

Este artículo relata brevemente el periplo vital y artístico de la soprano navarra, desde sus comienzos hasta el momento actual. Selecciona aspectos biográficos a la vez que teoriza acerca de la evolución de la educación e interpretación musical, durante los últimos treinta años, invitando al lector a que reflexione sobre la compleja labor del cantante, como hermoso acto de comunicación con el público.

Palabras Clave: Música. Interpretación. Teatro. Ópera. Lied. Soprano. Mozart. Educación.

Artikulu honetan, Nafarroako sopranoaren bizi- eta arte-ibilbidea deskribatzen da labur-labur: hasieratik gaur artekoa, hain zuzen. Alderdi biografikoak aurkezteaz gain, azken hogeita hamar urteotako hezkuntza eta interpretazio musikalaren bilakaerari buruz teorizatzen du. Era berean, gonbita egiten dio irakurleari abeslariaren lan korapilatsuari buruz hausnar dezan, herriarekin komunikatzeko ekintza zoragarria den aldetik.

Giltza-Hitzak: Musika. Interpretazioa. Antzerkia. Opera. Lied. Sopranoa. Mozart. Hezkuntza.

Cet article relate brièvement le périple vital et artistique de la soprano navraise, depuis ses débuts jusqu'à maintenant. Il sélectionne des aspects biographiques en même temps qu'il théorise sur l'évolution de l'éducation et de l'interprétation musicale, durant ces trente dernières années, invitant le lecteur à réfléchir sur le travail complexe de la chanteuse, comme un bel acte de communication avec le public.

Mots-Clés : Musique. Interprétation. Théâtre. Opéra. Lied. Soprano. Mozart. Éducation.

Los lugares de la música

(The music venues)

Bayo, María

13, Rue les Genets. 69500 Bron (France)

info@mariabayo.net

BIBLID [0212-7016 (2012), 57: 2; 290-311]

Recep.: 19.12.2011

Acept.: 26.01.2012

1. Fitero y Cintruénigo

Aunque estemos hablando de una treintena larga de años, desde mis comienzos, los cambios en el conocimiento de lo que ocurría en el exterior, en algunos aspectos de la educación musical, incluso en la difusión y tratamiento de la ópera, han sido muy importantes. Internet no existía. Un conservatorio como Musikene, por ejemplo, era impensable, y todo lo que me iba interesando sobre música, había que buscarlo trabajosamente.

Es cierto que cada época del arte ha aportado sus propias características. Pero hay períodos de tiempo más o menos tranquilos, donde se trataba de seguir la tradición. En estos últimos años, muchas veces, de lo que se trataba era de romperla. Y eso, además de ser arriesgado, implicaba mucho trabajo, mucho convencimiento y mucha preparación para salir airoso.

En cierto modo nos ha pasado como a los viticultores de la ribera baja de Navarra donde nací. En muchos casos ya no podían pedir consejo a sus padres o abuelos sobre las evoluciones de las viñas. Porque nunca habían oído hablar de viñas emparradas, o drásticas podas de racimos, para sacar determinado grado de las uvas. Pero al igual que los viticultores, hay que aprender; y, sobre todo, estar abierto a las nuevas tendencias que prometen mejoras.

El ambiente cultural de nuestros pueblos no era excepcional, pero sí ha habido siempre una especial afición por la música. Una música enraizada en las tradiciones –no puede ser de otra manera–, una música que va llegando a través de los medios, y una música que se va organizando en el coro parroquial y en los primeros conjuntos musicales. Y hay sobre todo, una inquietud, unos horizontes muy abiertos, una búsqueda incesante del escalón siguiente, porque, como siempre se ha dicho: “en el arte, como en el amor, lo que no avanza, retrocede”.

Digamos que la parte fisiológica del canto me viene de mi padre: un excelente cantante de jotas con una voz de tenor que, aún hoy, a su avanzada edad conserva el timbre.

Los primeros contactos con la música los tuve en las monjas Clarisas de Fitero; con sus clases de solfeo y de guitarra. Recuerdo perfectamente que yo, ade-

más, como tenía buena voz, debía cantar para los demás las canciones, para que se las aprendieran. Mis clases, así, eran dobles. De esas clases de música surgió el primer coro, donde, como solista solíamos cantar en las misas de la parroquia. Ahora no me gustan esos guitarreos en la música litúrgica, pero entonces nos parecía estupenda.

Más tarde pasé al Coro de Cintruénigo. Un coro *amateur*, pero muy bien organizado, con sus horarios de ensayos, sus conciertos e, incluso, sus salidas a concursos nacionales. Lo mío era verdadera afición, pues compaginaba –con buen o mal tiempo– el trabajo con los desplazamientos a los ensayos.

De todo este movimiento musical local, lo que iba sacando en claro era que quería estudiar música en serio. Y para estudiar música había que ir al Conservatorio de Pamplona. Curiosamente, unos años más tarde, cuando fui a Alemania, una de las cosas que más me llamó la atención, fue la preparación musical que tenían los niños de las escuelas y de los institutos.

2. El Conservatorio de Pamplona

La creación de conservatorios, auditorios y nuevas orquestas en España durante los últimos años, ha sido espectacular. En nuestro entorno, francamente admirable. Del Musikene a la nueva ciudad de la Música de Pamplona, de la que, por cierto, tuve el honor de colocar la primera piedra. Del Baluarte al Kursaal o el Euskalduna. Las dotaciones han ganado en comodidad para todos, y en posibilidades de estudio. Sin embargo, permítanme que dude un poco si hemos transmitido con la misma brillantez el fondo de la educación. Si hemos echado bien los cimientos de la asimilación, el convencimiento y la apropiación, por parte de la sociedad, de todos esos acontecimientos culturales. La crisis nos va a poner a prueba para salvaguardar todo lo logrado.

Mi marcha al conservatorio de Pamplona –el Pablo Sarasate, fundado y dirigido durante muchos años por Don Fernando Remacha– fue, en principio, para estudiar guitarra. Pero al no haber plaza, me matriculé en canto. Y, es que, entonces pocos conocían que la disciplina del canto tenía una carrera propia. Así que, previa prueba de voz, me admitieron. Tuve la suerte de encontrar sólida y buena educación musical, excelente ambiente de afición a la música y un gran respeto y admiración por el canto. Dos personas fueron fundamentales en este período: Don Pascual Aldave y Doña Edurne Arregui.

Don Pascual Aldave, que fue el director en mi período de formación, junto a su indiscutible temple exigente, tenía verdadera pasión por el canto. Y la clase de canto, entonces regida por la prestigiosa profesora donostiarra Doña Edurne Arregui, fue, sin duda, una de las más famosas y prolíficas.

De Pascual Aldave conocerán su faceta compositiva: ese bellísimo “impresionismo” tardío muy apegado a la música vasca, de una indudable modernidad, pero hilvanado, a la vez, con la tradición. Tanto su música orquestal como vocal siguen una evolución muy natural de la época a la que pertenece y que, en cierto

modo, resume –como veremos más adelante al hablar de la evolución del arte– el hecho compositivo: se parte de las melodías recogidas en su entorno, se llega a la atonalidad de *El Cristo Ibérico*, y se vuelve a la tonalidad, pero ya una tonalidad distinta, moderna, reconstruida.

Hablo de todo esto porque estudiar y ser dirigida, en tus comienzos, por un gran músico, imprime carácter. Pedagógicamente se formó en París, pero a su educación francesa, añadía una disciplina muy germánica y un gusto especial por Bach.

Recuerdo con especial cariño, y ésto lo recuerda toda mi generación de estudiantes de música de Pamplona, los conciertos de las Cantatas de Bach, que todos los años se celebraban al final de curso. Un concierto a favor de Unicef que, también por tradición, incluía la *Oda a Santa Cecilia* de Haendel. Ciertamente hoy día nos parece un disparate cantar a Bach y a Haendel con un coro de cien. Pero, ojo, Karajan y Sir Adrian Boult también lo hacían. Y, en nuestro caso, era un tema de fondo más pedagógico y disciplinar que otra cosa. Por otra parte, Aldave fue el primero en traer un clave al conservatorio. Lo cual ya fue premonitorio para las posteriores versiones historicistas a las que me he tenido que enfrentar.

De aquellos conciertos lo más maravilloso era el orden “bachiano” que salía del “caos” del jovencísimo coro y orquesta. La solidez que da el meterse en el alma –ya para siempre– el ritmo del bajo continuo, que cimenta el adorno, donde yo me movía endiabladamente como los ángeles. Y nunca se me olvidará la primera vez que, en la nave gótica de la iglesia de Santo Domingo de Pamplona sonaron las “redondas” enteras y sin respiración del fragmento de la *Oda a Santa Cecilia* que precede a la entrada del coro.

Eduarne Arregui, mi profesora de canto, había estudiado en Madrid y Siena, y hubiera llegado a ser una gran soprano si no hubiera sido porque decidió dedicarse a su familia. Lo que se perdió para la ópera, se ganó para la docencia, porque se volcó en la educación. Antes que la técnica, lo primero que nos inculcaba en clase era que para llegar a cantar no bastaba con una bonita voz, ni mucho menos. Que era fundamental el trabajo y la disciplina. Y que una voz se tiene, sí, pero no se hace de la noche a la mañana, sino que hay que educarla y saber esperar para utilizarla. Precisamente en este punto me quiero detener y a esto me refería sobre mis dudas sobre si hoy día se transmite bien el saber por parte de algunos. Hoy todo es muy efímero. Algunos se preparan rápidamente, abusan de ciertas facultades, y no reparan en que si no hay una base sólida de preparación, todo se desmorona en cuatro días.

Eduarne Arregui daba especial importancia a la respiración. Insistía hasta la saciedad en que la columna de aire es la que sostiene el canto. Siempre fue muy cuidadosa. Nunca forzaba a sus alumnos. Sabía esperar a que el agudo se consolidara antes de sacarlo a actuaciones.

No fue una época fácil, porque compaginaba los estudios de canto con los de puericultura –ya se sabe, unos estudios “más prácticos”, por si acaso– pero fue una época llena de ilusiones, de descubrimiento de los autores, de la ópera, de la canción culta.

3. Alemania

Los primeros conciertos en Pamplona, los primeros galardones –discretos aún– como el “Premio Logroño de Canto”, no hicieron más que animarme y agudizar esa ansiedad que uno siempre tiene en la formación –y más en el mundo de la música y, concretamente de la ópera– de irse fuera. Prácticamente todo el que quería hacer algo en estos campos había pasado algún período en el extranjero. Y, casi todos con beca. Era el recurso más solicitado, aunque entonces no había tantas instituciones que daban becas como ahora. En mi caso, llegó un momento en el que, aún solicitándola, no me la daban, y ya sentía que estaba perdiendo el tiempo. Así que en un verdadero salto al vacío, y con el apoyo de mi familia, dejando el trabajo de puericultora, decidí salir al extranjero. Una locura en aquellos tiempos, también de mucho paro. Elegí Alemania. Lo más difícil, pero lo más completo. Hubiera sido más fácil –sobre todo por el idioma– ir a Italia. Pero la disciplina, la tradición, y, sobre todo la mayor diversidad de posibilidades de aprender, me decidieron por Alemania. Allí había no sólo ópera –como en Italia– sino *lied* (o sea, canción culta). Un tema que siempre me ha apasionado y al que también he dedicado mucha atención.

Fue J. Huici, pianista pamplonés que estaba en Alemania, quien, después de haberme acompañado en un concierto en Pamplona, definitivamente me corroboró la idea.

El primer año fue muy duro. No sólo por la cuestión económica, sino por el idioma y por el impacto del nivel encontrado en la escuela. Detmold Hochschule für Musik, el Conservatorio Superior de Música de Detmold, en el norte de Alemania, gozaba de buen prestigio. He recordado ese impacto que me produjo todo al llegar allí por algunas cartas que escribí a mis amigos y que, de vez en cuando me enseñan:

Este idioma es horrible [...] doy clases particulares, pero me cuesta entender [...] En la academia ya me están dando clases para preparar el examen de ingreso y he conocido al profesor de acompañamiento de Lied y al profesor de Ópera. Esto es otro mundo en cuanto a música se refiere. El martes tuve la oportunidad de escuchar a mi profesor de canto, pues dio un recital de Lied: Schubert, el “Winterreise”, en la academia [...] Hoy, domingo, a la mañana, he estado escuchando a un coro de niños en una iglesia protestante que cantaban muy bien. También a un sexteto de cuerda en el que el crío solista de violín no tenía ni 17 años y, lo que es más curioso, sólo había estudiado en la escuela y se estaba preparando para entrar en la academia [...] Así que estoy impresionada del nivel [...].

Y es que, para que se hagan una idea, canté como solista, los *Cármira Burana* de Carl Orff, con el coro y la orquesta de un instituto. Fue una de mis primeras actuaciones.

Ciertamente esto, hoy día, ha cambiado mucho en nuestro país, afortunadamente es corriente ver en nuestros conservatorios grupos de cámara de buen nivel.

Sin embargo, en otra carta fechada unos meses más tarde, el 21 de febrero de 1978, hay ya otro optimismo. En ella se cuenta el primer concierto dado en el

auditorio de la academia –aún sin pertenecer a ella– con motivo de presentación de los alumnos de ésta que tenían como asignatura complementaria el canto. Mi profesor me metió, digamos que como invitada en el concierto, para que me hiciera con la acústica de la sala para el examen. Esto quería decir, indudablemente, que creía en mí.

Cuento todo esto porque, por lo menos en lo que yo viví, en Alemania, si vales y trabajas, se te apoya, aunque el camino es meticuloso y metódico. La entrada en la academia fue, digamos, con un crédito, de un año, a condición de perfeccionar la técnica germánica. Según ellos, tenía técnica italiana. Nunca entendí bien estos matices. Y, ciertamente, mi profesor de canto –Arthur Janzen– no le dio importancia.

Una vez dentro de la Hochschule, las cosas fueron muy bien. En primer lugar, ya con esa plaza solicité beca al Gobierno Foral y, aunque no por unanimidad, se me concedió. Lo cual, aún con el consiguiente esfuerzo complementario –las becas nunca son suficientes– facilitó las cosas y pude continuar una educación muy completa. Aunque muy modestamente, empecé a cobrar algunas colaboraciones solistas, lo cual también ayudaba.

Quiero resaltar dos cosas fundamentales del sistema educativo que aún hoy, creo, faltan en nuestros conservatorios: la primera es la figura del “correpetidor”, ese eslabón último entre toda la preparación técnica, incluso vocal, y el contacto con la obra antes de ir al director musical. Y la idea de obra total también en la educación; o sea, el montar una ópera entera. El ir haciendo repertorio con un rol completo. No sólo aprender las arias conocidas de varias óperas para un recital o para el examen.

Me emociono todavía cuando veo el vídeo de una representación de *Don Pasquale*, de Donizetti, montado en la Hochschule, con escena incluida, que luego se ofrecía al público que llenaba la sala y pagaba por ello.

La época alemana fue fascinante. Surgieron los primeros contactos con grandes profesionales de la música, algunos españoles que ejercían la profesión codeándose con los músicos de allí. El pianista Edmundo de las Heras y su mujer Lisik. O el pianista, compositor y correpetidor de la ópera de Berlín, Lorenzo Martínez Palomo, de quien más tarde cantarí y grabaría unos preciosos ciclos de canciones. Conseguí una audición con él y le gustó mi voz y fue, precisamente, Martínez Palomo quien me ofreció mis primeros papeles en la Opera de Bilbao: *La Sonnambula*, de Bellini, y *La Flauta Mágica*, de Mozart.

4. Los primeros pasos de la carrera profesional

Los primeros pasos de lo que iba a ser una carrera profesional dedicada al canto, fueron consecuencia y desenvolvimiento de las actividades de la Hochschule de Detmold. Allí se aprendían óperas enteras, no sólo por fragmentos, como en los conservatorios de entonces en España. Para esto, las clases no se ceñían sólo a la técnica del canto y sus auxiliares musicales, sino que había clases de pronunciación

italiana, francesa...etc. Y, además, clases de lo relacionado con el teatro (escenografía, vestuario, dirección de escena, etc). Así que la Hochschule hacía producciones propias con las que, no sólo formaba una programación estable, sino que las exportaba. Una de las primeras óperas con las que salimos fuera, fue *La Corona* de C. W. Gluck, con la que obtuvimos un clamoroso éxito en Aix en Provence.

Son muy importantes estos contactos con el escenario. No sólo para una experiencia propia de aprendizaje, sino para que te vayan escuchando. El “boca a boca” hace mucho entre directores y maestros.

Una de las cosas inevitables que hay que hacer para que te conozcan es presentarse a concursos. Y digo lo de “inevitable” porque – y a veces por motivos extramusicales– no siempre las experiencias son buenas. Pero se aprende mucho de los concursos musicales. Me presenté al “Concurso Gayarre”, de Pamplona, entre otras razones, porque es lógico que los becados por el Gobierno Foral colaboren con el concurso –o por lo menos, así lo sentía yo–. En aquella edición quedé desierto el premio, pero conseguí otros galardones, y publicidad y cariño entre mis paisanos.

También quedé finalista en el “Viñes” y en el “María Callas”, este último, un premio que se va desarrollando durante todo un año. Del “María Callas” recuerdo la final en el Teatro San Carlo de Nápoles, uno de los teatros más bellos del mundo. Quedé impresionada con su majestuosa herradura. Además nos daba la oportunidad de cantar con una gran orquesta.

El camino de los concursos también requiere de un aprendizaje. No siempre se elige bien el repertorio. Unas veces quieres deslumbrar con obras que no sacan todas las posibilidades a tu voz. Otras, aunque sean adecuadas, el estilo del concurso, o el jurado busca otro tipo de voces. Todo esto se aprende con el tiempo. Por eso cuando di con el concurso adecuado las cosas me salieron redondas. Fue el famoso “Concurso Belvedere” de Viena. Al Primer premio conseguido, se sumaron otros nueve más, entre ellos el Premio de interpretación “mozartiana” y el Premio de público. Belvedere fue trampolín fundamental, pues de allí surgieron los primeros contratos.

Conservo con especial emoción estas primeras óperas, y me doy cuenta del enorme trabajo que hay que realizar en los comienzos – en los comienzos y después–. Recuerdo que una de las óperas que tenía en repertorio era *Los Pescadores de Perlas* de Bizet y se me requirió para el rol de Leïla en el Teatro de Opera de Pisa. Por supuesto lo aprendí en francés; pero en Pisa lo querían en italiano, así que no tuve otro remedio que aprenderlo en el idioma de Dante. Era entrar en Italia.

Luego vinieron la ópera de Saint Galen, Irlanda, Lucerna... Con papeles tan comprometidos como *Lucia de Lammermoor*, por ejemplo. Una va cantando, va midiéndose vocalmente con los personajes, y va adecuando –mientras se puede, claro– el repertorio a la voz. Surgen así encuentros maravillosos, como el papel que considero estrella en mi carrera: la Susanna de las *Bodas de Figaro* de Mozart. Lo debuté en Madrid, y a continuación lo canté en La Bastilla de París. Desde entonces, ha sido uno de los roles más representados en mi carrera.



Coincidiendo con esta etapa de los comienzos ya consolidados, entré en mi vida profesional Teresa Berganza. Fue fundamental para mí que accediera a hacerme una audición. De aquel primer contacto musical surgiría una gran amistad y un apoyo firme en el modo de entender la carrera de canto. Congeniamos enseguida. Y, además de gustarle mi voz, se dio cuenta de la seriedad con la que yo me tomaba la carrera. Por eso la he tenido siempre a mi lado. Porque las exigencias de ensayos, la puntualidad, el ir con las obras aprendidas, el no dejar las cosas a la ligera, la disciplina que alcanza no sólo a la voz, sino al modo de vida... son mandamientos que Teresa cumple a rajatabla, y exige que los demás también los cumplan. Me abrió puertas de agentes de París, y, siempre sabiendo que yo era –en ese sentido disciplinar– de las suyas, también me presentó a los mejores “correpetidores” de ópera francesa.

Con Teresa Berganza se aprende siempre y de todo, y coincidir con ella en una ópera es un verdadero privilegio. Aunque era la etapa final de sus actuaciones en ópera, hicimos juntas el *Rinaldo* de Haendel, con una maravillosa puesta en escena de Pier Luigi Pizzi, que deslumbró tanto en el teatro de la Zarzuela de Madrid como en el de la Ópera de Lisboa; y una *Carmen*, también con Pizzi de maestro de escena y Ros Marbá en el foso, en la que dejó sentada cátedra de sensualidad elegante. La Micaela de la famosa ópera de Bizet, ha sido –sigue siendo– otro de los grandes roles de mi carrera.

Llegados a este punto, hay que señalar que la profesión de cantante de ópera –más conciertos, recitales, etc– es ya un camino sin retorno. Si eliges esta profesión hay que olvidarse de la vida familiar al uso, y hay que estar pendiente las veinticuatro horas del día de la música. La exigencia es absoluta. Las horas de sueño deben ser las adecuadas, incluso cuando no puedes dormir por los nervios. Los horarios supeditados a los momentos mejores para la voz. Las charlas con los amigos, sin humos, sin gritar y sin aires acondicionados. Parece exagerado, pero la voz es siempre frágil por muy fuerte que se sea. Eso sí, las compensaciones son enormes.

5. La ópera, arte total. Creación individual y colectiva. Sus tensiones

Si nos preguntamos cuales son las características más importantes de la evolución de la ópera en los últimos años, habría que señalar los cambios habidos en el repertorio, en las puestas en escena, e, incluso en el estilo de cantar. Tradicionalmente hemos oído decir que la ópera en los años cincuenta y sesenta estaba dominada por el predominio de las grandes voces. En los setenta, por el protagonismo de los grandes directores de orquesta. Y, en los últimos veinte o treinta años, por los maestros de escena. Por supuesto es una manera de resumir muy apresurada, y, aunque hay algo de cierto en ello, el fascinante mundo de la ópera no tiene compartimentos estancos, sino que todos sus protagonistas se interrelacionan.

Una de las mejores cosas que ha sucedido en la ópera ha sido la ampliación del repertorio. Hasta hace bien poco, el noventa por ciento del repertorio se lo repartían el *belcantismo*, Verdi y Puccini. Con algo de Mozart, poco, y un muy ocasional Wagner. Pero el repertorio se ha ampliado por los extremos, o sea, hacia el barroco y hacia la ópera del siglo XX. Ha sido, sin duda, una de las características más importantes y que más tenemos que celebrar. Ya no nos resulta raro asistir a una ópera barroca (antes no se salía del *Giulio Cesare* de Haendel), o de Gluck. Y ya dentro del siglo XX, escuchar Stravinsky, Poulenc o Britten.

La voz, el cantante, sigue siendo el principal elemento de la ópera, de eso no hay duda, si no hay voces, por más espectacular que sea la puesta en escena, o por más matices que encuentre el maestro concertador con su orquesta, la función se hunde. Pero, también hay que señalar que aquel concepto del cantante que apenas actuaba, de que el movimiento más osado que hacía era el de adelantarse al proscenio cuando le tocaba cantar su aria, permaneciendo estático el resto de la obra, afortunadamente, se ha acabado. Las buenas producciones de ópera ya no descansan en una o dos voces excepcionales, con un resto de reparto muy mediocre, sino que se buscan elencos homogéneos, bien ensayados, que, dentro de las posibilidades de cada teatro, desarrollen la ópera sin altibajos en los personajes. Las voces ensambladas con la teatralidad. Hoy se pide a los cantantes que se hagan con la escena, que desarrollen teatralmente la psicología del personaje, además de solucionar, claro está, la parte musical. Sobresale la calidad individual, que duda cabe, pero dentro de la calidad colectiva.

El maestro director sigue siendo pieza fundamental en la ópera. Pero, hoy día, tiene que establecer cierto consenso con el director de escena. Su labor de concertar un espectáculo tan complejo pesa sobremanera sobre el resultado final. Es vital la elección de los *tempos*, el conocimiento de las voces que debe tener. El *tempo* excesivamente rápido puede sofocar el fraseo, el demasiado lento, ahogar la respiración. Debe, en definitiva, dar seguridad a todo el que está en el escenario.

Bajo mi punto de vista, el buen director de ópera es el que domina la obra con soltura y se alía con el cantante en agógica, tempo y volumen. Ha habido una época en la que se ha abusado del “sinfonismo” en el foso, con evidente perjuicio para las voces. El extraordinario director de orquesta Herbert von Karajan, por ejemplo dio a la ópera una difusión y un esplendor que no tenía, pero a costa de una orquesta grande y afinada en tono muy brillante, con lo que las voces, a la larga, sufrían.

El director debe buscar el arropamiento, nunca el forzamiento de la voz. En mi carrera me he encontrado, y he aprendido, con extraordinarios directores de orquesta. En mi debut de uno de mis papeles fetiche – la Susanna de las *Bodas de Fígaro* de Mozart– el maestro Ros Marbá me dio una gran libertad y apoyo para concebir un Mozart de “aparente” sencillez, un Mozart transparente, y, a la vez, muy sólido; rotundo en los agudos, pero nunca “pesantes”, con mucho vuelo. Y consiguió una prestación de la orquesta muy volátil y suelta. Fue un Mozart un tanto distinto al que se hacía hasta entonces, las pocas veces que se programaba. Un Mozart en total sintonía mi voz con su criterio.

Con René Jacobs –el ilustre contratenor francés, luego consagrado a la dirección– me embarqué en una aventura que tuvo una repercusión cultural más allá de la propia música. Fue la ópera *La Calisto* de Cavalli, con puesta en escena de Herbert Wernicke. Fue todo un descubrimiento, para el público, de las posibilidades que tenía la ópera barroca como espectáculo cuando en él todos los elementos que confluyen aportan genialidad. *La Calisto* no sólo funcionó por toda Europa como un espectáculo muy original, colorista, mágico y entretenido –a pesar de su larga duración y del protagonismo del *recitativo arioso*, más que de las arias–, sino que sirvió para hacer un extenso reportaje sobre los entresijos y la preparación de una ópera.

Otro de los directores que me ha marcado en el mundo de la ópera ha sido el malogrado Giuseppe Sinopoli –falleció a los 54 años, dirigiendo Verdi–. Sinopoli me introdujo en la gran orquesta, con una *Bohème* de Puccini de una intensidad inigualable. Experimenté la densidad de la Orquesta Filarmónica de Israel con Sinopoli de una forma muy emocionante: la orquesta colmaba el sonido, pero nunca te sentías avasallada por ella. Me hizo amar a Mahler. Con él canté muchos conciertos con la 2ª Sinfonía, y también Rossini y la 9ª Sinfonía de Beethoven, en la Ópera de Roma, con huelga de coro incluida, en fin de año.

Señalo a estos tres maestros –entre los innumerables con los que he trabajado estos años– porque representan mis comienzos y tres de mis grandes líneas musicales: el barroco, Mozart y Puccini. Desgraciadamente, no nos dio tiempo a abordar otra de las facetas fundamentales de mi carrera: la ópera francesa. Luego vendrían conciertos inolvidables con Chailly, Gavazzeni, Pappano, Zedda, Armin Jordan, Rizzi, Colin Davis, Maazel, Scimone, Bychkov, Plasson, Latham-Koenig, Viotti, Gelmetti, Victor Pablo Pérez, Ros Marbá, Gómez Martínez, García Navarro, López Cobos, Frühbeck, Fabio Luisi, Alessandrini, Rousset, Hogwood,



Staatsoper de Berlin. Opera *La Calisto*, de Cavalli. Foto: © Monika Rittershaus. (Archivo María Bayo)

Bolton, De Marchi, Herreweghe, entre otros, y con grandes directores de escena –además de Wernicke y Pizzi– como Ronconi, Lavelli, Miller, Del Monaco, Carsen, Lepage, Grüber, Sagí, Pasqual, Espert, Gas, Joel, Neuenfels, Hytner, Toffolutti, Courier, Leiser, Serreau, etc.

No cabe duda de que vivimos en el mundo de la imagen. Por lo tanto es evidente que la exaltación de lo visual tenía que llegar a la ópera. Yo creo que, salvo algunas excepciones, francamente exageradas, la irrupción de famosos cineastas o directores de teatro en las puestas en escena, ha sido para bien. Es más, la ópera ha tenido en ese punto cierta revitalización, con discusiones entre el público a cuenta de la puesta en escena.

He sido partícipe de maravillosas producciones en las que los más importantes maestros en la materia han intervenido. El director de escena acomoda la idea que tiene del personaje al cantante, y, aunque en unos primeros momentos haya cierta sorpresa o confusión, si todo se hace con coherencia, el rol se enriquece.

En primer lugar no hay que tener miedo a trasladar de época la acción, siempre que no haya choques contradictorios, porque en todas las épocas se ha hecho. No hay más que acercarse a los pórticos góticos, o a las pinturas del Renacimiento para darnos cuenta de que las escenas bíblicas son representadas con trajes de la época en las que se hicieron esas obras de arte, no en las que se desarrollaba la acción.

Tampoco nos debe extrañar esa especie de intemporalidad que, a menudo se apodera de muchas puestas en escena. Esos escenarios minimalistas o abstractos en los que se juega con la luz y que, a menudo, resaltan la voz y la música en obras más estáticas. La escena se ha enriquecido con una brillantez inimaginable. Entre otras cosas por la construcción de tramoyas con infraestructuras técnicamente avanzadas, donde no faltan hidráulicos y otras maquinarias que dan mucho juego. Pero no hay que engañarse, la clave del éxito está en dar con la psicología del personaje y que el cantante se apropie de él sacando lo mejor de sí mismo. Y, por supuesto del respeto a la partitura y de la primacía de la música. No son de recibo los excesivos alardes técnicos, que, a menudo, estorban a la propia audición.

He padecido puestas en escena incómodas. Recuerdo una en Pisa donde se me mandaba dar vueltas, un tanto absurdamente, mientras cantaba, con repercusión en la acústica. En esos casos tengo siempre presente lo que me decía Teresa Berganza: “fíate de tu intuición”. Soy disciplinada, pero en algunos momentos hay que fiarse de la intuición.

Entre las obras más logradas, por su dramatismo, está *Pelléas et Mélisande* que hice con Wernicke en la dirección escénica y Antonio Pappano en la musical. Fue un verdadero “work in progress”, o sea un trabajo que Wernicke iba haciendo a partir de los cantantes. Venía con una idea preconcebida, pero al encontrarse con determinadas cualidades físicas de los dos protagonistas fraguó en el escenario una de las relaciones más tormentosas entre el personaje de Golaud y Mélisande. Parecerá exagerado, pero, en cierto modo, salíamos un poco tocados emo-

cionalmente de aquellas funciones. Los grandes directores de escena te piden que lo des todo.

He hablado de confusión y sorpresa, en alguna ocasión. En una de mis actuaciones en el festival de Salzburgo –concretamente en el año 2000– topé con uno de los más controvertidos maestros de escena: Hans Neuensfels. Íbamos un tanto prevenidos todos los que interveníamos en el reparto. Y, ciertamente nos sorprendió porque nos presentó un *Cosí fan tutte* de Mozart en medio de flores e insectos enormes. La relación con la trama era que Neuensfels partía de un experimento de entomólogo, lo mismo que Mozart partía del experimento de poner a prueba la fidelidad de las protagonistas. La relación puede parecer forzada. Y, sin embargo, la música de Mozart fluía estupendamente entre aquel colorista laboratorio.

Salzburgo, ciertamente, por lo menos durante la gerencia de Gerard Mortier, era una explosión de novedades. Casi todas magníficas. Hice la trilogía Mozart-Da Ponte: *y Nozze di Figaro; Don Giovanni y Cosí fan tutte*. En todas hubo aportaciones luminosas a la música de Mozart. Salzburgo es, además, lugar de discusión artística por excelencia. Y no sólo en lo referente a las puestas en escena. En los festivales de 1998 hice las *Bodas de Figaro* con Sir Charles Mackerras de director musical. Mackerras quería un Mozart muy adornado, heredero del barroco. Afortunadamente yo había hecho mucha ópera barroca, así que las agilitades que el maestro mandaba no tenían ningún problema para mí. Pero sí para el resto del reparto. Se entabló una gran discusión. Esas tensiones de diversas individualidades que, hasta que no se ponen de acuerdo, suelen soltar chispas. Mackerras, al fin desistió del excesivo adorno, y dejó un Mozart más acorde con lo que estamos acostumbrados. Yo creo que para bien, porque, aunque en el foso estaba la Filarmónica de Viena, en realidad su sonido no era el tan historicista que parecía pedir Mackerras.

Al hilo de esta anécdota, otro de los grandes acontecimientos que se han dado en la ópera –y en la música en general– ha sido la irrupción de las versiones historicistas de la música antigua, del barroco e incluso, de Mozart. Afortunadamente he vivido esos cambios con verdaderos especialistas: Jacobs, Herreweghe, De Marchi, Rousset, etc. Un barroco con el que he intimado profundamente en recitales individuales con clave –una de mis primeras grabaciones fue de arias antiguas–. Precisamente por eso me veo con la autoridad de hacer un barroco con cuerpo en la voz, con volumen. Con claridad y soltura en las agilitades, pero atendiendo a la línea de canto y a al peso de la emoción que se da en este período. Lo digo porque a fuerza de interpretaciones pusilánimes y con voces pequeñas, hemos llegado a confundir las versiones historicistas con la falta de expresión. Una cosa es que no haya regulador romántico y otra que falte la emoción. Por otra parte, si no hacemos un barroco, digamos amplio, no habría manera de programarlo en los grandes teatros, la Bastilla de París, pongo por caso. Ciertamente hoy día hay muchas voces que se dedican a recitales con música barroca; pero no tantas que canten ópera barroca. Uno de mis personajes favoritos, en este campo ha sido Cleopatra de *Giulio Cesare*, de Haendel, con puestas en escena un tanto controver-

tidas, pero llenas de encanto. Una más o menos minimalista en París, de la mano de Nicholas Hytner, y otra, trasladada a un rodaje cinematográfico, de Luca Ronconi, en el Teatro Real de Madrid. En ambas brilla, sobre todo la esplendorosa música de Haendel.

Debo decir también, que, si la puesta en escena se hace con calidad, el volver a la más bella tradición del telón y “el cartón piedra”, de vez en cuando, es magnífico. *La Bohème* de Puccini es una ópera que apenas se ha prestado a trasladarse de época. Mi debut en la Scala de Milán fue con *La Bohème*: el maestro de maestros –octogenario ya– Gavazzeni en el foso, Franco Zeffirelli en la dirección de escena, y Mirella Freni como Mimi. Yo hacía el papel de Musetta. La Scala es algo especial, porque, cuando debuté, aún conservaba los viejos camerinos en los que habían estado la Callas, la Tebaldi...etc. La puesta en escena de Zeffirelli es la tradicional, esa que saca más de un centenar de personas entre coro y figurantes en el barrio Latino. Recuerdo con emoción, las flores que me tiraron desde el gallinero. El famoso y terrible público de la Scala, que como en los circos romanos, te convierte en héroe o te hunde.

6. La gran forma. Los grandes teatros

Los complejos montajes escénicos, son una jungla muy atractiva y fundamental en la carrera de canto. El artista va captando innumerables matices, se va alimentando de excitantes experiencias –unas mejores que otras– que influyen en una determinada personalidad artística. Y, aunque los nervios, el punto de inseguridad, no se pierden nunca, no cabe duda de que el tener tablas –o sea, horas en el escenario– ayuda mucho. En unos teatros más que en otros. Porque hay que desmitificar un poco la fama de algunos grandes teatros. Cierto que la mayoría funcionan como un reloj; pero hay otros, la Scala cuando yo la conocí, sin ir más lejos, en los que hay programados muy pocos ensayos y, fiándose de la fama, y de que siempre tienen el lleno, descuidan aspectos que al artista, ponen un tanto nervioso.

En otros, sin embargo, como el Colón de Buenos Aires, te ofrecen sorpresas muy agradables, como el amor que tienen por la Zarzuela. Un género que goza de la misma consideración que la ópera, y mucho más querido que en España. La versión de *Doña Francisquita*, luminosa, muy rica en vestuario y con recursos de producción, fue uno de los grandes éxitos de mi carrera. Acostumbrada a tomarme en serio cualquier cosa que hago, los nuevos proyectos de abordar la Zarzuela propuestos por el sello discográfico Auvidis me convencieron por el criterio de reparto vocal, por los maestros directores, y por las orquestas y coros implicados.

El criterio al abordar la zarzuela cambió radicalmente a lo que en años anteriores se hacía. Desde Argenta –y alguna excelente incursión de Frübeck de Burgos– la zarzuela no gozaba de los mismos recursos musicales que la ópera. Por supuesto que figuras como Plácido Domingo o Alfredo Kraus habían dejado patente su cariño por la zarzuela, pero casi siempre en recitales. Sin embargo en los pro-



Metropolitan Opera House, New York. Don Giovanni de Mozart. Producción escénica firmada por Franco Zeffirelli. María Bayo (Zerlina); Dwayne Croft (Don Giovanni). Foto: © Winnie Klotz – Metropolitan Opera Association, INC. (Archivo María Bayo)

yectos en los que me impliqué, directores como Ros Marbá y Víctor Pablo Pérez hicieron un concienzudo trabajo de estudio del género y, aportando orquestas de solvencia, como la Sinfónica de Galicia, la de Madrid o la de Tenerife, sacaron otro brillo, consiguieron otra dignidad –muy por encima de la que se tenía– al género.

Siento cariño por todo el trabajo realizado en torno a la zarzuela. En ella confraternicé con los queridos colegas españoles, y, sobre todo, trabajé con dos de

los grandes mitos del canto en España, Alfredo Kraus y Plácido Domingo. Alfredo Kraus murió, desgraciadamente, al poco tiempo de que termináramos la grabación de *Marina*. Con Plácido Domingo grabé *La Tabertera del Puerto* del querido maestro Pablo Sorozábal. En esta grabación estaba también Juan Pons. Para que se hagan una idea de la importancia que se le dio al llamado género chico.

Pero junto a esta faceta de la gran forma musical –por otra parte apenas abocetada en hitos muy concretos, en una carrera de más de treinta años– está el recital y el oratorio. La música de cámara y el sólo con acompañamiento orquestal. Es fundamental para la cantante no perder la miniatura musical: la canción. No sólo por el extenso repertorio de este género –*lieder*, melodía francesa o italiana, canción culta española– sino por la medida íntima de la cantante con la música y con el público.

Abordo la canción desde las arias antiguas del barroco, hasta Toldrá, Montsalvatge, o Mompou, pasando por los *lieder* de Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann, las canciones de Canteloube, las de Falla, Granados, Rodrigo o Ravel, Guridi, Arambarri, Albéniz, Ovalle, García Leoz, Remacha, Lecuona, Guastavino, o los actuales Lorenzo Palomo, Antón García Abril, etc. Es un género que cultivo con asiduidad, que trato de divulgar incluso en contra de algunos programadores que no creen demasiado en este tipo de conciertos, por excesivamente especializados, porque son íntimos y necesitan, en algunas ocasiones, un plus de sensibilidad y preparación por parte del oyente. Ciertamente muchas de éstas canciones no terminan en agudo, no son facilonas al aplauso, aunque, evidentemente, son bellísimas. Mis programas siempre incluyen autores españoles, y, en muchas ocasiones, son recitales de música española. Una de las razones de la concesión del Premio Nacional de Música, según el Ministerio de Cultura, fue precisamente la difusión de la música de los más importantes compositores españoles, tanto aquí como en el extranjero.

En el recital hay pocos elementos exteriores que ayuden a crear atmósferas que acojan al espectador, salvo la voz y personalidad propia del cantante. Solamente el acompañante –normalmente pianista, y, a veces guitarrista– es el otro elemento que comparte esa gran responsabilidad. El acompañamiento en el recital es vital. Si no hay sintonía es mejor dejarlo, aunque técnicamente, el acompañante responda. Se trata de coincidir no ya en el *tempo*, sino en la respiración, en el fraseo, en la intuición antes de comenzar. Al hilo de este tema, quiero puntualizar lo importante que sería –y lo descuidado que está– formar pianistas acompañantes en los conservatorios. Tradicionalmente, y referido a cualquier instrumento, en nuestros conservatorios siempre se ha tendido a educar para solistas, es lo que se demanda. Sin darnos cuenta de que en la carrera musical cabe una educación para dedicarse a la propia educación (no solistas frustrados), una educación para ser *tutti* de orquesta, para el acompañamiento, etc.

El recital llega al espectador muy de tú a tú. Conviven la elegancia y el refinamiento, con la cercanía y esas letras a veces ingenuas llenas de sabiduría popular. En tiempos de ruido excesivo, de ruido que se apodera de todos los espacios, el recital es un bálsamo. Es cierto que el ambiente no favorece una actitud

de masas hacia esta forma de música; pero, una vez descubierto, no defrauda, más bien encandila, consueta, emociona por su transparente mensaje.

Reivindico el formato del recital con programas coherentes por autores, estilos o épocas. Concretamente las canciones españolas tienen una gracia especial que, normalmente cantantes extranjeros no saben captar. Hay una búsqueda especial del “rubato” en las canciones de Falla, por ejemplo, que se salta toda medida convencional para darles el aire que el maestro granadino destilaba con tanta genialidad. Hay una melancolía en las canciones de Guridi que hay que sentir las muy cercanamente para captarla. Y así con todos los compositores. La búsqueda y la preparación de este material tan delicado, tan personal y apegado a las raíces del compositor, entraña escudriñar en la vida y el entorno de éste, incluso en su estado de ánimo. Es trabajoso, pero compensa absolutamente, descubrir estos pequeños mundos, esenciales, por otra parte en la historia de la música. Un pianista acompañante alemán –excelente por otra parte–, no hacía más que preguntarse por qué ese empeño de cantar con picardía una canción de Granados, si sólo decía que “iban al pinar: unas por piñones y otras por cantar...”

Tengo un recuerdo especial en este apartado para Teresa Berganza, también maestra indiscutible en la canción, que ha creado escuela; y para Victoria de Los Ángeles. Mi generación estará siempre agradecida a la estela de las grandes maestras.

7. El Oratorio

El solo de concierto o recital de arias con orquesta de cámara o gran orquesta, es otro mundo de esta profesión de múltiples facetas. El recital de arias es una especie de festín para un público que quiere resúmenes de ópera. También es un buen momento para ir dando a conocer una ópera o un oratorio que se acaba de descubrir, y, ante la novedad, exponer sus virtudes. Antes de grabar, por ejemplo, una obra entera de José de Nebra –por citar uno de los últimos descubrimientos de nuestro barroco–, el público puede comprobar, a través de escuchar las primeras notas de su música, que merece la pena seguir investigando al compositor y ofrecer su obra completa. Otras veces, los recitales son compendio de períodos de la música. Cumbres compositivas de determinados autores. O resumen de un determinado género. Pero, siempre, estos recitales hay que programarlos con esa coherencia de reagrupación por temas.

El Oratorio es un estado de ánimo. Más con un matiz espiritual que religioso. Se hace necesario abordarlo, por lo menos de vez en cuando, para trascender un poco la vida terrenal que se narra en las óperas. Nos sucede a todos. Me he encontrado con colegas o directores de orquesta que, enfrascados durante mucho tiempo en la ópera, necesitan hacer un oratorio. Y a poder ser en un templo. Y no sólo por abordar una parte importantísima y extraordinariamente bella del repertorio, sino por esa profunda tradición europea de música religiosa, que ha conformado parte de nuestra cultura.



Palau de la Música de Barcelona. Foto: © Jaume Estruch. (Archivo María Bayo)

El estilo de voz del oratorio barroco no se diferencia, fundamentalmente de la voz de ópera barroca; pero en el oratorio romántico, no conviene recurrir a los alardes de la ópera romántica. A menudo se exagera y se tiende hacia el estilo operístico en algunas partituras a las que en absoluto va el estilo. Pongo por caso el *Requiem Alemán* de J. Brahms”, el vuelo del solo de soprano tiene que elevarse entre la gratitud y la súplica, casi despegado de la materia sonora. Son matices importantes. Y hablo de ellos para señalar la complejidad y el campo tan extenso que abarca el “oficio” del canto. Algo que –mal o bien– parece saber hacer todo el mundo.

8. La transmisión de la experiencia

A pesar de tener que atender muchos compromisos de mi profesión, últimamente he tenido algunas experiencias docentes, y me gustaría, en el futuro, dedicar más tiempo a transmitir la experiencia de toda una carrera, y, sobre todo las dificultades con las que se van a encontrar los que aborden esta profesión, máxime viendo –por esa corta experiencia en algunas *masterclasses* que he dado– que en los conservatorios todavía no se abordan todas las múltiples facetas de la profesión. En el resto de los instrumentos, se ha avanzado más.

A lo largo de todos estos comentarios que he hecho, a vuelapluma, sobre mi carrera, ya he ido apuntando lo que yo considero algunas deficiencias pedagógicas, y algunas orientaciones en la interpretación de los diversos géneros que aborda un cantante. Pero conviene resumirlos y recalcarlos.

Antes de elegir la carrera, hay que prevenir a los padres de que el canto, o cualquier instrumento, necesitan años de preparación. Parece evidente, pero, últimamente se quiere el éxito inmediato –incluso a partir de una brillante voz–, sin medir las fuerzas ni cimentar una preparación. Algún programa de televisión quiere mostrar resultados con cuatro clases. No es posible. También hay que tener sinceridad con el alumno. Y si se ve con claridad, la inutilidad de las clases, decirlo.

Trabajo pedagógico desde las escuelas. Desde los ambientes familiares y sociales. Desde los medios de comunicación. Por contradictorio que parezca, y, a pesar de la enorme cantidad de medios de difusión, quizás hoy día, en nuestros pueblos y ciudades se canta peor que antes, hay, en general más ruido, y lo que más se echa en falta es el silencio. En este sentido, quizás los alumnos llegan a las primeras clases de música más viciados.

Las cualidades son imprescindibles. Pero sólo con voz no se triunfa. El trabajo debe ser continuado e ímprobo. El canto no sólo es música, es pronunciación en varios idiomas, ejercicios de memorización, dramaturgia, cultura literaria, etc.

Conviene frecuentar la figura del correpetidor. Algunos confían la preparación de las partituras a su pura intuición y conocimiento. Estos son importantes, pero el correpetidor conoce bien el repertorio, oye mejor desde fuera y aconseja.

Extraordinario espíritu de sacrificio. Como una vocación. La disciplina no sólo es necesaria dentro del teatro, sino también fuera. Y a todas horas.

La elección del repertorio es fundamental. Mientras se pueda, no hay que ceder a las presiones de los demás, incluso a las de sí mismo. Por mucho que guste un autor o unos determinados roles, si al abordarlos, la voz sufre más de lo debido, hay que tener el buen juicio de abandonarlos. Hay unos personajes que catapultan al cantante antes que otros. Pero no por ello hay que abordarlos si no nos van. A la larga se paga. Esto lo repetía hasta la saciedad Alfredo Kraus, maestro de la ópera francesa, por ejemplo, y que apenas abordó Mozart, porque no le iba, aunque su voz era espléndida de timbre para la ópera mozartiana.

9. A modo de conclusión

He intentado exponer, en este breve ensayo, las diversas facetas de mi carrera de canto. Bastante caleidoscópica como se habrá podido observar. Una carrera tan variada como el carácter de todos los personajes femeninos que he abordado. No caeré en un fácil feminismo si digo que en ópera, todos los personajes que desatan –para bien o para mal– las pasiones, los argumentos, son femeninos: La Eternidad de *La Calisto*; Cleopatra de *Giulio Cesare*; *Cleofide*, de Hasse; *Antígona*, de Tratta; Susanna, de *Las Bodas de Fígaro*; Rosina, del *Barbero de Sevilla*; Mimi y Musetta, de *La Bohème*; Micaela de *Carmen*; Ensoleillad, de *Cherubin* de Massenet; Julliette de Gounod; los tres roles de los *Cuentos de Hoffmann*; *Manon*, de Massenet; Mélisande de Debussy, etc. Para otro ensayo queda la preparación y psicología –tal como yo las veo– de estos y otros personajes. Y la recreación de los ambientes que las rodean: desde la superficialidad aromática del *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti, hasta la espesura de la duda y la tragedia de *Diálogo de Carmelitas* de Poulenc.

Y al hilo de esta exposición me hago, también, algunas reflexiones para los momentos actuales. La ópera es compendio y resumen álgido de la cultura de occidente. Es cierto que, en nuestro país se ha hecho mucho en la construcción de infraestructuras y en la fundación de orquestas. Ha sido impresionante. Todo el mundo, en el extranjero, lo comenta. De lo que tengo más duda es de si todo este avance –evidente– está bien consolidado para que no sufra retroceso. Porque, parece ser que, a las primeras de cambio, a las primeras dificultades serias, se va a empezar a recortar precisamente todo de lo que tanto se presumía. Da la impresión de que algunas cosas se han hecho más por relumbrón que por convencimiento de necesidad. Entendiendo que la educación y la cultura son absolutamente necesarias para un país. Son una necesaria inversión.

Otra reflexión que me preocupa es la cuestión de la difusión de la música. Creo, sinceramente, que ha sido de modo inversamente proporcional a la proliferación de cadenas de televisión. Conservo decenas de grabaciones de ópera retransmitidas por televisión en los tiempos de Pilar Miró. Hoy día, con la cantidad de cadenas de televisión que hay, es muy raro ver una retransmisión desde el Real,



Donostia. Palacio Miramar (25.11.2011). Acto de entrega del Premio Eusko Ikaskuntza-Caja Laboral 2011. Ángel Gabilondo, Ministro de Educación. Txomin García, Presidente de Caja Laboral. María Bayo. José María Muñoa, Presidente de Eusko Ikaskuntza. (Foto: Archivo Eusko Ikaskuntza)

el Liceo, u otros teatros de ópera. Es el círculo vicioso de siempre. Se dirá: es que no gusta al público. A lo que hay que responder: icómo va a gustar si no se le da la oportunidad de verlo!

A menudo, ha venido gente joven a saludarme al camerino entusiasmada por la función de ópera que habían visto. Y todos con la misma expresión: “ [...] es que no sabía que la ópera era esto [...]”. Educación. Difusión. Estímulo de la lectura y de la paciencia. Son cosas difíciles de inculcar en nuestro tiempo de prisa e inmediatez. Y, sin embargo, fundamentales para la formación de la persona.

A menudo me preguntan cual es el futuro de la música. Por dónde irá la ópera. Y mi respuesta es siempre la misma: la música, la ópera, irá siempre por donde vaya la educación.