

TRES MANERAS DE SER ROMÁNTICO

*Concierto del 8 de marzo de 2010
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta de la Comunidad de Madrid
Alexandre da Costa, violín
José Serebrier, director*

**Isaac ALBÉNIZ (1860-1909) / Enrique FERNÁNDEZ ARBÓS (1863-1939):
Iberia (Evocación/ El Corpus Christi en Sevilla / Triana)**

“¿Quién que es, no es romántico?” se pregunta Rubén Darío. La respuesta está implícita: todos lo somos en tanto somos algo. Rubén rumió el interrogante allá por 1900. El romanticismo histórico había pasado. Sin embargo, su ser perduraba. Por las mismas razones de entonces, es muy probable que pregunta y respuesta entre líneas se puedan repetir en nuestros días.

En efecto, hay algunos tópicos acerca del romanticismo que han pasado al lenguaje corriente. Una cena romántica se toma en un restaurante con buena escenografía y alto precio, si es posible a la luz de las velas. Romántico es un muchacho que va poco a la peluquería, pierde el autobús pensando en su novia e imagina que ganará unas oposiciones a ujier municipal a fuerza de genio y sin estudiar el programa. Románticos son los enamorados que no proyectan casarse. Romántico es el padre de familia que describe el palacio que va a comprar cuando gane la lotería con el billete que acaba de adquirir. Etcétera. Esta variopinta enumeración apunta a lo mismo: estamos ante los residuos de algo que fue y que, de maneras muy divergentes, no deja de ser.

¿Es una actitud permanente del ser humano el preferir el ideal inalcanzable a la realidad tangible de cada día? Más aún: ¿impone esa creencia otra, que la verdad del mundo está en aquellos ideales y no en estas realidades? Los ejemplos dados son rigurosamente triviales pero esbozan algo importante: la realidad verdadera de esta vida está en otra parte. No sabemos exactamente cuál y, por eso, le damos nombres advenedizos: isla de Utopía, país de Orplid, reino de El Dorado, cerros de Úbeda, luna de Valencia. Los franceses tienen una frase hecha que nos atañe: castillos en España. En efecto, España fue una de las querencias privilegiadas de los románticos. País de gitanos, de bailarinas, de incendiarios, de bandidos generosos, de santos febriles, donde Europa empezaba a volverse oriental.

Los pensadores románticos se afanaron por construir una lógica del infinito y hallaron presencias intermitentes de ella en un objeto prevalente: la obra de arte. Tanto es así que muchos erigieron una religión del arte. Una religión cuyas liturgias se iban a buscar en tierras lejanas – lejanas del punto de partida, desde luego --, entre pueblos exóticos que atesoraban memorias arcaicas, en medio a gentes primitivas capaces de las desnudas y fuertes pasiones que habían perdido los hombres

civilizados. En pos de lo ideal, hallaron que lo infinito y lo trasmundano quedaba más allá de toda palabra, en el misterioso sonido de las lenguas y, especialmente, en el arte que puede prescindir del lenguaje verbal porque es él un entero lenguaje, significante y significado: la música. Todo arte, en la perspectiva romántica, propende a ser musical.

Música quiere decir, al menos, dos cosas muy distintas, acaso opuestas y que, como toda oposición, busca conciliarse. Es signo que no se deja traducir. Por lo mismo, intimidad, reconcentración, aislamiento, voz solitaria. La música del piano que oímos al pasar, a través de una ventana, sin saber quién lo toca. Y también, la búsqueda de la variedad pintoresca del mundo ajeno, el color local, la exaltación de las naciones, su folclore y sus costumbres inmemoriales. En este sentido, al revés que arte ensimismado, el romanticismo es multitudinario y teatral. No casualmente, el siglo romántico, el XIX, fue, por excelencia, el siglo de la ópera y el ballet.

En el programa de esta noche tendremos ocasión, por enésima vez, de volver sobre tres maneras distintas y convergentes de unas músicas que, con distinta matización, pueden entenderse como románticas.

Vaya por delante Isaac Albéniz (1860-1909), uno de los fundadores del nacionalismo musical español. No es ocioso recordar, una vez más, y sin comentarios superfluos, que esta escuela es, de comienzo, obra de catalanes: Pedrell, Albéniz, Granados. En el caso de Albéniz, tarea de un catalán cosmopolita y andariego, buena parte de cuya obra para voz cantante – ópera y canción – se vale de textos en inglés y en francés. No olvidemos que a los catalanes portuarios siempre les gustó viajar lejos: por el Mediterráneo, al comercio de Indias, al Oriente que, por comodidad, llamamos Cercano. Con sucesivas fechas (1872, 1875, 1881), Albéniz viajó y actuó en América del Sur, el Caribe, México, Nueva York. En cierta zona de su obra, la escucha atenta de músicas populares recogidas en sus periplos, reaparece, transfigurada pero fiel. Doy apenas un ejemplo: el ritmo y la melodía de lo que en España se llamaba tango y en América, habanera. O, si se prefiere, al revés, porque todo en ella es ida y vuelta y tornaviajes.

Su formación es también internacional: España, París, Bélgica, Alemania. Subrayo dos encuentros importantes: Marmontel en la capital francesa, porque este profesor suyo lo sería asimismo de Debussy. Y la presencia de Albéniz en París fue importante al punto de que muchos opinan acerca de su influencia sobre los impresionistas galos. La otra cita decisiva se llama Franz Liszt, en el corazón central de Europa.

Liszt fue el colmo y la consumación de cierto romanticismo: su gusto por el piano con sonoridades sinfónicas, por las músicas locales incluida la española, por esa síntesis del instrumentista solitario que se constituía en espectáculo de sí mismo en el ejercicio de un desenfrenado virtuosismo. Todo ello pasa a nuestro Isaac. Más aún: los experimentos armónicos liszteanos – el acorde de segunda o gitano, el de sexta que hoy llamamos impresionista – y la exploración microscópica de la escritura pianística, siempre situada en el marco confidente de un salón.

El maestro húngaro significa, pues, el puente que lleva del romanticismo al impresionismo y por ese puente transita Albéniz. Tal vez su episodio decisivo y crítico sea su estancia en Granada, la ciudad con restos árabes más característica de Europa. No tan sólo de España. Fue en 1882 y, seguramente, entre la Alhambra y el Genera-

life. Allí anidaba, sensiblemente, el mito europeo llamado España, el confín entre Oriente y Occidente apretado en sus herencias musicales. No es casual que se diera en un artista catalán porque en el modernismo de Cataluña hay también una huella orientalizante, de eso que empezó a llamarse “alhambrismo”. En 1889, con la Exposición Universal de París, la música española se sitúa en Europa y alcanza, más allá de los Pirineos, una influencia pujante más notoria que en la propia España., por efecto de esa cualidad francesa que es volver internacional todo lo parisino.

Mientras Albéniz se convertía en Europa un emblema de lo español, no faltó alguna voz aborigen que lo juzgó traidor y afrancesado. En fin, paradojas del nacionalismo. Albéniz, si se quiere, era nacional pero no nacionalista porque su afán de apertura queda ya apuntado y exime de más comentarios. ¿Hace falta recordar que adaptó al piano el fraseo y la sonoridad de la guitarra, que a menudo resuenan en sus teclas los taconeos del bailarín, los golpes del mano del palmero flamenco, el repicar de las castañuelas?

Los especialistas dividen la obra pianística albeniciana en tres períodos, de los cuales el tercero y más maduro lo conforman los cuatro cuadernos de *Iberia. Doce nuevas impresiones*, en las cuales trabajó con prolijidad desde 1902. Los consideraba su testamento musical y asimismo una autocrítica de sus trabajos anteriores como la *Suite española* y la *Rapsodia española*. Según se ve, anduvo siempre buscando, rebuscando, formulando y reformulando. Es innecesario redundar en la complejidad de su redacción que los convierte en una de los ejemplos iniciales del pianismo en el siglo XX. Ecos de ese apretado tejido se pueden oír en Stravinski, Messiaen, Villa-Lobos o Ginastera.

Del romanticismo heredó y mantuvo Albéniz, de modo insistente, el gusto por la melodía amplia, largamente desarrollada y, a la vez, siempre estrictamente fundada y arropada por un tratamiento armónico de exploración sutil y efectos de color de incontable matización, evocaciones de timbres y texturas de otros instrumentos, memorias de voces y de resonancias diluidas en atmósferas impresionistas. El uso de ritmos populares, en especial la síncopa y el contratiempo, se alía con sutilezas de modulación que impregnan de inquietud lo que, en principio, pareció una estática pintura.

Del primer cuaderno incluye nuestro menú dos números: *Evocación* y *El Corpus Christi en Sevilla*. El inicial de la serie es una suerte de preludeo general a toda la obra, como la obertura barroca de una suite de danzas. Su situación es deliberadamente imprecisa, aunque un aire de fandanguillo nos empuja hacia Andalucía, venero privilegiado en todo el pianismo de Albéniz. Si se quiere, hay también fugaces reminiscencias de coplillas y pregones. La exornación es barroca, no sólo en lo mero decorativo sino también en el trabajo de las superposiciones. El piano tiene, como es costumbre, una amplitud vibrante de anchura sinfónica.

Más clara es la connotación del otro número. Estamos en la Semana Santa sevillana: golpes de costaleros, aires de saeta, la popular y pagana melodía de la *Tarara*, redobles de tambores. La estructura tiene una exposición que lleva hasta un coda brillante a través de variantes y variaciones con soluciones de rapsodia. El barroquismo puede leerse como un homenaje a esa Andalucía que fue uno de los fulcros del barroco europeo, junto con Nápoles, Baviera y Austria. La Andalucía de Góngora y Velázquez, sin ir más lejos. Salvo *Lavapiés*, todo en *Iberia* es andaluz.

Triana pertenece al segundo cuaderno, junto con *Rondeña* y *Almería*. El nombre nos lleva al barrio gitano de Sevilla y nos propone una juerga con aquellos elementos rítmicos, que algunos han descifrado como citas de sevillanas. El juego de las síncopas sobre un compás ternario ha hecho pensar también en un esquicio de marcha, de efecto binario ¿quizás un pasodoble?

Albéniz pensó en orquestrar *Iberia*. No lo hizo, tal vez por inconvenientes de salud, y encomendó la tarea, con contrato de exclusividad, a Enrique Fernández Arbós, aunque en fechas más recientes también escribieron transcripciones orquestales Carlos Suriñac, Oscar Esplá y Rafael Frübeck de Burgos. Esto quiere decir que las partituras tienen una demanda orquestal sugestiva. Ha ocurrido con otra página albeniciana, la *Rapsodia española*, que transcribieron, en la parte sinfónica, Georges Enesco, Alfredo Casella y Cristóbal Halffter.

Hay especialistas que han cuestionado esta labor. Así Jacqueline Kalfka, colaboradora en el *Diccionario* de Casares Rodicio: “Las realizaciones, por loables que sean, no consiguen la calidad de la obra pianística original. *Iberia*, que tiene pianísticamente perspectivas orquestales, es una obra mágicamente escrita por la fluidez excepcional del piano, y no podrá jamás mantener toda su esencia al transportarla a la orquesta.” En rigor, opino, no se trata de transcripciones, sino de traducciones, comparables, por ejemplo, a lo hecho por Ravel con los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Hay que pensar, por ejemplo, en la traducción de un poema. Desde luego, el original desaparece pero, en su lugar, y a su propósito, aparece otro poema, si el trabajo está bien cumplido. Albéniz imaginó este traspaso, esta recreación, y queda con ello acreditada su validez.

Enrique Fernández Arbós (1863-1939) fue uno de los más excepcionales animadores de la vida musical española entre dos siglos. Gracias a una beca de la Infanta Isabel pudo estudiar con Gevaert en Bruselas, donde conoció a Albéniz. En el violín se especializó junto a – nada menos – Vieuxtemps y Kufferath. Un estudio suyo acerca de este instrumento (1924) señala la existencia de un puente, similar al tendido por Albéniz respecto al piano, entre las escuelas belga y española. Me detengo en ello por lo que luego diré respecto a Max Bruch. El personaje de transición fue Jesús de Monasterio, alumno de Bériot que lo era de Viotti. De allí surge la brillante secuencia: Pablo Sarasate, José del Hierro, Antonio Fernández Bordás. No se excluye la influencia tardía del gran Joseph Joachim, quien condujo a Arbós hasta el Berlín de Herzogenberg en 1880.

Desde 1890 se centró en la dirección de orquesta y fundó en 1905 la Sinfónica de Madrid que llevó su nombre en 1939. Entre la capital y San Sebastián ofreció una serie de conciertos donde dio a conocer la producción alemana desde Beethoven en adelante. Paralelamente, la tarea fue completada por Bartolomé Pérez Casas al frente de la Filarmónica. Con su violín y acompañado desde el podio por Tomás Bretón, presentó las páginas más importantes del repertorio concertístico. Fue crítico musical y compuso en varios géneros. Recientemente (2004) José Luis Temes registró su zarzuela *El centro de la tierra* (1884). De su tarea como director quedan muy contados ejemplos, de escasa calidad de sonido, pero suficientes como para ponderarlo.

Max BRUCH (1838-1920):

Concierto para violín y orquesta n. 1 en sol menor, op. 26

Romántico, no ya transicional como Albéniz, sino conservador, es Max Bruch (1838-1920). Pertenece a una de las dos líneas dominantes en la música alemana, ambas surgidas del romanticismo, la que podemos denominar romántica académica (desde Mendelssohn y pasando por Brahms: Reger, Herzogenberg, Suder, Pfitzner) y el romanticismo revolucionario que parte de Wagner y lleva al mundo decadente de Mahler y Strauss para culminar en la segunda Escuela de Viena. Hoy deberíamos matizar estas categorías pero las mantengo para simplificar la exposición.

Bruch trabaja para romantizar el violín desde la claridad y el formalismo clásicos. La transición la tienden Beethoven, Spohr, Viotti y Paganini, por ejemplo, pero se cristaliza en el concierto en mi menor, opus 64, de Mendelssohn (1845). La herencia es muy larga y no me atrevo a darla por conclusa, apenas vuelvo sobre el concierto de Sofía Gubaidulina, recién presentado en Madrid por Anne-Sophie Mutter. Schumann, Vieuxtemps, Wieniavsky, Saint-Saëns, Tchaikovski, Dvorak siguen la huella mendelssohniana y anteceden a Hindemith y Berg. Se trata de condensar el discurso y producir conciertos de medio formato, ante la alternativa del formato mayor que proponen Beethoven y Brahms y por la cual optan Monasterio, Sibelius, Elgar y hasta Shostakovich y Schönberg.

Mendelssohn consultó muy provechosamente a su destinatario, el violinista Ferdinand David, alumno de Spohr y maestro de Joachim. El resultado, popularísimo, es un modelo de apertura formal para el género, sobre todo por la fusión de los dos primeros tiempos en un solo. Bruch lo tuvo en cuenta y a su favor sumó el consejo de Joachim, que lo estrenó en 1868. En efecto, el primer *moto* se titula *Preludio* y está marcado *Allegro moderato* pero se desliza insensiblemente y sin interrupción hacia el segundo, un *Adagio*. Las velocidades no son uniformes, porque, a veces, aquel *Allegro* se ralentiza y permite que las anchas melodías, en lugar de contrastarse, modulen suavemente y den lugar las unas a las otras. El tercer movimiento es un *Allegro energico. Presto* y si lo anterior, por la sutileza de sus metamorfosis, apunta hacia una solución rapsódica, la obra culmina en una suerte de rondó donde el violín propone un canto jubiloso de evocación popular, en tanto la orquesta contrapuntea con aire de himno hasta que el solista lo asume y la masa acepta la canción.

La instrumentación es sencilla y deja al solista en condiciones de lucirse a partir de una escritura sabia y exigente: exploración de todos los registros, amplitud de los cantos, frecuencia de las frases a doble cuerda, incluidos los peligrosos *staccati*, breves cadencias de brillante velocidad. La obra se ha convertido en mimada por todos los grandes violinistas y, conforme la melancólica reflexión de su autor, es lo único que perdura de su vasto catálogo, junto a otra partitura con violín solista, la *Fantasia escocesa* opus 46.

Le tocaron malos tiempos. Su fe canónica debió codearse con uno de los periodos estética y políticamente más convulsos de Europa. Dentro de su brahmsiana burbuja, Bruch se sobrevivió a sí mismo y padeció la fama de anticuado y polvoriento. A él su código le valió para cumplir su obra y este concierto se sostiene más

allá de fechas y vaivenes polémicos. Escribió su epitafio: “La música es el habla de Dios”. Toda una audacia romántica. Ahí queda eso.

Alexander GLAZUNOV (1865-1936):
Sinfonía n. 4 en mi bemol mayor, op.48

Similar a la historia del renano Bruch es la del ruso Alexander Glazunov (1865-1936), en el sentido de que atravesó diversas convulsiones históricas (las revoluciones de 1905 y 1917 en Rusia, la primera guerra mundial, el bolchevismo, la vanguardia futurista rusa) provisto de un eclecticismo académico que lo protegió de crisis y renunciaciones, a pesar de que siempre se quejó de que estaba por abandonar su arte: composición, enseñanza, dirección de orquesta.

Niño precoz, alumno rápido y aventajado, Balakirev lo protegió y Rimski-Korsakov fue su maestro y amigo. A los 16 años estrenó su primera sinfonía y seguidamente, su primer cuarteto. Obtuvo éxitos en el teatro bailado con *Raymonda* (la despedida del coreógrafo Petitpas en 1897) y *Las estaciones* (1899). Como Bruch, aparte de estos ballets siempre repuestos, su partitura más afanada es el concierto para violín (1904).

Compuso ocho sinfonías pues la novena quedó inconclusa y su único movimiento debió ser orquestado por Yudin. La cuarta se conoció en 1893. Toda su obra para el género tiene la ecléctica unidad que caracteriza a Glazunov. Acaso consciente de que liquidaba una época, se erigió en albacea testamentario de la riqueza musical rusa del siglo XIX, aunque sus mejores alumnos, como Prokofiev y Shostakovich, abandonaron sus huellas. Más cuidadoso en la redacción que inspirado en lo imaginario, Glazunov supo hacer congeniar el nacionalismo con el europeísmo, el Grupo de los Cinco y Tchaikovski. De Rimski tomó la maestría virtuosística de la orquestación, de Tchaikovski el arrojado lírico, de Borodin el gesto épico, de Balakirev el pintoresquismo folclorizante, de Tanaiev la construcción en contrapunto.

Simpatizante de los vencidos liberales en 1905, consiguió, sin embargo, ser nombrado por el zar director del Conservatorio moscovita, cargo que retuvo hasta 1930. La revolución comunista lo respetó, seguramente porque su academicismo coincidía con el aspecto dogmático del régimen. A partir de 1928 realizó viajes de conciertos por Europa y los Estados Unidos hasta que recaló en París donde le tocó morir. Se sabía que nada tenía de leninista pero tampoco rompió notoriamente con Stalin, que lo contó para las conmemoraciones de Rimski. No obstante, hasta 1972 no fueron repatriados sus restos. Para protegerse de la guerra hay que cavar trincheras, que es lo real inmediato. Idealmente, volar en una burbuja mágica a gran altura sobre la tierra.

Blas Matamoro