será servida por sus invisibles servidores y alumbrada por los brazos humanos que en las paredes sostienen los enormes candelabros y también donde, en inacabables corredores, oculta tras estatuas de *grande beauté*, había podido sorprender a la Bestia, retornando de noche, de sus cacerías sangrientas y lejanas (“...la Bête lui apparâit la nuit, dans le couloir, comme en état d'hypnose. Les mains de la Bête fument [...] la Bête vient de tuer ...”), cierra la obra sobre sí misma en una oscuridad total y absoluta —vacía, privada de cualquier presencia trascendente de la que pueda emanar alguna esperanza— tal como, salvando todas las distancias de calidad musical, finaliza la historia de Judit y del Duque Barba Azul.

Son evidentes las alusiones musicales a Ravel, autor que no siempre está cerca de nosotros pero del que admiramos una obra maravillosa y que, precisamente, incide en el tema de nuestra ópera *Ma Mère l'Oye*: el vals de “Les entretiens de la Belle et de la Bête” lo hemos tocado innumerables veces al piano y, en cierto aspecto, nos sirvió de punto de partida para la música de la ópera; con todo, hasta el estreno del hermosísimo poema de Cocteau —verdadera obra maestra de poesía visual— no nos atrevimos a completar una obra cuyos antecedentes se remontan a los primeros ensayos o intentos musicales del autor: la imagen del sombrío castillo dentro de un bosque sin posible localización, *tout illuminé*, con lejanos sonidos de clavecines tañidos por manos invisibles (“...ce qui frappa le plus sa vue, fut [...] un clavecin et plusieurs livres de musique...”) y con sus jardines de rosas, una de las cuales (una sola rosa, idea de Cocteau), será la que provoque toda la acción dramática, nos fascinaba y nos hacía desear el aden-

¹² Reproducido en *L'Avant Scène. Cinema*, nº 138-139. París, 1973.

trarnos, de alguna manera, en aquel mágico paisaje que, en el film de Cocteau, por la prodigiosa fotografía de Henri Alekan (en blancos y negros de grabado de Rembrandt o, quizá por ser más exactos, de Gustave Doré —Cocteau cita, con exactitud, el grabado del Príncipe en las cercanías del Castillo de la Bella Durmiente para *Los Cuentos de Perrault* (1861)—) y la dirección artística (vestuario, Castillo / Paquin) de Christian Bérard, se habían convertido —y son aún— una parte muy importante de nuestro paisaje interior y del espacio en el que quisiéramos realizar nuestra operación de poeta.

En una de las escenas, Bella contempla las manos humeantes de la Bestia, expresión de su dolor, dolor que ha olvidado toda posibilidad de esperanza y puede oír, a pesar de su miedo, los lejanos y dulces rugidos de la Bestia al retornar de su cacería nocturna: "...*Mi noche no es la vuestra. En mí, siempre es de noche...*" le dirá más tarde la Bestia; y aquel dulce gemido será la música más hermosa que Bella habrá podido oír en el Palacio del Jardín de las Rosas...

6. *Macbeth* y *El Sueño de una Noche de Verano* (1992)

Desde hace ya tiempo (1989) estamos trabajando en un *Macbeth*, con su texto (evidentemente en inglés original) reducido al máximo; esta obra está pensada para ser grabada, de una u otra forma (y escuchada —revivida— en la mayor intimidad), más que para ser representada: los personajes, los esenciales, hablan en voz casi inaudible, susurrando, pues todos temen ser oídos incluso por sí mismos y la acción, inspirada, asimismo, en el filme admirable de Orson Welles (1948), es prácticamente nula; en una escena casi a oscuras, unos fantasmas, símbolos —y símbolos humanos— de la ambición y el despecho (imagen exacta de los presidentes, jefes de estado, líderes, economistas, jefes de religiones de la actualidad...), intentan hablar entre ellos, en un espacio del que ha desapa-

recido cualquier impulso moral o cualquier presencia trascendente, sin que la sangre, que se va abriendo camino en la escena, pueda hacer que sus manos lleguen a tocarse ni sus palabras lleguen a responder a sus preguntas.

Macbeth es, como en tantas obras de Shakespeare, la descripción de un universo cerrado donde sólo impera el ansia del poder y el horrible placer de la ingratitud y la venganza: un espacio negativo, carente de cualquier dimensión trascendente y donde jamás, directa o indirectamente, se pronuncia el nombre divino y donde sólo el cansancio parece que logra detener los crímenes de sus protagonistas: el poeta observa, a lo largo del camino, y las imágenes que aparecen en su espejo están lejos de la bruma con que, con dificultad, podemos acceder a la visión trascendente; surgen claras y de horrible nitidez, impulsadas por el costado negro de la Voluntad que todo lo rige y todo lo condiciona; sólo el susurrar de los protagonistas, horrorizados de sí mismos, hace retroceder al espectador ante el atrevimiento del poeta y únicamente el supremo arte de la poesía justifica el que éstos revivan, ante nosotros, una "acción carente de nombre".

Es una obra, desde un punto dinámico, inspirada en el *Pelléas* de Debussy; donde sólo en pocos momentos la orquesta toca fuerte o fortísimo y las pocas explosiones de voces y orquesta son, únicamente, agujas que surgen, brevísimas, en un mar gris y pleno de "oscuridad y niebla". La obra no está aún acabada y el compositor tiene grandes dificultades para trabajar en esta partitura.

Más o menos al unísono de esta obra el compositor escribió su versión, en un Acto y con el texto reducido a únicamente la historia de las hadas, de *El Sueño de una Noche de Verano*¹³. Aunque parezca extraño, ambas obras están conectadas por el horror de sus, en apariencia, tan diferentes situaciones: pero si en la primera el horror es muy evidente, en la segunda lo equívoco de lo que su-

¹³ Véase en J. Soler, *Escritos sobre Música y Dos Poemas*. Barcelona, 1994; pp. 427 y ss. nuestros comentarios al texto de Shakespeare.

cede en la escena y la ambigüedad de sus personajes hace que, de forma más sutil y aparentando un juego frívolo, la acción se hunda toda ella, por la glacial mano del poeta, en un espacio imaginario del que ha desaparecido cualquier bondad y trascendencia y del que la Voluntad parece haber huido atemorizada: la horrible frialdad de sus inhumanos actores y la absoluta amoralidad con la que trenzan sus amores y odios, incansables en su eterna indiferencia, los empareja a todos ellos y hace de ambas acciones dramáticas algo, en cierto aspecto, muy semejante en su descripción de la incomunicabilidad humana.

7. *Frankenstein* (1996)

Fascinados, desde hace años, por la figura de la Criatura creada por el ingenuo y romántico idealista Dr. Víctor Frankenstein y que ahora ya no podemos abstraer de la imagen —dura y tierna a la vez— que de ella diera Boris Karloff en el filme de James Whale (Universal, 1931) iniciamos una obra que intitulamos Acción Escénica en un acto y seis escenas, para cuatro intérpretes (tres voces y un figurante) y una pequeña orquesta, con un texto, como es de suponer, procedente del original inglés (de la primera versión, de 1818) de Mary W. Shelley¹⁴.

La obra se concluyó en agosto de 1996. Escogimos seis escenas del texto que nos parecieron esenciales para exponer, sobre la escena, la pasión de la Criatura y de su creador (que quizá también deberíamos escribir con mayúscula), y la de aquellos que, de una u otra forma, estaban a su alrededor.

Pero, sobre el poema de Mary Shelley planea, como base y fundamento de toda la acción, y de nuestro pensar, los versos, procedentes del Libro X, del *Paradise Lost* y que M. Shelley incluyó en la pri-

mera página de la edición, bajo el largo título de su novela:

¿Acaso te pedí, Creador, que moldearas en hombre este barro del que vengo? ¿Te imploré alguna vez que me arrancarás de la oscuridad?

En la primera escena, procedente del Capítulo IV del texto original, surge en Víctor Frankenstein, de forma velada y fugaz pero inequívoca, en un estado de extremo horror y agitación provocado por "...la visión del ser que había creado..." y que le lleva a caer en algo parecido a un trance, el sueño o la visión del incesto, alusión que debe ser olvidada por el protagonista y que no reaparece en la obra pero que no por ello pierde su carácter extraño y sorprendente, y más cuando surge después de constatar que la obra creada sobrepasa en monstruosidad todo lo imaginable: es entonces cuando en su sueño imagina ver, por las calles de Ingolstadt, a Elizabeth; la abraza "...y cuando imprimí el primer beso en sus labios, éstos vinieron a ser lívidos con el tinte de la muerte; sus rasgos parecieron cambiar y me pareció que sostenía entre mis brazos el cuerpo de mi madre muerta; un sudario envolvía su forma y vi cómo los gusanos de las tumbas reptaban entre los dobleces de la franela..."¹⁵.

Esta es una de las varias constantes que surgen en las óperas del compositor, tanto como la consideración del vivir como un abrirse paso hacia la muerte sintiéndose en las manos de una Voluntad que organiza (tal como Debussy dice del gamelang de Bali y sus músicos) el terror y sintiendo también, como contrapartida, que la resistencia, lo que llamamos la dignidad humana —que la Voluntad hace luchar incesantemente contra su lado oscuro— insiste en la búsqueda y en la espera de un "salvador", ser, algo o situación, que permitan equilibrar la tensión y conseguir, finalmente, una salida con sentido para el ser humano, justificando así la larga y doliente aventura del hombre sobre la tierra.

La imposibilidad de comunicarse de estas frá-

¹⁴ Usamos para nuestra ópera de la (espléndida) edición publicada por University of California Press. Berkeley, 1984 que reproduce el texto de la primera versión y edición (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, en 3 vols. Londres, 1818).

¹⁵ Ver nota 48, pág. 170, de la edición, muy infortunada como traducción (de M. Engracia Pujals), de Isabel Burdiel, Madrid, 1996.

giles criaturas que Mary Shelley nos muestra en su poema (tan admirablemente movidas y con vida propia que hoy aún tanto nos conmueve) es absoluta; aquella que más amaba el Dr. Frankenstein y en la que creía poderse explicar y justificar, morirá, estrangulada por la violencia de la Criatura, sin que entre ellos pueda haber ya explicación alguna ("*...te comunicaré una historia de horror y desgracias el día siguiente a nuestra boda...*"); pero Elizabeth muere el mismo día sin que ellos hayan podido hablar de todo lo sucedido mientras que, más adelante, el Dr. Frankenstein morirá, asimismo, agotado por su largo e inacabable viaje, insensata búsqueda de una venganza por unos crímenes compartidos que la Criatura cometió por desesperación y temor y que muchas veces se vio obligado a realizar, por lo primario y tosco de su naturaleza que nadie ha moldeado y sobre la que nadie ha depositado amor alguno e, indirectamente, en manos del odio —y quizá de los celos—, ya que no puede soportar verse apartada de su verdadero amo y creador y al que atrae hacia sí, huyendo hacia "*...el océano del norte, cubierto de hielo, último límite en el horizonte...*" para celebrar, de esta manera, sus nupcias finales en las que ambos, ya muertos, podrán encontrarse para siempre (y sin que los diálogos que haya podido tener con su Creador hayan sido más que monólogos en los que ambos hablaban sin jamás escucharse el uno al otro): "*...entré en el camarote donde yacían los restos de mi malhadado y admirable amigo. Sobre él se inclinaba una forma para cuya descripción no tengo palabras [...] Cuando oyó el ruido de mi llegada dejó de proferir exclamaciones de pena y horror...*"; todo el resto de la escena y el hermosísimo y largo discurso final de la Criatura hasta que "*...las olas lo alejaron y se perdió en la oscuridad y la distancia.*", camino del suicidio que antes ya ha anunciado "*...con triste y solemne entusiasmo*", debería ser leído y comentado palabra por palabra, porque en todo el proceso dialéctico, muy sencillo, por otra parte, que —nos atreveríamos a decir— canta el protagonista de la acción escénica, la Criatura, es un último esfuerzo para justificarse y la definitiva,

final y solemne afirmación de que siempre ha estado solo y siempre ha intentado hacer el bien que no ha podido realizar y siempre ha hecho el mal que no quería hacer: a este texto y a todo lo que de él se desprende nos remitimos y en él y en la profunda simpatía y aprecio por la Criatura que con tanta torpeza supo crear y conducir el Dr. Frankenstein, nos apoyamos para escribir esta obra, quizá la más personal y la más íntima del compositor.

8. El Mayor Monstro Los Celos (1997)

De finales de los años sesenta existen dos fragmentos de música intentando poner en escena el texto de Calderón y que se reproducen, transliterados exactamente, en la tesis de Agustí Bruach¹⁶, músicas que, poco después, pasaron a formar parte de un intento, también fallido, de convertir en ópera *Le Cardinal d'Espagne* de Henri de Montherlant; con todo, el interés venía ya de muchos años atrás, aunque la inexperiencia del compositor frustró todos sus esfuerzos. Finalmente, en los últimos meses de 1996, comenzamos la composición de esta obra, con el texto (dos Actos de cuatro y cinco escenas) y los personajes (siete cantantes y un personaje hablado) muy reducidos, y ésta, al escribir estas líneas —mayo de 1997— se halla casi acabada (escena III del Acto II).

Además de los cantantes, se necesita un pequeño coro de sopranos y tenores; la orquesta, de dimensiones mozartianas, requiere, asimismo, un concertino con órgano, clavicémbalo, viola da gamba, arpa y celesta (o los sustitutivos de violoncelo solo y sampler aunque con el arpa obligada): la música no tiene relación alguna, a pesar del instrumental empleado, con un intento de "poner al día" la ópera del barroco ni de imaginar cómo podría ser una representación de ópera en la época

¹⁶ A. Bruach, "Les òperes de Josep Soler". Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1996; pp. 194 y ss.

MARIENE *dolce*

Oh in-fe-liz u - na'y mil

ve - - - ces la que se ve a - bo - rre - ci - da

de la co - sa que más quie - - - re!

Ejemplo 2. *El mayor monstruo los celos*, (1977). Jornada II, Escena II.

de Calderón. Un texto del siglo XVII nos sirve, con sus sugerencias personales, freudianas y políticas, portadas por la magia de los versos del poeta, para excitar nuestro interés y, a través de unos textos arquetípicos y universales, siempre vigentes, discutir en la escena unos determinados problemas y situaciones que nos interesan y que se repiten, asimismo, en estos momentos.

La coloración con que estos textos vienen envueltos clarifica la música y le da un carácter y una impresión determinadas, pero no se intenta, en modo alguno, componer un neo-Monteverdi (al que el autor admira, quizá por encima de todos y del que ya pudo conocer, en 1955, *L'Orfeo* y, sin fecha en la grabación pero seguramente de un poco antes, *L'Incoronazione di Poppea*, bajo la direc-

ción de Walter Goehr para la Concert Hall Society Records de Nueva York) cosa que nos parecería disparatada e inútil: el genio único de Monteverdi no necesita copia alguna.

Por encima de los celos, que son "el mayor monstruo", están sus sustentos: la inseguridad y la incapacidad de decirse la verdad los unos a los otros; la acción se centra en la pareja real del tetrarca Herodes y Mariene pero, paralela a ésta, surge también, como fondo de la acción y con un valor ya más general y determinante para todo el orbe conocido en aquel momento, la otra pareja: Cleopatra y Antonio; no salen a la escena pero su muerte y, con ella, el fin del sueño de un imperio basado en el pensar griego junto con el legado antiquísimo de Egipto, marcan el fin absoluto de una época que, así, desaparecía irremisiblemente. El nuevo Imperio Romano, iniciado por Augusto, que sí actúa en la escena, y de forma harto ambigua, será el que, mezclándose años más tarde, con el cristianismo, iniciará la civilización de Occidente con todo lo de bueno y mucho de malo que en ella ha habido.

Las relaciones de ambas parejas, vidas y muertes paralelas, cierran y abren una y otra civilización y uno y otro concepto de cómo debía ser el Estado y el pensamiento que lo fundamentara; más que en el choque de cuatro personalidades, muy complejas y de las que el elemento femenino sobresale en mucho de sus oponentes masculinos, nos interesaba señalar, en la exposición de un caso particular, lo que había en sus acaeceres personales de universal y básico para la historia de Occidente; es por esto que rodeamos la descripción de los suicidios de Antonio primero y la última de las Cleopatras después, con la música más solemne y triste que pudimos imaginar; a las palabras que Calderón pone en boca de Cleopatra no pudimos dejar de caer en la tentación de añadir algunas de las otras palabras que Shakesperare —al que nos atrevimos a traducir— pone en su boca en la escena similar de *Antony and Cleopatra* (Acto V, escena II, pp.283 y ss.); ésto tiene un valor poético y dramático en sí —y de homenaje—, pero es

Calderón, en el magnífico parlamento de Mariene (Jornada Tercera) el que resume la acción dramática y deja al desnudo la incapacidad del protagonista para amar y confiarse de verdad a su esposa:

"... mas tú... no sólo
favoreces lo que amas;
pero avaro de los gozos,
aun muriendo no los dejas...
¿qué error
dispuso que tú, celoso,
prevengas para el sepulcro
las riquezas y los gozos?
¿Qué hazaña de amor es ésta?..."

Pero más tarde, hacia el final de la ópera (Acto II, escena III), Mariene abandona violentamente la escena "y cierra la puerta"; la extraña reacción del Tetrarca es la de insistir en que, caso de poder volver a la prisión y retroceder en el tiempo, volvería a repetir el delito y volvería a intentar que Mariene muriera muerto él. Mariene ha cerrado la puerta: allí quiere permanecer sin verle ni hablarle más. El Tetrarca, semejante al Duque Barba Azul, sigue consecuente con su forma de sentir el amor: "...estará / siempre este cuarto cerrado. / Lo cerraré por fuera, / y yo mismo no entraré / en él..."; Barba Azul entra en las siete habitaciones y aun llega a mostrarlas a Judit. Pero el Tetrarca jamás tratará de penetrar en la habitación cerrada de Mariene: la negativa a comunicarse con el amado es absoluta y el Tetrarca insiste en que "cerraré la puerta por fuera", sin posibilidad alguna de que Mariene pueda cambiar de intención. El Tetrarca llega tan lejos en el miedo que tiene al juego del amor que, en su exaltación, dice "...pues si a mirarme llegara / en sus brazos, y pensara / que era tan dichoso, allí / me desconociera a mí / y que era otro imaginara. / De suerte que... tuviera miedo a mis dichas, / pues ellas me dieran celos... ". ¿Por qué el Tetrarca está tan obsesionado por el otro? ¿O, es acaso "al otro" a quien se dirige su libido?

Dentro de unas determinadas características, presentes en el largo ciclo de óperas que el compositor inició con el *Agamemnon* de Séneca, el poema de Calderón probablemente cierra su producción, con una mirada pesimista sobre los seres humanos

y sus tristes pasiones; los versos del poeta distancian la acción pero también la hacen más dura y fuera del tiempo, posible de acaecer en todo momento: el compositor quisiera rodearlos —y así, abandonarlos— con una música que, por su abstracción, quizá tiende a suavizar la violencia de la escena y de las palabras y, en este caso particular, con la atroz y freudiana anécdota de las relaciones de los dos protagonistas y su incapacidad para ni tan sólo intentar un determinado encuentro, quisiera también concluir y cerrar estos difíciles pere-

grinajes de almas a las que “*se ha dilatado la vida / por dilatarse la muerte...*”.

De una u otra forma, asesinados o cometiendo suicidio, todos ellos morirán —vivientes únicamente en versos inmortales— y lo que se iba a construir sobre la destrucción del Imperio de Egipto o, poco después, sobre la de Jerusalén, vendría a ser, en cierto aspecto, un lamento por todo aquello que se perdió para siempre y que ahora, con seguridad, espera también su crepúsculo final.

Discografía

EDIPO Y YOCASTA

Live Recording, 30 de octubre de 1974. Orquesta Ciudad de Barcelona; dir. Antoni Ros-Marbà. Martha Mödl, Jerzy Artysz, Enric Serra; Eulàlia Solé, pno. y Quartet Polifònic de Barcelona. 2-CD, grabación particular. 47m. 47 seg. y 55 m. 30 seg. ADD.

4 POEMAS PARA ORQUESTA

1. Le Christ dans la Banlieue Live Recording, 12 de febrero de 1993. Orq. R.T.V.E., dir. Osmo Vänska. 15 m. 0,7 seg. DDD (de *La Tentación de San Antonio*, Acto I, escena III).
2. *La Natividad*

3. *La Agonia en el Jardín*

Live Recording, 2 de noviembre de 1990. Gran Teatro del Liceo. Concierto del Milenario de Cataluña. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, dir. András Ligeti. 11 m. 0,5 seg. y 10 m. 58 seg. DDD (de *Jesús de Nazaret*, Acto I, escena III y Acto II, escena V)

4.- *La Transfiguración*. Royal Phil. Orch. of London. dir. Antoni Ros-Marbà; Est. CBS, Londres, 18-19 de noviembre de 1974. 11 m. 43 seg. ADD (de *Jesús de Nazaret*, Acto I, escena IX) CD, G. Anacrusi-contemporàni, Barcelona, 1998 T.T. 48 m. 51 seg.

MURILLO

Jerzy Artysz, bar.; Paul Cortese, viola; Frederic Wort, piano; Agustí Bruach, armonium. Live Recording, 21 de diciembre de 1995. CD, G. Metier - London, England, 1998 T. T. 59 m. 36 seg. DDD

PIETÀ I ENTERRAMENT

(de *Jesús de Nazaret*, Acto II, escena XIV)

Música Sinfónica Española, vol 2. Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dir. Josep Pons. Grab. junio de 1994. F.M.C. ref. 25.1582.; CD, 44 m. DDD.