



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

www.madrid.org

35



Isaac
Albéniz

Diseño: Alberto Corazón



Diseño: Alberto Corazón

Isaac
Albéniz



ISAAC ALBÉNIZ EN SU CENTENARIO

Conmemorábamos esta pasada primavera los cien años del fallecimiento, en un pueblo del Pirineo vasco-francés, de uno de los más grandes músicos de nuestra historia, Isaac Albéniz (1860-1909), y apenas dentro de unos meses, en la primavera próxima, celebraremos los ciento cincuenta años de su nacimiento en Camprodón, un remoto lugar de la frontera gerundense entre España y Francia. Podemos entender las circunstancias del nacimiento y la muerte de Albéniz como los paréntesis que abren y cierran con paradójica congruencia todo su ciclo vital, igualmente fronterizo, siempre a caballo entre realidades diversas, igual que su propia trayectoria profesional, basculando entre el trabajo de intérprete y el desempeño como compositor, o como su propio legado musical, que surge y evoluciona entre estéticas opuestas.

La vida de Isaac Albéniz, a pesar de su brevedad, fue un remolino de acontecimientos de la índole más variada. Lo que se sabe de cierto sobre su infancia y su

adolescencia podría servir de argumento a la más fantástica novela romántica de aventuras, donde se entrecruzan huidas, éxitos, asaltos, giras, crisis... todo lo cual, en combinación con la escasez de testimonios documentales que podrían ser decisivos y en alianza con una demasiado complaciente actitud por parte de numerosos estudiosos y divulgadores, ha dado lugar a una imagen del personaje en la que no siempre es posible distinguir lo real de lo ficticio, velada por un halo de leyenda mucho más proclive a todo tipo de fabulaciones y supercherías que atento a la investigación y el examen crítico de las fuentes testimoniales.

Y otro tanto ocurre con su música, esos casi dos centenares de obras, principalmente para piano, entre las que sobresale la prodigiosa *Iberia*, pero que también incluyen tres zarzuelas, cuatro óperas completas y otras tantas sin terminar, una pieza polifónica, un concierto y una rapsodia para piano y orquesta, dos suites sinfónicas, música incidental para recitados y hasta una treintena de canciones para voz y piano, un repertorio amplio, sorprendente y variado del cual apenas suele interpretarse poco más de la décima parte.

Afortunadamente, los estudios albenicianos han venido experimentando un apreciable sesgo de calidad y rigor desde los últimos años ochenta del pa-

sado siglo, y justo es reconocer que en muy gran medida ocurre a partir de las investigaciones y trabajos publicados sobre Albéniz de quien esto escribe, con la reivindicación de la obra orquestal y la producción escénica, la edición integral de las canciones, el descubrimiento de obras desconocidas, la primera edición de otras inéditas y, finalmente, la publicación del monumental *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* (Madrid: 2001). También en la vertiente biográfica contamos con interesantes novedades que han contribuido a poner luz y verdad sobre algunos de los tópicos más afianzados, estudios que, una vez más, debemos principalmente al benemérito trabajo de hispanistas extranjeros y no tanto a los compatriotas del compositor, cuyas más celebradas aportaciones al centenario consisten en su mayor parte en “transtextualizar” las ideas y los hallazgos de los anteriores o, directamente, presentarlas como propias. Nada nuevo a fin de cuentas, y sí otra evidencia de la picaresca nacional que al tiempo contrasta y confirma un factor constante de interés foráneo en la investigación sobre Albéniz, una constante iniciada en 1926 con su primer biógrafo serio, Henri Collet, seguida tres décadas más tarde por Gabriel Laplane y Raux-Deledicque en sus respectivos libros, ya clásicos, y ambos tan estimables y provechosos como radicalmente distintos en orientación y es-

tilo, y remozada en la actualidad con trabajos como la documentada biografía de Walter Clark.

En todo caso, es de los modernos estudios realmente originales, concebidos con criterios exigentes y elaborados con técnicas historiográficas y musicológicas de rigor científico, de donde aflora una imagen de Albéniz muchísimo más rica y honda –así en lo humano como en lo artístico– que la acuñada por la literatura convencional. Una trayectoria vital y estética que habría de convertirle en el compositor luminoso y profundo que hoy admiramos, pero que le obligó a recorrer un camino difícil y, con frecuencia, tortuoso; un camino con frecuencia arriesgado y comprometido siempre en un afán de superación que muy pocos como él lograron culminar.

... EINES FAHRENDEN GESELLEN

Pasó Albéniz su primera infancia en Barcelona, donde se dice que recibió alguna elemental instrucción musical que nunca ha podido ser acreditada y, según cuentan, dio un recital público a la muy temprana edad de cuatro años, aspecto éste del que tampoco existe ningún testimonio documental fidedigno, igual que ocurre con una supuesta tentativa de matriculación en el Conser-

vatorio de París; por el contrario, sí parece segura la intervención de su hermana mayor, Clementina, con quien aprendería los rudimentos del piano. Al producirse la revolución de 1868 la familia se traslada a Madrid, donde el padre de Albéniz esperaba obtener alguna ventaja de la nueva situación política, tanto para sí como para promocionar la naciente carrera artística de Isaac, con cuyo propósito le matricula inmediatamente en el Conservatorio de la capital, entonces denominado Escuela Nacional de Música y Declamación.

Es a partir de entonces, niño aún, cuando comienzan sus andanzas por toda la geografía española, que en los siguientes años recorrería de punta a punta dando recitales cuando apenas si le alcanzaban los pies a los pedales del piano, tanto por su corta edad como por su escasa estatura. Los trazos del mapa de aquella España llegaban entonces hasta las Antillas, y allá se fue el jovencísimo Albéniz, con sus quince años recién cumplidos, a exhibir su arte en las principales ciudades de Puerto Rico y Cuba, episodio que más tarde convertiría en un relato novelesco de fuga como polizón, pero que en realidad estuvo dirigido y patrocinado por su padre, que ocupaba entonces un cargo en la Contaduría Central de Hacienda de la isla. De vuelta otra vez en la metrópoli, marcha a Leipzig en la primavera de 1876 con la intención de reanudar los titu-

beantes estudios regulares de música que iniciara en Madrid años antes, propósito que apenas duró dos meses y que sólo cumpliría finalmente cuando, en 1876 y por mediación del conde Guillermo Morphy, obtiene una pensión del rey Alfonso XII para consolidar su formación en Bruselas.

Estudia durante tres años en el Conservatoire Royale de la capital belga donde, entretenido en una vida bohemia, a punto estuvo de repetir la vacua experiencia académica de Madrid. Por fortuna y un poco a última hora, su temperamento tan indisciplinado como voluntarioso y sus excepcionales cualidades le permitieron terminar sus estudios de manera satisfactoria, e incluso obtener un premio de piano con el que contentar al buen Morphy a su regreso a España en agosto de 1879.

Reemprende su carrera como concertista, tan brillante o más como lo había sido en su etapa infantil, y también tan errática y dispersa. Recitales aquí y allá, vuelta a Cuba, más viajes (en uno de ellos intentará, sin conseguirlo, entrevistarse con Liszt en Budapest y tocar ante él, a pesar de lo cual no dejará de presumir de ello), clases particulares, actuaciones en cafés y hoteles, primeras composiciones para piano, ensayos como autor de zarzuelas, turbios en-

redos económicos de los que nunca se ha sabido nada en claro, un matrimonio algo súbito y dos hijos en los dos años siguientes, abocetan el retrato de un joven veinteañero, de carácter expansivo y trato seductor, pianista extraordinario, compositor en ciernes que ya conoce la clave de sus primeros éxitos y dificultades, y que está dispuesto a hacerse valer y escalar los peldaños de la fama.

Ése es el Albéniz que en el otoño de 1885 decide, ahora ya con su propia familia, instalar su domicilio en Madrid, donde residiría durante cuatro años y medio, un período que parece corto pero que, en realidad, resulta excepcionalmente largo en la vida del artista, más nómada que estable y dramáticamente breve, pues murió sin haber llegado a cumplir los cuarenta y nueve años de edad.

A LA CONQUISTA DE LA VILLA Y CORTE

Vista en su conjunto la carrera musical de Albéniz, no hay duda de lo decisiva que sería la influencia del París de sus años últimos, como también lo fue el Londres de su desempeño como operista y director de orquesta, o la bullente Barcelona del modernismo, o la Andalucía de sus juveniles correrías y sus

ensueños de madurez. Pero sin menoscabo de todo ello, bien podemos afirmar que Madrid le sirvió, principalmente, como crisol y trampolín de sus aspiraciones, pues sus años de estancia en la capital y la intensísima actividad entonces desplegada por Albéniz le hicieron posible establecer fecundas relaciones con lo más granado de la música española del momento, al tiempo que le permitía el acceso a los medios de comunicación que publicitaban sus actuaciones como pianista y sus tempranas composiciones, obras que muy pronto se hicieron sitio preferente en los catálogos de las principales casas editoras.

Mientras tanto, su expansiva y cordialísima personalidad, avalada —no lo olvidemos— por su extraordinaria destreza ante el piano, le granjeaban la admiración y la simpatía de una sociedad que acudía en masa a sus conciertos y en buen número a las clases de piano, inmediatamente anunciadas nada más llegar a Madrid, que aquel joven maestro ofrecía en su propio domicilio de la plaza de Antón Martín, en ese barrio de Lavapiés cuyo recuerdo indeleble irrumpiría, con vitalidad tan inesperada y originalidad tan sorprendente, en mitad de aquella *Iberia* en la que veinte años más tarde, desde su exilio francés, estilizaba hasta casi la abstracción el sueño de una ya imposible España.

Pero lo que resulta más trascendental de ese período es que, aparte de afianzar su prestigio como intérprete de excepción, es precisamente ahí donde radican las claves de su transformación, de la transición gradual y trascendente que conduce desde el Albéniz-pianista que compone pequeñas chucherías al Albéniz-compositor de fruto cada vez más ambicioso, personal y depurado, un tránsito que, aunque ensayado por muchos otros en semejantes circunstancias, muy pocos fueron los que lograron consolidarla con obras de calidad, y ninguno con la excelencia de factura y belleza expresiva que alcanzaron las de Albéniz. Se trata, en suma, de un período decisivo, nunca antes tratado en profundidad y al que recientemente hemos dedicado un extenso estudio (*Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid: 2008) fruto de largos años de investigación, en cuyas más de doscientas páginas se exponen con minuciosidad y rigor los factores esenciales y los hitos de la figura y la obra de Albéniz, junto con la edición facsímil de varias de sus obras manuscritas y una colección epistolar, libro del que recogemos aquí algunas de sus líneas maestras.

El pianista fulgurante, el viajero impenitente, el aventurero apasionado, con veinticinco años cumplidos y apenas dos de casado, ya con dos vástagos, parece como si hubiese efectivamente decidido sentar la cabeza y hacer carre-

ra en la capital. Acude allí al encuentro de su antiguo protector el conde Guillermo de Morphy y Ferriz de Guzmán, el secretario particular del rey que años atrás le había posibilitado sus estudios en Bruselas, y si bien la inclinación del conde por su protegido no había variado, mal momento era aquél para favorecerle desde la corte: el monarca agonizaba y finalmente moría de tisis el 25 de noviembre de aquel mismo año de 1885. En tal coyuntura, la solidaridad y el apoyo de sus amigos más próximos constituyó un eficaz primer punto de apoyo para su nueva etapa madrileña, especialmente los editores Benito Zozaya y Antonio Romero, así como el compositor Tomás Bretón.

EL PIANISTA COMPOSITOR

A las pocas semanas de haberse instalado Albéniz en Madrid, *La Correspondencia Musical* del editor Zozaya incluía en su número 259 una partitura de Albéniz, la *Barcarola* (T.55), la misma que había publicado Valentín de Haas en Barcelona un año antes y que el propio Albéniz tocara con éxito ante los ateneístas barceloneses en 1883. En sucesivos números de esa revista aparecerían algunas otras obras compuestas con anterioridad, como la *Pavana-Capricho* (T.48), pero inmediatamente Albéniz emprende la composición de obras nuevas con que abastecer a su editor madrileño. Antes de que acabe el mes, Bre-

tón y Morphy le incluyen entre los compositores que dedican a la reina viuda un *Álbum* de obras escritas a la memoria del difunto Alfonso XII; nace así la única obra de polifonía coral escrita por Albéniz: el salmo *Domine ne in furore* (T.35), antes aludido, que en su día sacamos del olvido y publicamos por vez primera. Mientras tanto, prepara Albéniz su concierto de presentación ante el público madrileño, que tendría lugar en el Salón Romero el 24 de enero de 1886, ocasión decisiva para la que, en un alarde publicitario de gran calado, hizo imprimir una pseudo-biografía dictada al periodista Antonio Guerra y Alarcón, folleto que una tradición musicográfica tan acrítica como intelectualmente perezosa ha venido tomando hasta nuestros días demasiado al pie de la letra, a pesar de su evidente carácter propagandístico, tan descarado como esos inverosímiles números de opus que Albéniz atribuía a muchas de sus obras y que, muy en la línea de lo que con harta frecuencia haría en tantas otras ocasiones de su vida, combina datos reales y ficticios, con cuyos embustes, fantasías y exageraciones románticas pretendía conquistar la atención y el interés del público.

En aquel concierto maratoniano, tocado todo de memoria, interpretó Albéniz un vastísimo programa con obras de Bach, Haendel, Scarlatti y Beethoven en

la primera parte; en la segunda Schubert, Mendelssohn, Weber y Chopin; y en la tercera Rubinstein, Heller, Mayer, Liszt y el propio Albéniz, quien dio a conocer su *Suite Espagnole* (T.61) que, a la sazón, sólo constaba entonces de dos números: *Granada* y *Sevilla*, a los cuales añadió la ya aludida *Pavana-Capricho* y una transcripción propia de un fragmento del preludio de *Mefistofele*, de Boito (T.111). Si tal repertorio sirve a la perfección para darnos una idea bastante cabal de las preferencias de Albéniz, más importancia aún tiene como muestra de su asimilación y familiaridad con toda aquella música, revelándonos a un intérprete con una base tan formidable como ecléctica.

Apenas transcurrido un mes desde el recién mencionado concierto, otro a dos pianos, con Guervós de acompañante, en el Círculo de la Unión Mercantil el 20 de febrero de 1886 reafirma y consolida su éxito entre los aficionados madrileños, que pronto empiezan a requerir sus clases particulares de piano. Desplegando una asombrosa actividad, ejerce la enseñanza, se hace aclamar como pianista, organiza conciertos, frecuenta los salones, escribe artículos, compone música, publica sus creaciones, amplía su red de amistades y relaciones y se integra plenamente en el círculo de las personalidades de la música más relevantes en la villa y

corte. En muy poco tiempo se abren para Albéniz unas perspectivas profesionales lisonjeras que harán de los años 1886 al 89 un período extraordinariamente fecundo.

Su prestigio como pianista y sus buenos contactos en la Administración y en la Corte le valen el nombramiento como miembro del tribunal de oposiciones (que no como profesor, al contrario de lo que afirman algunos biógrafos) para la cátedra de piano del Conservatorio, o le procuran la encomienda de Isabel la Católica. Participa en varios conciertos con Adelina Patti y hasta le dedica una composición con el divertido seudónimo de Príncipe Weisse Vogel. Su carácter expansivo y bullicioso se encuentra a sus anchas, su casa está siempre abierta a los amigos y no escatima extravagancias tan dispares como tener un pequeño mono en casa para solaz de propios y ajenos, o cantar de contralto, con Bretón, Morphy y Vázquez una *Misa* de este último, y hasta por un momento se toma en serio su propia ocurrencia de poner en música nada menos que los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. Sólo hay una sombra trágica cuando el 4 de abril de 1886 muere su hija Blanca (más adelante, el 22 de enero de 1888, moriría otra hija, Cristina, ahogada accidentalmente por el ama de cría); pero pronto Albéniz, como tantas otras veces antes y después,

oculta su desgracia a los ojos de los demás con su gesto optimista y su contagioso dinamismo.

Y sigue componiendo y publicando sus obras: para el editor Benito Zozaya primero, y enseguida también para Antonio Romero en Madrid y para Juan Ayné en Barcelona. Como antes hemos apuntado, es justo en estos años, en los que alcanza su plena madurez como intérprete, cuando se produce esa mutación casi imperceptible desde el piano hacia la composición que convertirá finalmente a Isaac Albéniz en uno de nuestros más grandes creadores. Y así llegamos a la fecha clave del lunes 21 de marzo de 1887; de nuevo en el Salón Romero, presentó Albéniz un programa compuesto ya exclusivamente de obras propias, que interpretó él mismo “con el valioso concurso de la Srta. Luisa Chevalier y el Sr. Guervós y una brillante orquesta dirigida por el maestro D. Tomás Bretón”. Al año siguiente, con ocasión de celebrarse en Barcelona la Exposición Universal, la casa Erard organizó un ciclo de veinte conciertos protagonizados por Albéniz, que pudo así mostrarse en su cénit como pianista del más alto nivel, pero a la par, y sin titubeos, como autor de trazo firme y de fascinante personalidad, interpretando obras de su propia creación.

Así lo reconoció con entusiasmo Felipe Pedrell en sus crónicas periodísticas de entonces.

EL COMPOSITOR PIANISTA

Sería a partir de esas fechas cuando le iba a llegar a Albéniz el reconocimiento como compositor merced a sus obras de un nacionalismo estilizado y evocador con un inconfundible sello personal. Pero nada o muy poco de eso había entre las partituras que el músico trae bajo el brazo a su llegada a Madrid, apenas cinco años antes. Si hemos de conceder algún crédito a las informaciones publicadas por su antes aludido pseudo-biógrafo Antonio Guerra y Alarcón (quien, en realidad, no hizo sino firmar con su nombre un panfleto publicitario cocinado por el propio Albéniz para su presentación ante el público madrileño), son cincuenta y dos las piezas escritas por el compositor antes de 1886, pero en realidad no llegan a una docena las que se pueden documentar positivamente; el resto se perdió, fue destruido o reutilizado por el propio compositor o, sencillamente, nunca llegó a materializarse, dado el concepto un tanto imaginativo que a menudo tenía Albéniz de la realidad y sus pocos remilgos para matizarla a su conveniencia. Y aun en ese exiguo acervo lo que hallamos son romanzas, pavanas, serenatas, mazurkas, caprichos, barcarolas, val-

ses, marchas... es decir, piezas de condescendiente estética de salón, al socaire de la plácida sociedad urbana del último tercio del siglo XIX, para uso y disfrute de filarmónicos aficionados con buen gusto pero de limitadas capacidades técnicas y poco inclinados a audacias estéticas, obritas breves y convencionales que constituían el repertorio de aquel maestro de piano, con aspecto aún de adolescente, que daba lecciones a niñas de sociedad y dedicaba a éstas y a sus familias piezas musicales, acordes con los gustos del momento, para que las ejecutaran en sus tertulias y reuniones sociales. Lo cual, dicho sea de paso, constituía una excelente propaganda para el joven profesor.

Coinciden (tanto que parece que se calcan) historiadores y biógrafos en señalar como primer hito diferencial en la producción musical de Albéniz el tránsito de la música de salón hacia la búsqueda de una expresión más personal basada en materiales de raíz popular. Pero suele olvidarse que, en paralelo con esa producción de amable música para el esparcimiento burgués y de coqueteos con la música folklórica, se produce otra no menos relevante en la definición de nuestro compositor: la quemazón de lo “clásico”, el impulso que oscila entre el desapego y la necesidad de la estructura formal, el forcejeo entre las ideas y los moldes hasta hacerlos ajustarse entre sí. Sabemos cómo Al-

béniz trató siempre de maquillar con hipérboles lo endeble de su formación juvenil en lo concerniente a la armonía, el contrapunto, la composición y la instrumentación. Ciertamente es también que su arrolladora creatividad y sus naturales dotes le concedían lo más esencial para su arte, pero ese afán constante por magnificar y fantasear hasta la falsificación su instrucción académica no deja de ser profundamente significativo y revelador de unas carencias que sólo en parte podían suplirse con la familiaridad de las grandes obras clásicas del repertorio pianístico.

Por eso, según avanzan los años ochenta, parece como si al mismo tiempo que Albéniz va adoptando una retórica pintoresquista que se plasma en formas breves y de eficaz sencillez, le urgiese al autor la necesidad de experimentar la composición abstracta atendida a las formas que, en un sentido amplio, llamamos “clásicas”, comprendiendo desde el barroco tardío hasta el primer romanticismo. Es impresionante la cantidad (y, cada vez con más frecuencia, también la calidad) de obras que Albéniz compone en este período, en los poco más de cuatro años que reside en Madrid; y si de su pluma siguen saliendo minuetos, gavotas, mazurkas, pavanas, barcarolas y vales de salón, resulta sumamente significativo que, de modo simultáneo, escriba un *Concierto para piano* y

orquesta, tres *Suites antiguas*, cuatro *Estudios de concierto*, siete *Estudios en los tonos naturales mayores* y varias *Sonatas*, es decir, obras de forma clásica. En cierta manera, el salto abismal que daría la obra de Albéniz desde el salón doméstico hasta las elevadas regiones donde se percibe en toda su plenitud ese “acento universal” que él mismo se atribuiría como lema, pasa por un período intermedio que se identifica con esas obras de expresión abstracta, algo neutra y un tanto académica, obras que tratan de atenerse a los esquemas escolásticos, sin renunciar a veces a un toque *salonier* muy del momento.

Con todo, y pese al inestimable valor histórico que tienen esas obras para ejemplificar la metamorfosis de intérprete en creador que se opera en Albéniz en ese período crucial, no son ese tipo de composiciones las que tienen más valor y relevancia, sino aquellas otras en las que el autor empezaba a ensayar, cada vez con pulso más seguro, una vía de expresión menos académica y más personal.

Ya casi desde sus primeras composiciones, gran parte de la música de Albéniz se caracterizaba por la inclusión de evocaciones populares, ritmos vivos y melodías nostálgicas poseedoras de una gracia singular, siguiendo un proceso de

búsqueda de una expresión personal basada en materiales folklóricos que se materializaba en piezas breves, sencillas de estructura, de tipo rapsódico o de canción instrumental, para las que recurre a los temas y los giros melódicos, rítmicos y armónicos de un folklore que él supo asimilar hasta hacer indistinguible muchas veces su propia voz de la voz tradicional. Baste con recordar que entre las obras creadas en esos mediados y últimos años ochenta figuran títulos tan característicos como *Puerta de Tierra*, *Rumores de La Caleta*, *En la Alhambra*, *Cuba*, *Granada*, *Sevilla*, *Cataluña*, *Aragón*, *Rapsodia española*, *Zortzico*, *Tango*, *Alborada*, *Escenas sinfónicas catalanas*, *Leyenda*, *Cádiz*, *Zambra o Torre Bermeja*, siendo tal vez la *Suite Espagnole* la más elocuente muestra de ese estilo, que terminaría convirtiéndose en seña de identidad de su autor ante los públicos de la posteridad.

ENSANCHANDO HORIZONTES

La propia lógica de semejante dinámica de evolución estética nos permite comprender cómo, a medida que Albéniz avanza hacia su madurez creativa, siente cada vez de manera más acuciante la necesidad de ensanchar sus horizontes. En 1889 Albéniz comienza una gira internacional, primero en Francia y luego en Inglaterra, en busca de más amplios cauces para su

música y mejores medios para su subsistencia, que se saldaría con el traslado definitivo de su familia a la capital británica en el verano del año siguiente, donde se desempeñará con éxito como promotor, concertista, compositor y director. Londres supuso para Albéniz el aprendizaje de la dirección y la escritura orquestal, allí estrenó su ópera cómica *The Magic Opal* (T.5) y allí fraguó su relación con el poeta banquero Francis Money-Coutts, que se convertiría en leal amigo y ferviente admirador, gracias a cuyo generoso mecenazgo pudo el compositor mantener un régimen de vida más que holgado en lo material y de completa independencia práctica en lo artístico.

De vuelta otra vez en España a finales de 1893, apenas pasados unos meses terminará instalándose de manera definitiva en Francia. Desde ese momento Albéniz se convierte en un exiliado. No de carácter político, sino estético y económico; lo primero, por la estrechez de los gustos, usos y maneras del panorama filarmónico en España (reflejo, a fin de cuentas, de aquel estado de modorra nacional que sólo los desastrosos acontecimientos del 98 lograrían sacudir, siquiera momentáneamente), que Albéniz percibe más asfixiante a cada momento; lo segundo, por el razonable afán de sentir reco-

nocida y remunerada su actividad artística y creativa. “Albéniz vive en París y Londres, porque en París y en Londres come y duerme. No es torero, luego no puede vivir bien en España”, afirmaba el periodista Luis Bonafoux en un artículo publicado el 25 de agosto de 1894 el *Heraldo de Madrid*, donde añade una sentencia lapidaria: “Por eso, mientras subsista tal estado de cosas, los artistas harán en España lo único que, por desgracia, hay que hacer allí: la maleta”.

El espíritu inquieto de Albéniz quedó sin duda cautivado por el efervescente pulso cultural de aquel París de fin de siglo, donde pronto comenzó a cultivar intensas relaciones personales y profesionales con los músicos más relevantes de aquel entorno, en particular los vinculados de uno u otro modo a la Schola Cantorum. Fue fundada esta venerable institución el 10 de junio de 1894 –justo por las fechas en que Albéniz establece en París su residencia– con el propósito inicial de difundir el canto gregoriano, pero inmediatamente amplió sus actividades hacia la recuperación de la música antigua y del patrimonio musical popular, y dos años después de su fundación se convertía en centro superior de enseñanza que, bajo la autoridad de Vincent d’Indy, aglutinó a los discípulos de Cesar Franck en un vigoroso pro-

yecto de desarrollo de la música camerística y sinfónica, estableciendo con el hasta entonces anquilosado Conservatorio una estimulante competencia que, más allá de los antagonismos y las anécdotas, dinamizó extraordinariamente la cultura musical francesa y sirvió de reclamo y guía para otros músicos foráneos, entre ellos nuestro Isaac Albéniz, quien tras perfeccionar en la Schola Cantorum sus estudios de contrapunto con D'Indy, ejerció como profesor auxiliar de piano entre 1897 y 1900.

En aquella su segunda patria francesa Albéniz fue tejiendo una densa trama de relaciones con músicos de muy distintos talentos y sensibilidades, entre maestros, discípulos, colegas y, en suma, amigos, como Ropartz, D'Indy, Chausson, Fauré, Debussy o Dukas, de cuyo contacto surgió un estilo más depurado, más complejo en la forma y más avanzado en la armonía. Residiré alternativamente en París y Niza, mientras recorre numerosas ciudades (Barcelona, Madrid, Praga, Bruselas o Monte-Carlo) todavía como intérprete o en su calidad de compositor, tanto de obras orquestales (*Catalonia*, *Sérénade Lorraine*), como de canciones (*To Nellie*, *Six Songs*, *Deux morceaux de prose*) y óperas (*Pepita Jiménez*, *Merlin*) y, sobre todo, para piano (*Chants d'Espagne*, *La Vega*, *Espagne-Souvenirs*, *Iberia*

o *Azulejos*), que constituyen lo más elaborado y hondo de su producción musical.

“... CON ACENTO UNIVERSAL”

En esas obras del estilo maduro de Albéniz, en particular las composiciones para el piano, no se evidencia un punto de ruptura, no hay un quiebro drástico en sus maneras de compositor, no se produce ningún cambio radical entre aquellas piezas para piano de los *Souvenirs* (T.103) o los *Chants d'Espagne* (T.101), escritos una década antes, y los pentagramas mejores de *Iberia* (T.105), a pesar de la originalidad y profundidad de ésta. La técnica procede de su época juvenil, tan precoz, de intérprete virtuoso; incluso los estilemas y los procedimientos son sustancialmente los mismos, el apego a la forma breve y *cantabile*, la copla central como eje melódico, la simetría de la recapitulación, la poderosa vertebración rítmica, el escaso protagonismo de los desarrollos, la sugestión del juego tonal/modal, la audacia armónica. Casi todo ello está, aunque en distinta medida, tanto en las composiciones de los años ochenta como en las obras maestras que produjo al final de su vida, ya en los primeros años del nuevo siglo veinte.

La superación de los límites del costumbrismo y de la estética de lo pintoresco en la obra de Albéniz daría como feliz resultado la articulación de un lenguaje para la música española que era, a la vez, moderno y característico, fruto de una evolución estética nacida y crecida desde dentro, que le debe más a su propia dinámica personal que a los hipotéticos consejos que aseguraba haber recibido de Liszt, o a la imperceptible influencia de Pedrell, probablemente más atento a la ortodoxia académica que a la fecunda y rica imaginación temperamental de Albéniz. La mera receta pedrelliana de “hacer música con materiales nacionales” como ingredientes hubiera dado bien poco de sí de no contar con un potente espíritu creador como el de Albéniz y una concepción artística capaz de realizar una auténtica “transubstanciación” de esos materiales. Si Albéniz pudo lograrlo fue merced a la combinación de una serie de circunstancias: en primer lugar, la formación adquirida a través de su faceta de intérprete y su conocimiento del mejor repertorio europeo de su siglo (Chopin, Liszt, Schumann), una experiencia que se fundamentaba con solidez en su familiaridad con los grandes clásicos anteriores (Bach, Scarlatti); en segundo lugar, el acierto al sintetizar esa experiencia con el ideario y las técnicas del postromanticismo francés (D’Indy, Chausson, Fauré, Dukas); y por último, y como esencial elemento catalizador, esa capacidad suya para impreg-

narse hasta la médula de las formas, los giros, las cadencias, las frases, los ritmos de una música popular española que en sus obras casi nunca se manifiesta de manera literal, sino metabolizada, rehecha, reinventada desde lo más personal de la creatividad del artista. Tal es el andamiaje que hace posible el salto vertiginoso desde el intrascendente salón de las amables reuniones burguesas hasta las regiones estéticas emancipadas donde se ubican sus últimos pentagramas.

Si muchas y muy diversas son las facetas de la producción musical albeniciana, por encima de todo Albéniz albergó siempre el propósito, una y otra vez abordado y una y otra vez insatisfecho, de alcanzar el éxito en los escenarios. A lo largo de toda su vida mantuvo su idea contumaz, desde aquellas sus primeras zarzuelitas compuestas cuando tenía poco más de veinte años, hasta las fechas mismas de su muerte, cuando rendido ya por la enfermedad, sigue pensando ilusionado en su ópera sobre temas cervantinos que, por desgracia, no tuvo ya ocasión de materializar. Albéniz cultivó en numerosas ocasiones los recitados con música, la ópera, la zarzuela, el drama lírico y la música incidental, y su empeño en este campo fue constante. No es difícil comprender que así fuese, como lo era también para tantos y tantos otros autores, sobre todo si te-

nemos en cuenta que un compositor vive de la explotación de su música y que, por muchas excelencias que puedan atesorar sus obras para piano, jamás podrían reportarle en vida los beneficios obtenidos por una sola ópera o zarzuela que alcanzase éxito inmediato, amén de la proyección de su imagen como compositor.

LA TENTACIÓN ESCÉNICA

En un ensayo publicado hace ya más de dieciocho años (*Revista de Musicología*, XIV/1-2, 1991, p. 167-211) y que hasta el momento sigue siendo el único estudio serio de conjunto sobre la música escénica de Albéniz, reseñábamos cerca de una treintena de títulos de obras escénicas y de música incidental, muchos de ellos ignorados hasta entonces por críticos y biógrafos, cifra sorprendente que pone de manifiesto la importancia que el compositor concedió a ese género. Encontramos ahí al menos cuatro zarzuelas, todas perdidas excepto una, y también otras tantas óperas de diverso estilo, completamente terminadas y orquestadas, junto a un buen puñado de bocetos y obras inacabadas. Varios de esos títulos no pasaron de ser meras tentativas más o menos elaboradas; algunos que llegaron a tomar cuerpo sobre el pentagrama quedaron luego inconclusos como consecuencia de diferentes vicisitudes; pero tam-

bién hubo otros que se completaron venturosamente, subieron al escenario y alcanzaron el aplauso del público y la aprobación de la crítica más exigente.

Entre estas últimas obras, hay que destacar las que con toda seguridad constituyen los mejores logros operísticos de Albéniz: *Pepita Jiménez* (T.9), con libreto de Francis Burdett Money-Coutts sobre la novela homónima de Juan Valera, y *Merlin* (T.12A), la que habría de ser primera parte (y única en completarse) de la trilogía sobre el Rey Arturo, con libro también del financiero poeta londinense. La primera se estrenó el 5 de enero de 1896 en el Gran Teatro del Liceo barcelonés, y el año siguiente se dio también en Praga, ampliada a dos actos. Entre 1899 y 1904 recompuso Albéniz la ópera, rehaciendo la orquestación; esa versión final fue la que subió al escenario del Théâtre de la Monnaie, en Bruselas en enero de 1905, junto con *L'Ermitage fleuri*, título en francés de la nueva versión en dos actos de su original *San Antonio de La Florida* (T.7), zarzuela escrita en 1894 y estrenada según su primera redacción en el madrileño Teatro de Apolo en el otoño de aquel mismo año.

Si *Pepita Jiménez* consiguió abrirse camino en distintos teatros de varios países, muy distinta suerte tuvo *Merlin*. Antes de finalizar 1898 había empen-

dido Albéniz el trabajo de orquestación del libreto de Money-Coutts, partitura que no quedó definitivamente concluida hasta principios de 1902, pero ni las gestiones del libretista ni las del compositor lograron que *Merlin* fuera nunca puesta en escena; sólo el *Preludio* del acto primero llegó a los atriles para una ejecución en concierto, primero bajo la batuta de Vincent d'Indy y luego por otros directores, entre ellos el propio Albéniz, en alguna otra ocasión. En febrero de 1905, unas semanas después de la representación de *Pepita Jiménez* y *San Antonio de la Florida* en Bruselas, tuvo lugar en esa ciudad una audición privada de *Merlin*, sin escena ni orquesta, en el domicilio de la familia Tassel y con el propio Albéniz al piano, pero el proyecto de llevarla al Théâtre de la Monnaie en la siguiente temporada no prosperó, como igualmente quedaron frustrados los intentos de verla representada en Madrid y en Barcelona.

Conviene retener esas fechas, porque la composición de esas óperas (y otras tantas que quedaron truncadas o en proyecto), junto con la de su rapsodia sinfónica *Catalonia*, marcan la época culminante del interés y la dedicación de Albéniz por la música escénica y el trabajo orquestal, hasta el punto de dejar desatendida por completo la composición de música para el piano: por más sor-

prendente que nos parezca, en los siete años que transcurren desde la composición de *La Vega* (T.102A) en 1897 –y no podemos olvidar que se trató de una solución de última hora, pues el proyecto inicial era de una suite sinfónica– no volveremos a encontrar ninguna obra pianística de Albéniz hasta finales de 1905, cuando emprende la composición de *Iberia*, cuyas doce fascinantes piezas se irían luego desgranando una tras otra hasta las vísperas mismas de su muerte.

Señalé en su día en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores de España algo en lo que nunca antes se había reparado: es sumamente significativo que Albéniz emprendiera la redacción de *Iberia* al finalizar el año 1905, el año del tercer centenario de la publicación del *Quijote*. A lo largo de los dos años siguientes se van desarrollando en paralelo dos fenómenos de muy opuesto signo: el desmoronamiento de su largamente acariciado proyecto operístico cervantino y, por contra, la culminación de *Iberia*. Sin ánimos para orquestar más que una docena de compases de su *Aventura de los molinos* (T.25), mermadas cada vez más las fuerzas por su dolencia renal incurable, abatido y desalentado por las dificultades insuperables para llevar a la escena sus composiciones líricas, Albéniz regresa al refugio seguro y fiel de su piano y de-

cide concentrar el carrusel de sus proyectos múltiples de antaño en una sola y última dirección.

Así, del modo más imprevisto, por los caminos más inopinados, a su manera personalísima e irrepetible, el mensaje visionario de aquel imposible *Quijote* panhispánico y universal que Albéniz siempre anheló darnos en el gran teatro de ópera, acabó ofreciéndonoslo a cambio en la luminosa soledad de su piano. De ello nació *Iberia*, las “12 Nouvelles impressions en quatre cahiers”, la obra colosal que, si por una parte testimonia la culminación estética y técnica del piano postromántico, por otra constituye el hito fundacional de la moderna música española.

IBERIA

Más allá de sus formidables valores técnicos, la belleza de esta música y su incomparable valor para España, tal como señaló con perspicacia Manuel de Falla, es que representa realmente para nosotros la imagen final, lúcida y crepuscular, de un ambiente y una época que jamás volveremos a ver. En efecto, la melancolía y la vehemencia se respiran por igual en las piezas de *Iberia* es la última mirada a un mundo que desaparece, la impresión fugaz, el aroma des-

vaneciéndose de un tiempo evocado en su mórbido crepúsculo. Albéniz sintió y escribió *Iberia* desde la distancia de su exilio, desde la añoranza de su tierra. En sus pentagramas late el testimonio de una cálida angustia que se acentuaba trágicamente por el sufrimiento físico causado por su dolencia y por la desazón de un espíritu agnóstico que presentía el final.

Pero sobreponiéndose a todo ello, lo que esa música nos sugiere de manera más inmediata es el aroma fugaz y versátil, diáfano y vital de aquella Andalucía a la que Albéniz había dedicado muchas de sus mejores páginas, la que había recorrido de arriba a bajo en su juventud romántica y cuyas tabernas, patios, ventas, fondas y colmados habían nutrido no pocas de sus vivencias personales; pero una Andalucía que también, no lo olvidemos, constituía un estereotipo dominante en la época.

El Albaicín, Jerez, El Puerto, Málaga, el Corpus en Sevilla... Y no obstante, tal como nos advierte bien claramente su título, *Iberia* es algo más que la evocación interior y apasionada de unos ilusorios paisajes andaluces; es también otra cosa, pues también entre sus pentagramas anida la *seguidilla* de raíces castellanas y, sobre todo y muy especialmente, la *jota*; no sólo en su variedad más difundida, el vigoroso canto de Aragón, sino en su condición de substrato co-

mún a tantas y tantas coplas de una región y otra; dígalos si no esa estremecedora y tersa copla central de “Almería”.

La evidencia más palmaria es la pieza que tan inesperadamente se yergue justo en mitad de la colección, ese sorprendente “Lavapiés”, acaso la más audaz de toda la colección por su atrevida construcción armónica y rítmica (no en vano era una de las piezas predilectas de Stravinsky), pero singular también por ser la única de entre las doce piezas cuyo título no menciona o evoca, de manera explícita o implícita, algún aspecto o lugar andaluz. Por el contrario, el rotundo brindis al barrio madrileño, proyectándolo desde lo ínfimo a lo universal, nos desvela el secreto de esa emoción trascendida que, muy por encima del mero ingrediente folklórico, destilan una a una las notas de *Iberia*.

El piano-percusión que alumbró el siglo veinte nos lo trae Albéniz metamorfoseado desde el puntillismo preciosista de Scarlatti (¡tan presente en el perfil rítmico de los temas de *Iberia*!) que asoma achulado en el tango-habanera de ese Madrid “absurdo, brillante y hambriento” que Valle-Inclán alumbró con sus luces de bohemia. Una bohemia bien conocida de aquel ya lejano joven Albéniz que, desde la distancia, nos la dibuja con distorsión cubista en los esquinados pentagramas y en las valientes di-

sonancias de “Lavapiés”. Así, en el retrato descoyuntado y poliédrico de ese rincón popular, amalgama y crisol de gentes y de costumbres, es donde Albéniz, ya en el último recodo del camino de su agitada vida, de vuelta de sus ambiciones de proyección cosmopolita, nos da la clave del sincretismo por el que *Iberia* se nos revela en su más elevado sentido y significación. Es en la caleidoscópica diversidad de la España ausente y sublimada, trascendida, en esa *Iberia* idealizada por la distancia, donde se nos ofrece lo más depurado del sentimiento musical de Albéniz.

EL CANTO DEL CISNE

Finalizada la escritura de *Iberia* a principios de 1908, sólo otra composición llegaría a completar Albéniz antes del definitivo derrumbe de su salud y su posterior fallecimiento el 18 de mayo de 1909: las *Quatre Mélodies* (T.44) sobre textos de Money-Coutts, escritas en su último otoño. Con ellas Albéniz alcanza la más plena madurez en un género que ya había cultivado en su juventud, primero con las *Rimas de Bécquer* y luego con las *Baladas italianas* y la *Chanson de Barberine*; a ellas siguieron, ya en la etapa parisina, los *Deux morceaux de prose*, el ciclo *To Nellie*, las *Six Songs* y, sobre todo, la bellísima pieza *Il en est de l'amour*, que trasluce a la perfección ese otro universo de nuevas dimensiones sugerido en el piano en obras como *La Vega* desde la mágica so-

noridad de sus primeros compases, y que señala el nuevo rumbo que en lo sucesivo orientaría la inspiración de Albéniz.

En las cuatro últimas canciones, que transmiten una sensación exquisitamente desolada, no se percibe de manera directa ese tan inconfundible “color” meridional albeniciano, pero en su escritura pianística un oyente atento y sensible descubrirá, compendiados, todos los recursos y todos los timbres que el maestro imaginó para *Iberia*.

Pese a la machacona e interesada visión de nuestra historiografía más convencional respecto de la corriente nacionalista, lo indiscutiblemente cierto es que corresponde a Isaac Albéniz el mérito de haber sido el primero de los músicos españoles en llevar a la práctica, y bien eficazmente, la valoración y el reconocimiento de la música española más allá de las fronteras, así como de haber estructurado un lenguaje y unos procedimientos característicos, de gran valor expresivo y de alta exigencia técnica; lo cual, si acaso imaginado por alguno, nadie antes que él llegó a hacer realidad en su tiempo; una música que, sin dejar de ser cada vez más radical y esencialmente española, supo irse haciendo también cada vez más universal. Y con ella, al tiempo que abría a los oí-

dos de compositores y públicos foráneos un mundo sonoro a la vez reconocible y novedoso, abría también las puertas de editoriales, conservatorios, teatros e instituciones europeas a otros jóvenes músicos españoles que siguieron sus pasos de pionero, como Joaquín Turina, Pablo Casals o Manuel de Falla, cuyas tempranas relaciones con el maestro de Camprodón resultaron decisivas para el impulso de su naciente carrera artística.

Dejó Albéniz inconclusa *Navarra*, incapaz ya de gobernar sus vigorosos pentagramas, herido ya de muerte; tampoco la añoranza del cálido sol de su ingrata y querida España bastó para ultimar esos delicadísimos *Azulejos* que, al margen de la tan bienintencionada como discutible intervención de su amigo Enrique Granados para completarlos, señalan aún hoy el camino inédito hacia el que dirigía su última andadura, cada vez más depurado, cada vez más luminoso, cada vez más esencial, el espíritu musical de Isaac Albéniz.

Prof. Dr. Jacinto Torres Mulas

Catedrático de Musicología

Real Conservatorio Superior de Música, Madrid



www.madrid.org