

ENRIQUE FRANCO

IBERIA

FUNDACIÓN ALBÉNIZ

Concurso Internacional de Piano de Santander

www.classicalplanet.com

VII CONCURSO INTERNACIONAL

DE PIANO DE SANTANDER

PALOMA O'SHEA

PROGRAMA. Santander, 23 de julio al 5 de agosto de 1982.

Texto de Enrique Franco

IBERIA

Et qu' il n'y a qu 'un Albéniz sur terre, digne d'être Albéniz...

Gabriel Fauré

Lo primero que llama la atención al estudiar la personalidad de Isaac Albéniz es su absoluta singularidad. Dentro de ella, su obra cumbre –“Iberia”- alcanza una alta cima de originalidad en el panorama del pianismo europeo de nuestro siglo. Olivier Messiaen, el maestro francés de la mejor vanguardia ha escrito: «Iberia» es la maravilla del piano... Tiene su lugar -tal vez el más alto-- entre las estrellas más brillantes del instrumento rey por excelencia: «Estudios y baladas», de Chopin; « Imágenes» y «Preludios», de Debussy; «Gaspard de la Nuit» , de Ravel ; «Estudios Sinfónicos, de Schumann; «Estudios trascendentales», de Liszt; «Sonatas», de Beethoven, conciertos del divino Mozart, seguidas por páginas como las de Balakirev, Prokofiev , Villalobos y Bela Bartok ; prolongadas y transformadas por las «Variaciones», de Webern y las «Estructuras» de Boulez; anunciadas y profetizadas por las obras de clavecín de Couperin , Rameau y Scarlatti. «Iberia» permanece a la cabeza de todas y de todos». (1)

Y es que «Iberia» es la suma de una intuición formidable que, a través del piano, busca la expresión de unas ideas, servidas por unos procedimientos que podrán resultar en algo concomitantes con otros contemporáneos, anteriores o posteriores pero que en estricto rigor, carecen de antecedentes, y, sólo como actitud o en algunos aspectos ideológicos, han tenido verdadero consecuente. Las doce piezas de «Iberia» son la destilación humanística de un espíritu inquieto y rebelde, fascinado de España y fascinante por España.

Felipe Pedrell (2) se refiere, con claridad meridiana, a las características del genio albeniciano: «Albéniz fue el artista que más retratos ha dedicado llamándose discípulo de todos. Todos fuimos, más o menos, sus maestros y a mí, que me tocó serlo durante varias temporadas, no tuve jamás el mal gusto de llamarle mi discípulo, porque temperamentos como el suyo no son enseñables, se traen ellos todo lo que les toca ser, son solamente dirigibles y esto con cierta mesura a fin de no contener ni enturbiar el hilo de agua pura de la intuición nativa. Fuera reglas - insistía yo-- y echa fuera todos los tratados de armonía, de composición y de organografía que no se han escrito para ti y que «nirvanizarían» tu genio. Sentía la música por la telepatía del teclado del piano. Abría la espita al tonel de su intuición superior y extraordinaria, nutrida por trabajo silencioso de asimilación de rodadas las horas y de rodadas los días. Y brotaba un vino puro, rico de sabores y de sol mediterráneo».

Sólo desde la muy honda consideración de una personalidad semejante puede entenderse un legado como los cuatro cuadernos de «Iberia». Sólo desde una frivolidad inadmisiblemente puede hablarse de «Iberia» como música pintoresquista, por muchos elogios que a continuación se prodigan. El ser del hombre, el vivir del compositor y la preocupación del artista son, en verdad, algo más hondo y radical. Hubo en Albéniz -- como dice Pedrell-- intuición a raudales, inventiva sin límite, pero al lado de ello hubo también tiempo de meditación solitaria, atención a todo y a todos, examen de conciencia y alta ambición. Albéniz no fue en vano enemigo de la España zarzuelera, la misma que tantas veces le cerró sus puertas con la pretensión de ser no sólo la única España real, sino la única posible.

LA ESPAÑA EVOCADA

La España de Albéniz ¿cómo era? Por auténtica, estaba hecha de complejidades y contradicciones. Fue al tiempo la España bien humorada y la España amarga, la «triste España sin ventura». Por el tiempo y la circunstancia no pudo Albéniz dejar de querer ciertos aspectos españoles de raíz pintoresca, pero jamás se detuvo en dios su quehacer. Amó sobremanera la geografía, el paisaje y el pueblo de España. Se alegró con la esperanza y se dolió de las largas esperas. Sintió, como tanto español, la necesidad de vivir España y al mismo tiempo la tentación constante de la huida. Supo el músico de «Iberia» del mordismo íntimo del «dolorido sentir»: calibró con exactitud la

significación del hundimiento del 98 (3). La España albeniciana pudo ser, a la vez, una España presente y un a España soñada. Y siempre, una España esencial.

No deja de ser curioso que nuestro nacionalismo comience a ser realidad en Albéniz no desde la explotación directa del dato, sino desde lo que parece más propio de un nacionalismo evolucionado: el folklorismo imaginario. Muy pocas veces encontramos en «Iberia» temas populares «tornados»: muchas, trabajo sobre características popularistas. Cuando los temas aparecen -como la «Tarara» del «Corpus» o el «Villancico» transformado en tango de «Lavapiés»- han sido empleados con tal libertad de aplicación que valen por material original. Fue la España de Albéniz, sobre su trascendencia subyacente, una España colorista. Precisamente estamos ante uno de los geniales hallazgos de la «Iberia». Armonía, escritura pianística, cruces, dificultades, repartos, están explicados las más de las veces por una necesidad de cromatismo colorista. Que no en vano estuvo Albéniz junto a los pintores españoles de su tiempo: Regoyos (4), Zuloaga (5). En «Iberia» triunfa el color como triunfa el ritmo o la melodía -paisaje, pueblo, copla, danza-, pero uno de los secretos más autenticadores de la España albeniciana es su visión de un ambiente y un área sin prisas. El fin de tanta música de Albéniz es idéntico al que buscaba Manuel de Falla: «evocar». Que no es pintar, describir ni relatar; es detenerse en la consideración morosa, soñar desde la distancia, ingresar en el paraíso de la calma. Nada más falso que la interpretación, tan frecuente, de la música española desde la velocidad y la bullanga, desde el no dejar escuchar ni respirar.

Nuestra mejor música --como la de Albéniz- pide orden y reposo. Frases cortas y continuidad de concepto. Cierta estatismo capaz de albergar el movimiento. Cuenta Poulenc una anécdota que le fue narrada por un testigo presencial, el compositor y director André Messager: «Una tarde en casa de Vincent D'Indy, Chabrier había tocado, para Albéniz, «España». Por ciertos aspectos, por la barba, el perpetuo puro en la boca, la campechanía, la truculencia y la generosidad, los dos músicos se asemejaban, y, sin embargo, diferían profundamente. Cuando Chabrier se levantó del piano, después de haber tocado con arrebatado vuelo su genial españolada, se vio a Albéniz acercarse a su vez e interpretar música suya con más calma que de costumbre, casi con austeridad.» (6)

Sólo para ironizarse entrega Albéniz a ciertos abusos pintorescos. Así en su «catalunyada», la rapsodia para orquesta titulada «Catalonia», uno de los momentos de mejor humor de nuestro músico. Más si se conoce bien cuánto aborrecía el falso tópico catalán. Incluso mucho antes de «Iberia», su en frentamiento con un paisaje «clave» de Andalucía, el de Granada, le lleva a reaccionar de la manera más antipintoresca. Desde su residencia en la Alhambra escribe a su amigo Enrique Moragas (7): «A mí Granada la subtitulo «Serenata». Es tuve tentado de poner como subtítulo. Recogimiento espiritual.

Indudablemente se me habría tildado de pretencioso. Dejémoslo en Serenata y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos, contemplándola a través de las bailadoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola del vestido de batista.

Granada no es eso, amigo Moragas, y la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, debe ser en este momento todo lo contrario. Quiero la Granada árabe, la que toda es arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza».

CUADRO GENERAL DE LA OBRA

Blanca Selva estrena los cuatro cuadernos de «Iberia» en Francia con arreglo a la siguiente cronología: Primer Cuaderno. el 9 de mayo de 1906, en la Sala Pleyel; Segundo Cuaderno, el 11 de septiembre de 1907, en San Juan de Luz; Tercer Cuaderno, el 2 de enero de 1908, en casa de la Princesa de Polignac; Cuarto Cuaderno, el 9 de febrero de 1909, en la «Société Nationale de Musique».

La suma de las «nuevas impresiones».-como las subtitula Albéniz, con intención que suele olvidarse- constituyen el gran legado del compositor, su «tercera manera». Podemos denominarla así no por seguir la rutina establecida por Lenz para Beethoven, sino porque el propio Albéniz distinguió en sus obras esas tres maneras. La última está precedida –o iniciada si se quiere- por «La Vega» que, en escritura estilizada, nos presenta el mismo mundo, que desarrollará «Iberia».

En cuanto a la subtitulación de «impresiones» merece la pena recordarla para abandonar, de una vez y para siempre, el tópico de la supuesta enemistad de Albéniz hacia el arte de Debussy. Por distintos caminos, el español llegó también a una suerte de «impresionismo» que, en lo referente a España, no es deudor del españolismo debussyano. León Vallas se encargó de deshacer el error cronológico de Falla cuando, al escribir sobre Debussy y su «Iberia» en «The Chesterian» (1920) afirma; «Hay un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos, en germen, los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa; los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales: Claudio Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. Las consecuencias han sido inmediatas: bastan para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el nombre de «Iberia» nos legó Isaac Albéniz.»

El biógrafo francés de Debussy, responde con entera honradez analítica e histórica: «La opinión es halagüeña para Debussy pero la cronología no nos permite admitirla. Cuando Debussy empezó a escribir su «Iberia» ya conocía la obra de similar título compuesta para el piano por su colega español o, por lo menos, había leído la partitura del primer cuaderno». Si a esto añadimos el entusiasmo que Debussy expresó siempre hacia «Iberia» podemos, sin grave preocupación, hablar de secretas afinidades que, por supuesto, dieron como resultado distintas expresiones musicales.

Mas no basta señalar este peculiar «impresionismo» de «Iberia». Habrá que ahondar en su consistencia. El primer dato general evidencia la juntura de una doble inspiración: personal y popular. La constante simbiosis entre ambas llega a la imposibilidad de demarcarlas. Como el propio Debussy afirma, Albéniz «sin retomar exactamente los temas populares, ha bebido en ellos, los ha escuchado hasta escanciarlos y verterlos en su música». Y a propósito de «Eritaña», lanza la definitiva afirmación, de máxima autoridad para aceptar el «impresionismo» albeniciano: «Nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas, tan coloreadas».

La invención discurre en «Iberia» -casi de modo general- montada sobre tres elementos básicos, todos ellos de orden popular: «falseta» con sus «variaciones», «copla

» y «ritmo » fijo. De las características «falsetas» con que los «tocaos» preludian e interludian el «cante» (la «copla», se derivan multitud de temas y desarrollos albenicianos en «Iberia». La «copla» suele hacer las veces de «tema principal» y el «ritmo» se inquieta por el frecuente uso de la «sincopa» y el juego constante de los acentos.

En cuanto a la armonía, tan estrechamente unida a la melodía y el ritmo -en una fusión que Falla sistematizó y denominó «ritmo internos» sobre respetar las características modales de lo popular, aprovecha esas sugerencias procedentes de la guitarra a que Falla se refiere. Por vías de un enriquecimiento del «color», el mundo armónico de Albéniz se acompaña de un gran cortejo de disonancias -Messiaen afirma que aprendió de Albéniz su gusto por la disonancia- bien que se trata de adiciones o aglomeraciones sonoras que jamás debilitan la nervatura tonal del autor de «Iberia», siempre clara y fuerte.

En orden a las ideas, Albéniz, parte -hablamos siempre de un modo general- de procedimientos característicos del cante popular andaluz, que a su vez son coincidentes o derivados de músicas de procedencia oriental. Baste recordar los rasgos fundamentales señalados por Falla al enfrentar el cante «jondo» y los cantos primitivos de Oriente: enharmonismo como medio modulante (lo que es distinto al principio moderno de la modulación por enharmonía, aunque -como anota Falla- no dejen de estar relacionados los dos conceptos); ámbito melódico que rara vez supera los límites de una sexta; uso reiterado de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior; empleo del ornamento como «expansión » o «arrebato» expresivo (8).

Aspecto muy peculiar de muchas páginas de «Iberia» es la vivencia de un «tempo» que parece estático, dentro del cual giran como «círculos mágicos» de gran vivacidad. Es, en definitiva, otra consecuencia de la música popular de Andalucía con la característica insistencia sobre una nota o un motivo, la variación de los temas al modo de los guitarristas flamencos en sus «falsetas» y, en algo, la búsqueda de atmósferas armónicas y dinámicas que otorgan a muchos pasajes virtudes espacialistas. En Albéniz, más que fuertes, medio pianos y pianos, existen situaciones: cerca, algo lejos, muy lejos. Antes que «planos sonoros» nuestro autor crea «perspectivas». Fenómeno, por

otra parte, estrictamente «impresionista» como producto de ese jugar con el «ver » y el «oír». El «pathos» románticista que la invención albeniciana suele comportar nos lleva a añadir a tales valores el de nuestra plena participación vivencial, lo que no sucede en el impresionismo debussyano que sabe siempre «guardar las distancias». Quizá uno de los factores menos comentados de la creación albeniciana es la excelente organización dinámica y el detallismo agógico.

Un buen fenomenologista, al estilo de Ansermet o Celibidache, gustaría de analizar, desde este punto de mira, los trozos de «Iberia», pues todos los valores - expresivos, armónicos, agógicos, dinámicos- marchan en busca de los correspondientes «puntos culminantes», De modo, prácticamente invariable, cada obra presenta un único gran punto culminante, un «clímax» hacia el que arriba o desde el que se relaja el suceder sonoro.

Mucho de lo que llevamos escrito parece revelarnos en «Iberia» un estilo sinfónico, Sin embargo, aunque esto sea cierto en la medida en que al piano pueda adjudicársele tal adjetivación, no se comprenderá nunca la invención de «Iberia» sino desde el piano, sus posibilidades sonoras, las exigencias propias de su técnica, y desde una voluntad superadora de las limitaciones del piano. Que la escritura de «Iberia» es difícil; extraordinariamente difícil, lo sabía Albéniz. Tanto, que hubo momentos en los que pensó abandonar la idea por impracticable.

Blanca Selva, primera intérprete de toda la serie, llegó a sugerir la posibilidad de abordar «Iberia» en un piano de doble teclado. Lo cierto es que tales dificultades no son puro capricho ni, como ridículamente se ha afirmado, astucia del autor para hacer inviable su obra a las «niñas» de Conservatorio, sino necesidad de un estilo sincero y sentido con tanta autenticidad como la que movió a los arquitectos del «barroco» andaluz, la relación plástica que se me antoja más adecuada para la «Iberia». «Su prurito de escritura -ha escrito Debussy- lo ha llevado hasta la exageración, por esa generosa necesidad que iba hasta «arrojar la música por las ventanas». En algo coincide Dukas con el juicio debussyano cuando habla de la escritura «dilatada» de Albéniz en «Iberia».

Joaquín Rodrigo, en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, habló del permanente conflicto de los músicos españoles hasta su generación

incluida: la conciliación de una «inspiración» popularista y unas formas de origen distinto, unas formas «prestadas», aprendidas en el extranjero. Albéniz realiza la fusión de manera prodigiosa. En lo formal porque a más de utilizar esquemas básicos, la riqueza de su invención nos hace olvidar las formas tomadas; hasta la regularidad de los períodos y las secciones, queda inteligentemente ocultada tras la presencia vivísima, cegadora, de los contenidos. Por otra parte, hay en «Iberia» -como ha visto atinadamente Santiago Kastner (10)- no pocos lazos de continuidad con nuestro pasado musical culto, bien se trate de Scarlatti y sus continuadores, bien de algunas fórmulas o recursos propios de nuestros viejos músicos de tecla. A pesar de la presencia cercana de D'Indy, ¿no está el estilo variativo de Albéniz más cerca de las «diferencias» que de la «gran variación» escolástica? Recordemos «El Corpus Christi en Sevilla».

Los cuatro «cuadernos» de «Iberia» son el gran poema de la música española. Algo que -salvando todo lo salvable- puede funcionar entre nosotros como «Mà Vlast» en Checoslovaquia. Cuando Falla desde la lejana Argentina pensaba en España, recordaba cosas, hombres y paisajes, declaró: ««Iberia» no es solamente una evocación, tiene un significado nacional mucho más grande; es un verdadero documento histórico: es, a través del lenguaje musical, la Andalucía de los tiempos pretéritos que se nos vuelve a aparecer.»

PRIMER CUADERNO

Está dedicado a Madame Ernest Chausson y la edición lleva «Copyright» de 1906. Consta de « Evocación», «El Puerto» y «Corpus Christi en Sevilla». Los tres números están bien contrastados por su vario carácter.

«Evocación» es una suerte de nocturno español a cuyos temas -como sucede con tantos de Albéniz- le han buscado los comentaristas las vueltas de su origen. La «copla» podemos situarla entre la «jota» y el «fandango» por su estructura pero será inútil buscar el exacto modelo melódico. El primer tema, un tanto al estilo de lo que más tarde practicará Falla, parece una consecuencia anticipada del segundo -la copla-. Hay un ritmo fijo aireado con múltiples respiraciones y una gran riqueza de perspectiva por los efectos de «lejanía». La dinámica va de las cuatro «p» hasta las tres «f» que aparecen una sola vez en el punto culminante de la obra. La armonía nos da una inequívoca

atmósfera impresionista a cuyo servicio está el consabido juego de las dos modalidades -mayor y menor-, el aprovechamiento de la enharmonía y las frotaciones disonantes realizadas con gran sutileza. La página de medida estructura tripartita -tres secciones de igual número de compases cada una, más una breve introducción y una coda-, constituye una abstracción de lo andaluz. Es el ambiente que nos introduce en el mágico mundo de las once «impresiones» musicales que siguen a «Evocación».

Henri Coller y cuantos han seguido sus análisis, han visto en «El Puerto» nada menos que la utilización sucesiva de tres aires andaluces: el «polo», la «bulería» y la «siguiriya». ¿No es demasiado ver en una página que, como el resto de las «Iberia», ha brotado de la libre invención personal y lejos de toda exploración erudita en los datos? Quizá, desde el punto de vista folklórico, no hay que hilar tan delgado. Más realista será pensar lo que, en el tiempo, dominaba el ambiente como más caracterizadamente español. Uno de esos «tópicos» era el «zapateado». Por otra parte, estamos ante una obra que desarrolla un ritmo y tema únicos. Aquellos que admira Enrique Granados cuando escribe a Albéniz:

«Iberia! ¡Iberia! Esos sí que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar. ¡El Puerto! ¡Válgame Dios, y qué puerto! ¡Entre aquellos latigazos de sus dobles bemoles, seguidos de aquellas fie rezas amansadas por sonrisas de manolas de Goya!».

No se entiende bien -salvo desde la inclinación personal de Granados- qué puedan pintar en «El Puerto» las manolas goyescas, pero está clara la admiración y caliente el entusiasmo.

Cierto que a veces, como en los pasajes que corresponden a las indicaciones «tres brusque» y «rudement marqué et bien sec», la presencia de algunos giros nos recuerda las «salidas» de las «bulerías». Mucho más problemático es justificar el empleo de la «siguiriya». Sucede que Albéniz se mueve en un ámbito -mitad popular, mitad personal- de andalucismo imaginario y a cada paso nos parece encontrar alusiones, más aparentes que reales. No hay tales. Son variantes espontáneas surgidas en la marcha del suceso musical. Al final de la evocación de «El Puerto de Santa María», en la bahía de Cádiz, la música se aleja y detiene. La última repetición de la «copla» «bien expressif» y «retapdant toujours» cobra el valor de un lejano pregón. No nos

engañemos: se trata de una forma de relajamiento para concluir en un clima poético lo que antes fue viva danza.

«El Corpus Christi en Sevilla» es el trozo más descriptivo de toda la «suite». No porque Albéniz se trazase de antemano un minucioso programa, sino quizá por la exigencia del «objeto» a evocar. Se trata de Sevilla, sí, pero en un instante y una circunstancia muy determinadas. No bastaría, pues, el «ambiente» si no se añadiesen algunas referencias al «suceso». El compositor toma las mínimas, pero las torna: un ritmo de marcha anunciado por cuatro «redobles» de tambor, la cabeza del «Tantum ergo» (algo que los comentaristas no han visto que yo sepa) conectada con una «saeta». El viejo «cante» religioso popular está «evocado» por Albéniz a través de la invención personal. No así la «marcha» en la que se sirve de un motivo concreto, de origen castellano, la archiconocida «Tarara».

El ritmo fijo se mantiene a lo largo de la página y sobre él se trazan unas amplias y ricas variaciones a las que sería exagerado aplicar el calificativo de «escolásticas.» Tienen un carácter progresivo conducente -como es hábito en Albéniz- punto culminante: en intensidad de cinco «F» se entrecruza el tema de la «Tarara», variado en resonantes acordes partidos, con la «cabeza» del «Tantum ergo». Treinta compases en «Andante» clausura n el «cuadro» cualificado desde las mismas indicaciones de matiz: «dolce ma sonroso», «sernpre dulce », «comme un eccho», «rit. plaintif», «tres lointai», etc. La copla, sus notas y armonías desgajadas, se pierden en las cuatro «p» hasta no quedar sino una tenue vibración: la de aquel último sonido, sobre armonías estáticas y en cuatro «p», para la que Albéniz pide: «effleurer la note, la laissanr vibrer».

SEGUNDO CUADERNO

Dedicado a Blanche Selva. «Copyright, 1907». Incluye otras tres «impresiones» andaluzas: «Rondeña», «Almería» y «Triana».

Un ritmo de amalgama, característico en la música española -desde la «zarabandas»- en el que juegan constantemente el 6/8 y el 3/4, se mantiene a lo largo de «Rondeña» aun cuando la forma de la pieza distingue entre lo que podríamos denominar «falseta» y la «copla». «Rondeña» puede querer decir evocación de la vieja ciudad

malagueña o referente al «fandango abandolao», una de las formas derivadas directamente del «fandango», según se dio en la zona de la capital de Málaga: Verdiales, por una parte. Por otra: Bandolas, con sus modalidades de «Juan Breva» (11), «Rondeña», «Fandangos de Lucena», «Fandangos de Cabra», «Fandangos de Almería» y «Jabegotes», si, seguimos el cuadro de Luque Navajas (12). Ahora bien: una vez más, no hemos de bucear tras el rastro de la cita concreta. Basta la conservación de la «cadencia» y la sombra de los «cantes» o «bailes» que representaban lo andaluz a final del siglo principio del actual. No cabe duda que una de las formas básicas era el «fandango», con todas sus variantes y las que añade la libre creación del compositor.

En este sentido el caso de «Rondeña» es análogo al de la segunda obra del Segundo Cuaderno, «Almería». También utiliza Albéniz la combinación 6/8-3/4, pero en mezcla absolutamente inciden tal y por mera demanda de la escritura. Toda la primera sección está montada sobre 6/8. Sin abandonar el compás en el acompañamiento, la «copla»- una de las más bellas entre tantas bellas de Albéniz- se estructura en «compasillo». Por otra parte, en tanto «Rondeña» presenta un más corto impulso melódico, «Almería» es uno de los trozos de mayor aliento de toda la «Iberia», por la larga inspiración de la copla y el mantenimiento, tan cuidado de una «atmósfera» sonora en la que la armonía de resonancias naturales está genialmente tratada. También aquí, el material de la primera sección parece una resultante anticipada de la «copla», tratamiento que, unido a la persistencia de un ritmo, otorga fuerte unidad a tantas páginas de «Iberia».

Tras «Rondeña», sosiego y ritmo inquieto, y «Almería» - imperio de un piano mágicamente impresionista y encanto de un «tempo» soleado y quieto, apenas medido por el ritmo como si de una ideal «bamba» se tratase- el segundo cuaderno se cierra con la explosión de «Triana», evocación del célebre barrio sevillano al otro lado del Guadalquivir. Se ha dicho no una, sino muchas veces, que «Triana» es un pasodoble, no obstante su compás de 3/4. Tal afirmación, hecha a la ligera, es absolutamente errónea; en cambio, la forma de la obra, con la aparición de un a modo de estribillo y la apoteosis que mezcla introducción y estribillo, no deja de recordar el modo de nuestros más castizos pasodobles. En cuanto al aire estilizado está claro que se trata de unas «seguidillas sevillanas» o, como normalmente se las designa, «sevillanas», a secas.

Desde el primer momento fue «Triana» una favorita del público. Repasemos algunas cartas:

Albéniz a Joaquín Malats (13) su fiel amigo e intérprete: «No ignoras el alto concepto artístico en que te tengo: desde hace ya muchos años sabes que te tengo predicho alcanzarías el preeminente puesto a que has llegado: en mi concepto formas en el corto número de pianistas dignos de tal nombre en el mundo musical, teniendo en tu abono esa especial idiosincrasia que da la raza y que avalora, con especial brillantez, todo cuanto interpretas.

Ahora bien, con respecto a «Triana» ya sabes la profunda emoción que sentí cuando te la oí en tu casa; te debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi larga carrera de compositor; tu soberbia interpretación ha logrado convencerme de que no en vano he emborronado tanto papel durante mi vida, y aun cuando no fuera más que el haber alcanzado el que un artista de tu calibre se interesase en mi obra, lo consideraría digno galardón para mí y suficiente premio a mis trabajos». (Niza, 9 de noviembre de 1906).

De Joaquín Malats a Isaac Albéniz:

«Ahí va el artículo que hizo el amigo Roda (14) en «La Epoca» de Madrid sobre mi concierto, dado en el Teatro de la Comedia el día 4 del presente. Por el mencionado artículo comprenderá el éxito inmenso que obtuvo vuestra «Triana» la cual hicieron repetir, como sucedió en Barcelona, y como sucederá en todas partes. No mando más periódicos porque todos dicen lo mismo: que vuestra «Triana» es adorable». (Barcelona, 21 de diciembre de 1906).

De Tomás Bretón (15) a Isaac Albéniz:

«Te aplaudimos a rabiar «Triana». Es preciosa pieza con más enjundia, pero hermana carnal de aquellas primeras inolvidables. Ese es tu gran camino. Fue la única pieza que repitió Malats en su concierto». (Madrid, 15 de junio de 1907).

Es frecuente que «Triana» quede convertida, por muchos intérpretes, en unos juegos artificiales de nuestro tipismo; que su contenido expresivo ceda a la tentación de los tiempos vertiginosos: que la exacta planificación de su dinámica sea destruida por la conversión de la primera «f», a la que el autor añade la indicación «et bien chanté posé», en cuanto «f». Por el contrario se trata de -una invención en la que mesura y elegancia no empecen sino señorean la gracia de origen popular. Las anotaciones «avec grâce», «bien sonare mais pa f», «dolce», «bien rythmé» nos guían a lo largo de la primera sección. La aparición de la «copla» lleva un matiz «dolce» en la mano izquierda, dos «p» y «bien chanté», en la derecha y «Très doux et monchalant», como indicación general. Cuando el tema se repite, en acordes y con mayor complejidad de acompañamiento. Albéniz insiste: «tranquillement sans presser», «cantando», «doux et sonore». Sólo en el «climáx», preparado por un «crescendo molto», se alcanzan las dos «f» por quien en otras páginas llega a las cuatro y a las cinco.

Otro factor suele ser descuidado por los pianistas en Albéniz: el «legato». Hasta en obras de predominio rítmico -tal es «Triana» hay que frasear con buen legato y no convertirlo todo en un elefantiásico repiquetear de castañuela". La escritura de Albéniz es detallada. Como escribe Luis Villalba (16) -de postura tan reaccionaria en su tiempo, por otra parte-, si Albéniz «no poseía el manual de reglas escolásticas de la composición» supo practicar y hacer una labor fina y de encaje». «Teje y borda haciendo resaltar el valor de todas las hebras que emplea». Refiriéndose a la «Iberia», subraya: «En estos cuadros hay más verdad, más fuerza y más color, más alma española que en aquellas lindas melodías tan sobradamente acompañadas que hizo en sus primeros días de compositor. La evolución formal y hasta psicológica del arte de Albéniz se muestra en la Suite Iberia de una manera clara. Hay mayor comprensión y más hondo sentir y más verdad interna y una mayor sinceridad en la expresión, pero tampoco le abandonan las primeras cualidades. Es un sonorista del piano, y así como hay pintores que emplean una cantidad de pintura mayor que la necesaria, así Albéniz, en el piano, quizá emplee más notas que las debidas». Una vez más se hace a Albéniz la acusación. Hoy sin embargo, vemos con bastante certeza que ese «exceso» de las «Iberias» es algo constitutivo, forma parte de la idea músico-instrumental. Más sobrias podrían serlo pero se tornarían en otra cosa. ¿Tendrían, con una escritura más austera, esa «fuerza y en energía» que Villalba elogia? Más si, tal y como nos dice el comentarista de los «Últimos músicos españoles del XIX», en Albéniz «el instinto melódico, la línea

cantable se dibuja clara y se transparenta entre la red extraña en que se la engarza». Bastará sustituir el término «extraña» por el de «compleja» para que todo sea verdad.

TERCER CUADERNO

Dedicado a Margerite Hasselmans, «Copyright, 1907». Incluye, «El Albaicín», «El Polo» y «Lavapiés». Tenemos de nuevo a Isaac Albéniz enfrentado con Granada, con su Granada que ya en la juventud calificó de «tesorero de la música andaluza». Al terminar «El Albaicín» escribe su autor a Enrique Moragas:

«Aunque algo enfermo, por desgracia, sigo teniendo sano y amplio el corazón para guardar mi Granada».

He concluido, para Iberia, una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa y que es guitarra, sol y piojo. Pero he sabido -según dice Paul Dukas- aureolar El Albaicín, que así se llama la composición, de mucha ternura, pero -de mucha ternura elegante. Lo que importa es que esto sea aquello y aquello esto . Y lo que sí no debo pasar por alto es que a Joaquín Malats le gusta lo increíble El Albaicín que yo he escrito. Pianista de más valer y brillo para mi obra no lo conozco. Aparte del mérito incuestionable de Malats, lo que me asombra es que al leer El Albaicín por vez primera (y que es difícilísimo), sorprendí en él algo así como el despertar gallardo del sentimiento artístico que duerme en el barrio granadino.

Es para echarse a pensar. Fíjese: Malats, catalán, interpreta como un andaluz; Granados, leridano, se asimila como nadie la melancolía de los campos andaluces; Miguel Llobet. (17), que es el guitarrista barcelonés rayano con lo maravilloso, sorprende, no ya los ritmos gitanos, sino que imprime a las cuerdas de su guitarra un sello de castidad elegante que asombra. Yo escribo para Andalucía y llevo hechas, con este Albaicín y Torre Bermeja, cuatro composiciones sobre Granada en veinte años y pico. ¿Qué le pasa a Granada que tanto se adentra en los artistas catalanes? Santiago Rusiñol (18) va diciendo a todo aquel que quiera oírle, que son muchos, que nosotros, los catalanes, somos los verdaderos comisionistas del arte en el norte de la Península, y que por el alma granadina y para que no hagan chapucerías en las reconstrucción es de la Alhambra, velamos pluma, pincel y solfa al brazo. Ya está listo El Albaicín. Me

propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu». (Niza, 1906. Carta publicada por Rafa el Moragas (19) en la revista «Música» 1938).

Cuando Albéniz contesta a Malats la carta en la que el pianista le informa del éxito de «Triana» en Madrid y Barcelona, le habla ya del tercer cuaderno de «Iberia»: «acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de Iberia; el título de sus números es como sigue: El Albaicín, El Polo (y al mismo soy capaz de ir para oírte tocar estas piezas) y Lavapiés. Creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que te espera...» (Niza, 27 de diciembre de 1906). En el momento de recibir las pruebas de «Lavapiés» vuelve Albéniz a escribir a Malats:

«Niño de azúcar benvolgut:

Esta mañana he recibido el Lavapiés y esta tarde te lo mando; no puedo ser más diligente; tengo la seguridad que, en tus manos ese Lavapiés va a ser una maravilla, a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil, que no creo que nadie pueda tocarla si no eres tú». (Niza, 1º de marzo de 1970).

Sobre «El Albaicín» se desataron los elogios más encendidos, desde el suscrito por Claudio Debussy, en la revista «S. I. M.», de París, número de diciembre de 1913, no exento de interpretación literaria: «Pocas obras, en música, valen El Albaicín, del tercer cuaderno de Iberia, donde tornamos a encontrar el ambiente de esas veladas de España que huelen a clavel y aguardiente... Es algo así como los ensordecidos sonidos de una guitarra que se queja en la noche, con bruscos despertares, con sobresaltos nerviosos».

De forma muy análoga hablará Paul Dukas al referirse a «un poeta de la música cegado ante la naturaleza», a un «paisajista de ubérrima paleta».

Una crítico de la época - la Condesa de Castellá (20) - capta, aún dentro de la retórica propia del momento, los valores «evocativos» de «El Albaicín»: «Gitana de modo, de inflexión, de estilo y de sentido. Gitana y granadina; con misterio de amanecer

en su pianísimo inicial del inspirado motivo...» «La sonoridad, de ricos cambiantes, ensancha el motivo con plenitudes de mediodía.»

Joseph de Marliave (21), al enjuiciar de un modo genérico el estilo de Albéniz, se plantea la problemática, tan discutida antaño y hoy aclarada, de conciliar lo «impresionista» y lo «escolástico»:

«Una extrema vida modulante que se manifiesta en una flexibilidad realmente única; una armonía palpitante de vida original, cuya riqueza está: aumentada por un feliz y discreto empleo de modalidades antiguas; una fantasía extraordinaria en la elaboración; una innovación graciosa en la tonalidad, un fuego y un brillo únicos hasta entonces desconocidos; una adorable ternura melódica.»

«Frenético colorista, juzga insuficiente traducir sus sensaciones por medio de una idea musical desnuda y sin preparación, de acuerdo con su antiguo procedimiento; y el puntillismo de nuestros impresionistas no satisface su amor innato a la línea; su nueva manera va a ser entonces, un compromiso en esas dos Escuelas y el músico va a obtener todos sus efectos de una suerte de contrapunto sumamente personal, muy libre, fácil y sin pedantería, marcado por acentos rítmicos de particular intensidad, cuyas partes, a veces chocan en ataques admirablemente expresivos. Esta polifonía da la impresión de vida ardiente, de hormigueo, de temblor luminoso, mientras que, evolucionando libremente en esta vibrante atmósfera, los temas expresivos y característicos colorean violentamente el pintoresco cuadro.»

Gilbert Chase (22) ha visto cierta influencia «scarlatiana» en «El Albaicín». Ya quedó escrito que, entre el fondo histórico que, de forma más o menos consciente, maneja Albéniz su obra sobre el cuadro de sus invenciones, el «clave» del italiano españolizado no falta. Recordemos cómo Albéniz, en sus conciertos, incluía siempre obras de Scarlatti, tal y como lo hizo Granados (que llegó a revisar hasta convertirlas en algo casi propio una colección de «sonatas» de Scarlatti) y Manuel de Falla, en actitud mucho más intencionada. Después Ernesto y Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Nin-Culmell, Joaquín Rodrigo (23) Y muchos más tendrían muy en cuenta la creación scarlatiana animados por el doble impulso de ahondar en nuestro pretérito y seguir el movimiento europeo general de atención hacia las músicas del siglo XVI al XVIII. Un

punteado al estilo de «falseta» que interrumpe y se infiltra a través de la copla, mantienen el «ritmo fijo»; sus variantes coinciden con fórmulas que tanto encontramos en la «malagueña» como en las «granadinas» y que el propio Albéniz ha utilizado antes en el «Preludio» de las «Seis Hojas de Álbum» o en «Rumores de la Caleta», (de la serie «Recuerdos de viaje»). La exposición de la copla, con las dos manos a distancia de dos octavas, logra un efecto de perspectiva que seguirá Falla en el tercer tiempo de sus «Nocturnos». Efecto anticipado en «Sevilla», de la «Suite Española».

«El Polo» lleva en la edición una llamada que nos advierte: «El Polo es una canción y danzas andaluzas». Pero el buen humor de Albéniz queda reflejado en la anotación completa que hemos visto al pie de la primera página del manuscrito en poder del «Orfeo Catalá» y que dice: «El Polo es una canción y danza andaluzas que no debe confundirse con el deporte del mismo nombre». Es uno de los casos de «Iberia» en los que la supremacía del ritmo está reforzada por su ajuste exacto con la melodía. Diría se que el material melódico - breve e incisivo-e- ha nacido directamente del «ritmo». Sin embargo, el aire no es excesivo (un «allegro» a 66 la negra con puntillo, o sea cada compás) y, por si fuera poco, se matiza con la adjetivación de «melancólico». La idea rítmica, muy graciosa, se compone de dos compases, con acento en la Primera parte del primero y en la segunda del segundo.

Existen ejemplos de «polos» de distinta especie. No encontramos en el de Albéniz analogía con el denominado «polo gitano» (del que tenemos un ejemplo verdadero aunque no auténtico, en el «polo» de Falla) sino más bien con el baile y canto nacido en el siglo XVIII y divulgado en el XIX, principalmente en los creados por Manuel García (24). La fórmula rítmica es en Albéniz idéntica a la del «Polo» de García en «El criado fingido»; y hasta la línea melódica guarda relación con el de Francisco de Borja Tapia que Eduardo Ocón (25) incluye en sus «Cantos Españoles» (Málaga, 1874). Dadas la fecha y la extensión que la obra de Ocón tuvo, no es extraño suponer que fuese bien conocida y, en algo, utilizada por Albéniz, como lo fue, más tarde, por el propio Falla.

«Ce morceau doit'être joué avec allégresse et librement», advierte Albéniz en la cabecera de «Lavapiés». Se trata de la única pieza de «Iberia» no dedicada a Andalucía, al menos directamente, pues el ambiente madrileño que se recoge está muy influido de

andalucismo. El «tango» que se instala en Madrid es el mismo que se divulga en hispanoamérica. Procede de Andalucía, más concretamente de Cádiz, pero sufre modificaciones al influjo de ciertos aires de la América española, especialmente de Cuba. La figura rítmica característica de estos tangos que invadieron los «tablaos» de la capital y penetraron en el gusto de los autores de zarzuela, es la de un compás de 2/4 con un tresillo de corcheas en la primera parte y dos corcheas en la segunda. «El tango es el sutil humorismo de los aires populares de Andalucía», afirmaba «Realito» el maestro de baile de Sevilla. Como cosa de origen humorístico, el «tango» aclimatado en Madrid conservó la intención hasta que vino a diluirse -dulzón y sentimental- en la habanera. Algo muy típico de tal espíritu zumbón son los constantes «desplantes» o «detenciones» que, apoyados en onomatopeyas o fonemas «pom-pom», «zara-zás», «sun-sún», «tan-tán», etcétera- rema tan con especial sorna los miembros de la frase.

Albéniz recoge y metaforiza todas las características de fondo y las más peculiares de forma y lo hace con gracia formidable. El tema principal lo extrae de un «villancico» (26) andaluz muy conocido -«Campanas sobre campanas»- no perteneciente, por supuesto, a ninguna especie «jonda» o primitiva. La continuidad del ritmo y el virtuosista desarrollo pianístico, realzan la visión del tópico madrileño de la época, tan genial en su ironía como fuera, antes, la interpretación albeniciana de los tópicos de su tierra, en «Catalonia».

CUARTO CUADERNO

Dedicado a Madame Pierre Laló. «Copyright, 1908». Contiene: «Málaga», «Jerez» y «Eritaña». Para la formación del último cuaderno de «Iberia», Isaac Albéniz traza distintos proyectos. Con «Málaga» y «Eritaña» (27) pensó incluir «Navarra», que ya estaba casi terminada. Desechó la idea, por las razones que veremos en la correspondencia con Malats, y para ocupar el puesto de «Navarra» proyectó «La Albufera». Al fin se decidió por «Jerez».

A la recepción de «Málaga», Malats escribe a Albéniz:

«Querido Isaac a su debido tiempo recibí Málaga, que me puse a estudiar inmediatamente, y la he estudiado tanto que ya casi la toco de memoria. Esta última

composición vuestra nos ha gustado muchísimo a todos, y la verdad es que no sabemos cuál de las diez de Iberia que lleváis escritas nos gusta más. Según mi humilde parecer, Málaga recuerda algo más que las otras la manera de vuestra primera época... y es, a mi entender, un verdadero dechado de inspiración. Es deliciosa la copla en re bemol, con su acompañamiento de la mano derecha con mordentes y de armonías tan deliciosas que parecen una embujante brisa acariciando las hermosas playas de La Caleta (28) (¡Olé!). Es asimismo hermoso el desarrollo de dicha copla, así como el principio y fin de la obra con su correspondiente guitarrero que, por momentos, parece uno hallarse en la tierra de María Santísima. En fin, adorable buñolero, que sois un truhán de manera mayor escribiendo música» (San Andrés de Llavaneras. 16 de agosto de 1907).

Respuesta de Albéniz:

«Mi querido Quimito: ¿te ha gustado Málaga, no es cierto? Pues bien, esto me basta; ya sabes que esta obra, esta Iberia de mis pecados, la escribo esencialmente por ti y para ti, y que el recuerdo del cariñoso amigo que en ti tengo, y sobre todo, el recuerdo del maravilloso artista que eres, han inspirado estas páginas, en las cuales he puesto mis cinco sentidos, y el otro, ese que se pone o no se pone, y que siempre se presenta, cuando se presenta, de una manera absolutamente inconsciente.

El segundo número se titula Eritaña y resulta unas sevillanas aflijías, y el tercero se llamará La Albufera y será una jota valenciana.» (París, 22 de agosto de 1907).

Al mes siguiente ya tiene Malats en su poder «Eritaña», de la que hace a Albéniz unos comentarios tan garbosos y certeros como los que hemos leído sobre «Málaga».

«Querido Isaac: Recibí, por fin, Eritaña, que en efecto resulta una obra verdaderamente guasonsíbilis e interesantísima de estudiar, por lo que he podido ver hasta ahora, y aunque resulta de una dificultad brutal, me parece que se llegará a vencer, y no dudo que ha de hacer un efecto magnífico al público. El principio o preparación a la sevillana es de una gracia singular y el motivo resulta de una elegancia sin igual, amén de los otros motivos que, desarrollados como sólo vos sabéis; hacen de esta Eritaña otra deliciosa joya, digna compañera de las diez restantes de Iberia, ese monumento nacional que España os debe. Ahora supongo que no nos haréis esperar mucho el próximo número, o sea Navarra o L'Albufera (29) (que los dos nombres han

sonado para el número 12) y supongo, como antes digo, recibir pronto.» (San Andrés de Llaveneras, 13 de septiembre de 1907).

La formación definitiva de! cuaderno queda explicada por Albéniz en esta carta:

«...Con respecto a Navarra tengo el dolor de anunciarte que no forma parte del 4eme. cahier d'Iberia. Si no está terminada la falta poco, pero su estilo era tan descaradamente populachero, que sin que eso sea renegar de ella, me ha parecido conveniente escribir otro número nuevo, más en concordancia con los once restantes; por consiguiente he escrito y estoy acabando un Jerez que sin ser González Byas, espero habrá de agradarte. Te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo». (Niza, 30 de noviembre de 1907).

Podríamos repetir muchos conceptos apuntados en torno a anteriores «Iberias» al hablar de las del cuarto cuaderno. En «Málaga» juegan dos motivos de «malagueña», El primero da consistencia melódica a la preparación de la «copla» y establece el «ritmo fijo» que, como es uso en el cante jondo, otorga ritmo interior a la «copla» y está mantenido por la «guitarra». La «copla» o tema central es de invención albeniciana aun cuando sea fácil encontrar modelos populares auténticos de parecida fisonomía. El mismo Albéniz se sirve en la «Rapsodia Española» de una «Malagueña de Juan Brea» que guarda gran analogía con la de «Málaga».

En «Jerez», quizás como en todo este último cuaderno de «Iberia», Albéniz nos presenta todos los elementos cada vez más estilizados y asumidos en algo sustancial. Si a pesar de lo que se haya repetido, la aglomeración de disonancias que acompañan, casi enracimadas, las líneas melódicas, no es nunca en Albéniz «añadido», sino que forma parte constitutiva de la invención, en «Málaga», «Jerez» y «Eritaña», con ser las dos últimas de lo más complejo de la serie, todo se nos ofrece con tal naturalidad que aun siendo muchas las notas, no puede aventurarse que sobre ninguna. Por otra parte e independientemente de la intención general -de gran perspectiva poética en «Jerez», de realismo gozoso, tocado de su poco de ironía en «Eritaña»-, en las dos últimas piezas Albéniz reduce la temática al mínimo. Casi trabaja exclusivamente sobre el ritmo. En «Jerez» el corte motivico y cadencial nos lleva a la «soleá». En todo caso, el ambiente es una transpiración de los llamados «cantes matrices» para la composición de un gran

cuadro impresionista, las más de las veces realizado con colores de tenue intensidad. Baste recordar los efectos sonoros -sin abandono del «ritmo únicos» que se suceden a partir de la última indicación de tiempo, «Andante», en «Jerez». Después del momentáneo «clímax» asistimos a un desarrollo del «pianísimo» a través de una verdadera feria de «pppp». Albéniz, el amante de la pintura, nos dice que tenía en las paredes de su hogar obras de Zuloaga, Sorolla (30) y Rogoyos, pero también de Ramón Casas (31). Entonces nos regala con una visión lejana y difuminada de «Jerez» atendiendo más al amplio paisaje que rodea a la cuna de los vinos que a la blanca fiesta de la pequeña ciudad. Estamos, posiblemente, ante la obra maestra de una España, de una Andalucía, soñada, escudriñada por un pensar y un sentir de gran artista. Quien concibió «Jerez» no podía sentirse adversario de la creación debussyana. No en vano, con rotundidad, aclaró Manuel de Falla en cierta ocasión: «Es absolutamente falso que Isaac Albéniz fuera enemigo de la música de Debussy, la que, muy al contrario, admiraba mucho», Contra esta leyenda ha protestado varias veces la viuda de Albéniz. En 1931 escribe una carta en la que, tras la rectificación, acude al testimonio: «Pueden dar fe los buenísimos amigos de mi marido, Manuel de Falla y Paul Dukas».

Justamente para «Eritaña» tiene Claudio de Francia encendidos elogios: «Es el júbilo mañanero, el encuentro propicio de una venta en la que el vino está fresco. Una muchedumbre cambiante pasa sin cesar lanzando carcajadas, medidas por las sonajas de las panderetas».

Y para «Eritaña» escribe la afirmación ya citada: «Nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas».

Es «Eritaña» el poema de la «Sevillana», no «aflijía» (32) como, con tanta gracia dice Albéniz, pero sí teñida de una vaga melancolía. El material temático es aquí de muy directa y sencilla procedencia popular. Sobre el «ritmo» permanente de «sevillanas» desfilan, como personajes evocativos, giros melódicos de los géneros más divulgados: «trianeras», «flamencas» y «abalorios». Insisto sobre la ausencia de afán erudito de nuestro músico. Pero tales modelos nos representaban en los «cancioneros» o «cuadernos» de música popular en boga. Y los tipos de sevillanas aludidos cierran el «Álbum de camas y aires populares» que bajo el título «Flores de España» publicara Isidoro Hernández (33). En el caso de «Eritaña» el material tomado o «reflejado »

pierde casi su valor real para convertirse en «punto de partida». Ante páginas así parece una decisión lógica la de Mauricio Ravel cuando al verse privado de autorización para orquestrar « Iberia» con destino a un ballet de Ida Rubinstein, compone el « Bolero». La idea reveliana es más sencilla y lineal, pero se dio cuenta que debía aprovechar el ejemplo de Albéniz, la insistencia de un tema y un «ritmo», el juego con un único y reducido material capaz de mil transformaciones. Para Ravel éstas se redujeron a las combinaciones instrumentales. Albéniz, desde el piano, desborda su fantasía en una suerte de fascinante caleidoscopio. Todo parece inédito en consecuciones como «Eritaña»: combinaciones armónicas, atomización de motivos, sucesión de sonoridades. excitación por los acentos, contrastes de disonancias o intensidades. Sin embargo, «Eritaña» -y sus «Iberias» más próximas- no carecen de tradición tanto por lo que tengan de trasfiguración de lo popular, cuanto por su misma forma. Quien lo dude que piense un instante en el «Fandango » de Soler, para clave de dos teclados. ¿Lo conocería Albéniz? Probablemente no. Los condicionamientos que otorgan continuidad estilística o formalidad expresiva a los artistas de una raza, a través de los siglos, constituyen galerías secretas pero evidentes: las que afectan a la morfología de la cultura y determinan, al paso de las más amplias mutaciones, la persistencia histórica de las fisonomías raciales.

Isaac Albéniz al poner en marcha con singular fuerza el nacionalismo contemporáneo español, recogió en dosis desiguales de consciencia e inconsciencia, los valores del pasado musical de España. Y sentó las bases para el trabajo de sus sucesores. Porque si es verdad que las obras más egregias son inimitables, no lo es menos que abren muchas posibilidades al futuro. Ya hemos visto como Messiaen las ha encontrado, desde un punto de vista de escritura pianística. Manuel de Falla declaró: «Sólo conocí a yo los trozos más popular es de la primera manera de Albéniz cuando llegué a París y hacía poco tiempo que Malats me había hecho oír el primer cuaderno de Iberia; pero debo, de aquel tiempo, valiosos consejos y cálido estímulo para la prosecución de mi obra». Y con Falla. Turina y la siguiente generación. La obra de Albéniz -su «Iberia», por encima de todo- tiene valor de permanencia por la calidad de la invención y la originalidad de la realización. Allí donde no llegue su influencia alcanzará su ejemplo.

Enrique Franco

NOTAS:

- (1) Messiaen ha repetido, en diversos escritos, estos juicios laudatorios de Albéniz, sobre todo de "Iberia".
- (2) "Músicos Contemporáneos y de otros tiempos". Librería Ollendorff París, 1910.
- (3) Esta frase fue acuñada para definir a la generación literaria del 98, en la que late la preocupación nacional como base de todos sus escritos. (Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, Machado, etc.), Vide: España como preocupación", por Dolores Franco. Ediciones "Adán". Madrid 1944-
- (4) Pintor español (1857- 1913). Discípulo en París de Pissarro. Sisley y Monet. Asimila el impresionismo al que da matices nacionales y personales.
- (5) Ignacio Zuloaga. Pintor español (1870- 1945). Residente en París durante cuarenta años. Heredero de la tradición del Greco, Velázquez y Goya. Muy ligado a los músicos tuvo en preparación una obra, con música de Falla, sobre el "Romancero Español".
- (6) F. Poulenc: Memorias.
- (7) Enrique Moragas fue un "diletante" catalán, muy amigo de Albéniz. Su hijo, Rafa el Moragas, crítico musical, publicó algunas cartas de Albéniz que se recogen en el presente trabajo. Revista "Música". Barcelona. 1938.
- (8) Vide. Manuel de Falla: "Il Cante jondo, Sue origini, suoi valori, sua influenza sull'arte europea. Mila: "Symposium" dedicado a Falla. Ricordi. Milán. 1962,
- (9) Vide, Joaquín Rodrigo, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes. Madrid. 1950.
- (10) Vide. Santiago Kastner: "Contribución al estudio de la música española y portuguesa". Lisboa. 1941. Editorial Atica .
- (11) Llamado "rey del cante clásico malagueño", Su fama fue tan amplia que llegó a cantar ante los Monarcas de España, Alfonso XII y María Cristina. Se hizo rico pero murió en la pobreza. Algunos "de sus "cantes" fueron utilizados por Falla en sus obras de la época andalucista. Vide: Fernando el de Triana: "Arte y artistas flamencos", Ediciones Clan. Madrid, 1952. (En general todas las publicaciones sobre "Cante Jondo").
- (12) Vide. "Málaga en el Cante", por José Lucas Navajas. Publicaciones "El Guadalhorce". Málaga. 1965

(13) Pianista español (1872-1912). Estudió en Barcelona y París y estrenó algunas obras de Albéniz. Compuso música para piano y de cámara en estilo popularista. Fue uno de los grandes virtuosos de España a final de siglo.

(14) Cecilio de Roda (1865- 1912). Crítico musical español y académico de Bellas Artes. Dejó una bibliografía muy interesante en "los comentarios escritos para los conciertos de la Sociedad Filarmónica durante casi un cuarto de siglo. Legó, igualmente, una magnífica biblioteca musical al Real Conservatorio. Con Rosa puede decirse que comienza la historia de la crítica musical contemporánea española. Vide, Howeler: "Enciclopedia de la Música. 1958",

(15) Compositor español (1850-1923). Autor de Óperas y zarzuelas como "La Dolores" y " La Verbena de la Paloma", Director de orquesta, introdujo en Madrid gran parte del gran repertorio sinfónico. Impulsó el desarrollo de la escuela nacionalista. Amigo y protector de Falla dirigió sus primeras obras. Premio de Roma. Autor también de música sinfónica y de cámara, Vide, Ángel Salcedo: "Tomás Bretón". Madrid. 1924. J. de Montillana: "Tomás Bretón", 1952, Adolfo Salazar: "La música española contemporánea". Madrid. 1930.

(16) Luis Villalba: "Ultimas músicos españoles del siglo XIX", Ediciones Alter. Madrid. 1914.

(17) M. Llobet. Guitarrista catalán (1875-1922). Discípulo de Tárrega, tocó en toda Europa y América. Compuso buen número de obras para guitarra y Falla le dedicó el "Homenage a Debussy". Vide, Bruno Tonazzi: "Miguel Llobet, chitarrista dell'impressionismo". Edizioni Berben. Ancona-Milano. 1966. José de Azpiazu: "La Guitare et les guitaristes. Editions Symphonia-Verlag. Bâle, 1959. Emilio Pujol: "Tárrega". Lisboa, 1960.

(18) Escritor y pintor catalán 1861-1931. Los cuadros sobre "Jardines de España" se hicieron célebres e influyeron en Falla para escribir "Noches en los jardines de España", obra que terminó en la casa de Rusiñol en Sitges (Costa Brava. En dicha ciudad fundó un museo denominado "Cau Ferrat". Vide, María Rusiñol: "Santiago Rusiñol visto por su hija". Ediciones Juventud, Madrid. 1963.

(19) Vide nota (7).

(20) Esta aristócrata española, de gran formación musical, ejerció la crítica "con especial agudeza de juicio. ("La Epoca", Madrid, 1909).

(21) Vide, J. de Marliave: "Estudios Musicales", Alea París. 1927.

(22) J. Chase: "La Música en España", Nueva York, 1948.

- (23) Vide, A. Salazar: "La música contemporánea en España". Madrid, 1930.
- (24) Vide, "The García family ", Londres, 1932. Luois Herité de la Tour: "Une familie de Grands Musiciens". Librería Stock. París 1923.
- (25) Eduardo Ocón. Compositor y folklorista malagueño (1834-1928). "Cantos españoles". Málaga, 1874.
- (26) Equivale en su origen a la "villanella" Italiana. Posteriormente, esta voz designa de modo genérico "canti de Natale".
- (27) "Venta Eritaña" fue un local típico en los alrededores de Sevilla, en el que se bebía y se hacían fiestas de cante y baile flamenco.
- (28) "La Caleta " es un barrio popular de Málaga.
- (29) "La Albufera", zona marítima próxima a Valencia.
- (30) Joaquín Sorolla: Pintor valenciano (1868- 1923), pensionado en Roma. Sus cuadros son de gran colorido y, con frecuencia, abordan asuntos típicos de la región valenciana. En Madrid existe un Museo íntegramente dedicado a Sorolla.
- (31) Ramón Casas: pintor catalán (1866-1932). Residió en París y practicó un estilo que tiene mucho que ver con Toulouse- Lautrec y con el primer Picasso. Son célebres sus retratos, muchos de los cuales se conservan en el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona.
- (32) Término popular que significa aproximadamente "dolorida".
- (33) Folklorista andaluz de final de siglo. Publicó varias colecciones de "Peteneras sevillanas", "Boleras sevillanas, panaderos, malagueñas, peteneras y seguidillas sevillanas" (VME. 1964, última edición). Falla utilizó algunos temas tomados de estos cancioneros.