

POESÍA Y MÚSICA EN TORNO A ALBÉNIZ (150 aniversario del nacimiento de Isaac Albéniz)

21 de febrero de 2010
(Teatros del Canal, Sala B)

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Fanny Ardant, recitadora

José Luis Gómez, recitador

Elena Gragera, mezzosoprano

Karina Azizova, piano

José Ramón Encinar, director

Este concierto, muy directamente orientado a homenajear a Isaac Albéniz en el ciento cincuenta centenario de su nacimiento, está bien cuajado de novedades. La primera, el estreno mundial de la transcripción para orquesta del piano de las cuatro últimas canciones del compositor, las *Four Songs*, que canta la mezzosoprano Elena Gragera. La segunda, la recuperación de una obra durante mucho tiempo olvidada, *Poèmes d'amour*, en la que, como una Sarah Bernhardt rediviva, actúa la ilustre actriz francesa Fanny Ardant. Al lado de estas obras figura, con toda lógica, la orquestación que de *Jerez*, de la *Suite Iberia*, hizo Francisco Guerrero poco antes de su muerte en 1997.

Pero el acto aparece además planificado de manera didáctica y poética, con lo que gana en interés y adquiere el valor todavía más alto de auténtica y total fiesta albeniziana. El actor José Luis Gómez recita sendos poemas de Federico García Lorca y Juan Ramón y tres de Gerardo Diego. Son textos de rara musicalidad alusivos a escenarios exteriores e interiores de la peripecia vital del compositor, que entreveran la sesión y la dotan de una íntima unidad. Del máximo interés es asimismo la inclusión de la pieza original de la suite *Iberia*, *Jerez*, tocada por Karina Azizova, que se escuchará inmediatamente antes que la transcripción orquestal.

Isaac ALBÉNIZ (1860-1909):

Poèmes d'amour.

Últimas canciones.

Jerez.

La plantilla orquestal de *Poèmes d'amour* viene constituida por flauta, oboe, trompa, armonio, piano y cuerda. Un conjunto reducido que se basta para resaltar el valor de los versos de Paul Armand Silvestre. La obra está conformada por la suma de trece miniaturas o piezas incidentales, resultado de un encargo que recibió Albéniz, que a la sazón residía en Londres, en 1892, del empresario teatral Henry Lowenfeld. Se trataba de ilustrar musicalmente una serie de *cuadros vivientes* que debían ser recitados por la conocida actriz Sarah Bernhardt y llevados a la escena por Cyprien Godebski, un escultor bien relacionado con la alta sociedad parisina. Nos informa Justo Romero de que los 58 folios que integraban el manuscrito se ultimaron el 14 de junio de aquel año. El estreno tuvo lugar en el Lyric Club seis días después. Hay una moderna revisión de la partitura debida a la mano de José de Eusebio.

El texto recorre una serie de parejas históricas, bíblicas (Cristo y Magdalena, por ejemplo) o mitológicas. Pretexto para el recitado de la gran actriz, que probablemente improvisaba en cada uno de los cuadros. Es muy curioso escuchar en relación con esta original composición la voz de quien fuera amigo y colaborador de Albéniz desde su encuentro de el Conservatorio Reina Isabel de Bruselas, el violinista y director Enrique Fernández Arbós, que contribuyó notablemente a que esta música incidental viera la luz. He aquí unos párrafos –muy “climáticos”– de su autobiografía:

Ya en el año 92, Albéniz tuvo un contrato para una tournée por Alemania y, durante unas semanas, quedé solo en Londres. Con esto en nada mejoró mi situación, ya bien poco risueña. La niebla era casi continua. A veces, cuando se me antojaba menos densa, salía caminando muy de prisa, sin rumbo fijo, y al volver me parecía que el violento ejercicio me servía de estímulo para cobrar ánimos: de nuevo entraba en mi cuartito donde acababa de remontarme leyendo los periódicos españoles. El primer contacto con Londres es duro y larga la aclimatación para un latino. Me maravilla recordar lo feliz que fui, más tarde, años y años, en esta ciudad que tan hostil e impenetrable se me mostró en un principio. Y es que nadie puede adaptarse a la vida inglesa sin adoptar, a la par que sus usos y costumbres, la mentalidad propia de la raza. Se debe entrar en Londres dejando todos los prejuicios y conceptos continentales del otro lado del Canal de la Mancha.

Vino Sarah Bernhardt a Londres. A Lowenfeld se le ocurrió representar seis u ocho “cuadros vivos” en su honor y, de la noche a la mañana, nos encargó la música. Recuerdo que nos pasamos cuarenta y ocho horas sin levantar cabeza; Albéniz componía y yo instrumentaba para pequeña orquesta. Según avanzaba el trabajo, iban enviándose las hojas a copistería.

El caso de Albéniz es extraordinario. Siempre se pregunta uno cómo un hombre que no tuvo una educación académica organizada y que desde niño se lanzó a recorrer el mundo pudo construir obras tan admirables, la suite pianística *Iberia* en pri-

mer lugar. Su poderosa intuición, su talento lo llevaron a crear incluso óperas gigantescas, imperfectas, sí, pero con rasgos de inspiración innegables; Por mucho que en alguna hubiera manos amigas y colaboradoras. Su corpus de canciones, algo disperso, hace relativamente poco que se conoce. A lo largo de las 32 piezas que lo constituyen volvemos a encontrar la genialidad. Apreciable, sin duda, en las canciones en lengua francesa, que están lejos de ser música de salón, una injusta apreciación, un sambenito que se les ha adjudicado de una manera superficial y que revela, como mínimo, un análisis rápido y superficial.

Ya en piezas como *Il en est de l'amour*, de 1897, que ilustra un texto del marqués de Beauregard, advertimos una sorprendente sutileza, y un gran refinamiento armónico. Algo que puede predicarse también de la anterior *Chanson de Barberine* sobre poema de Musset, de 1885. O de páginas como *Deux morceaux de prose de Loti*, de 1897, emparentadas, dice Saint-André, con un singular germanismo. Es justamente este estudioso a quien queremos recurrir ahora para iniciar una aproximación a las *Four Songs*, que hoy escuchamos en su versión para voz y orquesta debida a Gorka Sierra. Nos parece muy exacto este comentario del autor francés, recogido en su momento por otro investigador de pro y notable especialista, Antón Cardó:

Estas canciones respiran el perfume del país de adopción: Francia. Claridad, difuminado de los motivos, tonalidades escurridizas, notas pedal, sensibilidad aristocrática muy faureana; ecos debussystas sobre la agitación de los bajos. Y, en el corazón de esta música, tornasolado delicadamente, arde el fuego de su tierra natal; vigor fuera de lo común, mordentes, apoyaturas inferiores y superiores, superposición de armonías, modalidades alternadas de influencia oriental mayor/menor, enarmonías como medio frecuente de modulación, reiteraciones de una misma nota, o tresillos raciales.

De obra maestra calificaba por su parte este cuaderno Gabriel Laplane, que consideraba que en él se contenía lo mejor de la inspiración albeniciana en el género. El hecho de que el ciclo esté dedicado a Gabriel Fauré, aunque los poemas originales, no de gran valor literario, sean del gran protector de Albéniz, el banquero Money-Coutts, estén en inglés, es justo y revelador, ya que no hay duda de que puede establecerse un significativo parentesco con el estilo y el manejo de la armonía del músico francés. Lo cual no evita que algunos estremecimientos, algunos acentos desgarradores de la voz nos hagan pensar en patéticos relampagueos schumanianos. Pero, en sentido contrario, y sin que el sabor afrancesado de desvanezca, el acompañamiento pianístico repartido entre las dos manos, el vigor insólito de los mordentes, lo incisivo de ciertos planteamientos nos lleva al establecer la existencia de una poderosa imaginación española.

Pero en el fondo vemos permanentemente a Fauré y aún más a Duparc e incluso divisamos a lo lejos la nostálgica irrealidad de Debussy, más apreciable si se escucha la traducción francesa de Calvocoressi, que no mejora los ya de por sí mediocres versos del banquero; aunque en ellos late al menos un sentimiento sincero y dolorido ante el amor perdido, que Albéniz, muy sutilmente, supo encauzar. Las cuatro piezas, que han sido puestas en conexión, por su toque dolorido y evocativo, por su sentido de la despedida, su carácter de sereno canto crepuscular, con las cuatro últimas canciones de Strauss, muy posteriores –aunque no se establezca entre

ellas ninguna conexión musical-, fueron publicadas en París por Rouart, Lerolle y Cie. en 1909 en una edición bilingüe, con la comentada traducción de Calvocoressi.

Justo Romero destaca, como algo muy significativo y curioso, el hecho de que en estas cuatro obras, Albéniz muestre una vez más su sempiterna preferencia por las suaves y temperadas tonalidades bemolizadas: respectivamente, de la primera a la cuarta, *fa* menor (cuatro bemoles), la *bemol mayor* (cuatro), *do menor* (tres) y *re bemol mayor* (cinco). Pasemos a comentar brevemente las piezas, a proponer una especie de guía de escucha o seguimiento en la interpretación que hoy se llevará a cabo con orquesta y con la voz de Elena Gragera, *mezzo lírica* de ricos tornasoles, los que precisa la recreación de estas singulares piezas, que circulan por el registro medio, con suaves badenes hacia el *grave* y discretas escaladas a la zona superior. Lo importante, más que evidenciar potencia o brillo vocales, es atemperarse al sentido de la palabra y dialogar con el muy sugerente piano, a veces protagonista auténtico de los pentagramas. La dificultad es establecer esa dualidad sin salirse de un modo expresivo original y aplicar en todo momento el refinado y exigido toque pictórico; dentro de lo que podríamos definir como un persuasivo tono poético.

Im Shickness and Health, en 4/4, es un lamento que canta la angustia de la enfermedad y la muerte. Albéniz recurre a todas los resortes del arpeggio de *fa* menor y trabaja, de forma elegíaca, sobre un tiste y continuo pedal. Todo se edifica en torno a un tema de seis notas, desarrollado hasta el infinito pasando de la voz al piano y viceversa, hasta desembocar súbitamente por *enarmonía* en un mayor episódico. El *Andantino* fluye sosegadamente envuelto en una atmósfera introspectiva, de una lacerante poesía. Toda la página, como las posteriores, discurre sobre exquisitas variaciones en torno a la misma figura, una apacible melodía, íntimamente unida a la línea vocal. Una y otra se alimentan mutuamente. Los interludios pianísticos se abastecen de idéntica fuente e incorporan en la segunda mitad bellos adornos. El ápice agudo se sitúa en el *fa* 4 de la palabra *pain*, ubicada en el antepenúltimo verso. Un extenso postludio, de delicadas texturas, cierra la canción.

Una figura descendente en tresillos anima el discurrir de *Paradise regained*, en el que palpita un ritmo sincopado típico de Albéniz en movimiento contrario; todo ello desarrollado en un clima de gran serenidad, que nos lleva a un momento muy lírico en el que se aspira un aroma fuertemente *duparquiano*, a juicio de Cardó. No faltan audaces modulaciones. Todo es *dolce, dolcissimo*, enormemente expresivo para la voz. El acorde suspendido y la nota picada conclusiva son muy propios de ciertas partes de *Iberia*, de *Evocación* en concreto. Al final del camino, el largo postludio guía el tema hacia el “paraíso reencontrado” en la región celeste, en lo alto del piano.

Más *grave*, más amarga es *The retreat*, en su sucesión regular de acordes en *do menor*, que sostienen un discurso, una narración que, según Romero, tiene un carácter un tanto preciosista, nimbado por la omnipresencia de la nota *do*; aunque lo que delimita realmente el discurrir de la pieza es un tema descendente de cuatro notas, evocador de la tristeza causada por la autorrenuncia. La modulación al relativo *do mayor*, al principio del postludio pianístico, conlleva, comenta Cardó, un consuelo, una esperanza de encontrar la paz en la soledad, tras “escuchar los gemidos del viento invernal”. De nuevo asoma la sombra de Duparc: Saint-André apre-

cia una semejanza con el clímax de *La vie antérieure*, con música de ese autor y palabras de Baudelaire. El cierre, como es lógico, en la nota do, nos trae de nuevo el recuerdo de *Iberia*.

Laplante estima que *Amor summa injuria* es la canción más schumaniana del ciclo, gracias, entre otras cosas, a su febril acompañamiento y las continuas y emocionadas llamadas al arrepentimiento, aunque, lógicamente, templadas por la estilización y el estilo refinado del último Albéniz; de tal forma que al final lo que queda es un exquisito aroma francés. No es extraño que Henri Collet, reuniendo ambos parentescos, considerara la pieza como “la mejor de toda la colección, con el mérito armónico de aunar la expresión del melos schumaniano y el colorido impresionista a la manera de Dukas.” Escuchamos cómo la voz de mezzosoprano, en cortos y acuciantes pasajes, siempre alternados con pausas, narra en *semiparlato* por encima del piano. Cardó detecta pasionales ritmos hispánicos.

Hoy, como hemos apuntado, vamos a escuchar la versión preparada por Gorka Sierra para voz, arpa y cuerda. El músico, además de compositor y arreglista, excelente director de coros –ha sido durante muchos años el titular de la Coral de Bilbao–, ha hecho, nota por nota, nos recuerda Andrés Ruiz Tarazona, un trabajo muy fiel al manuscrito original de Albéniz, aunque con la particularidad de que la tonalidad de la última canción pasa de re bemol mayor a mi bemol mayor, su relativo, tonalidad que va mucho mejor a la cuerda del conjunto sinfónico. Considera el maestro vasco que subir un tono no afecta demasiado a la voz, pues hay zonas muy graves en la canción. Por lo demás, ayuda formalmente al conjunto de las cuatro páginas.

Fue el Festival de Música de Canarias quien encargó a Francisco Guerrero la orquestación de los doce números de la suite pianística *Iberia* de Albéniz. Al compositor jiennense sólo le dio tiempo a terminar seis de ellos, antes de su inesperada y temprana muerte el 19 de octubre de 1997 a los 46 años. En el propio certamen isleño se estrenaron cinco de las transcripciones –*El Corpus*, *Almería*, *El Albaicín*, *El Polo* y *Málaga*– el 12 de enero de 1998. La sexta, *Jerez*, vio la luz en Madrid el 4 de octubre de 2003 dirigida por Encinar, que es quien se sitúa hoy al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, de la que es titular.

Podemos apreciar en toda su amplitud la labor Guerrero a través de esta muestra de su saber y entender. Era un auténtico visionario y enamorado de la escritura densa, riquísima de perspectivas, poliédrica y sensual del compositor de Camprodon, de cuya obra pianística estaba prendado. Russomanno, máximo especialista guerreriano, apunta a que el trabajo sigue las mismas pautas, en el fondo, que las aplicadas a su aristada, disonante, atonal y electrizante creación propia. Pero en función de otras normas, que eran las de servir la partitura de su admirado antecesor.

Son múltiples las diabluras a las que Guerrero somete a pentagramas tan evocadores. No es una mera transcripción, una orquestación al uso, por afortunada que pudiera ser –como las que hicieron, por ejemplo, Fernández Arbós, Suriñac o Frühbeck de Burgos–, sino que es una recreación en todo el sentido del término, en la que el arreglista se replantea prácticamente rescribir la obra pianística para orquesta. Y lo hace con una libertad y una fantasía que no traiciona el original. Desdobra y multiplica voces, sintetiza, disecciona, desglosa, enriquece la tímbrica, subraya, saca a la luz el corazón profundo de la música, pasando de lo intimista a lo

tumultuoso, sin que la esencia albeniciana se pierda en absoluto. Con una pericia propia de un Ravel redivivo. Toda la caleidoscópica luz del original corre a raudales por esta reinterpretación.

“*La plus belle* de todas las páginas de la suite”, decía Collet a propósito de *Jerez*. Es, sin duda, la más misteriosa, la que alberga lo más profundo del alma andaluza, construida siguiendo el modelo de la *soleá*. Las sugerencias poéticas corren entre sutiles fluctuaciones tonales favorecidas por el modo hipodórico de la danza. La copla, que aquí, en la transcripción, escuchamos en la voz del los chelos, es una lacerante melodía que da paso a una música afiligranada, una envolvente y penetrante melopea. Las más inesperadas modulaciones recorren el trabajo posterior. No es ya música, decía Laplane, “sino estremecimiento, una polvareda sonora, la quintaesencia musical en el éter.” Muy literario pero bello.

Admira, en efecto, la manera en la que el llorado Paco Guerrero supo aclimatarse, recubrir el piano de singulares y muy lógicas resonancias orquestales sin traicionar nunca el mensaje original. Con una orquesta más aligerada que la de las otras cinco piezas. Con un gran olfato y en busca de la mayor finura, el músico redujo el orgánico a cuerda, celesta y dos arpas. El regreso de la copla está realizado, sobre los mimbres orquestales, con un refinamiento extraordinario. El *duende* está ahí, aunque en otras voces y otros colores. La escritura se adelgaza hasta casi el silencio. Unos suaves toques de celesta nos embeben y nos introducen en el sinuoso discorrir de una música que huele a azahar. La célula inicial respira hasta la definitiva extinción en ese éter del que hablaba Laplane.

Arturo Reverter