

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN TORNO A
ISAAC ALBÉNIZ Y SU “IBERIA”

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. ANTONIO IGLESIAS ÁLVAREZ

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 5 de abril de 1992

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ-CID DE TEMES



MADRID
MCMXCII



DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. ANTONIO IGLESIAS ÁLVAREZ

© Antonio Iglesias Alvarez, 1992
Depósito Legal: M. 10.856-1992

EN TORNO A
ISAAC ALBÉNIZ Y SU “IBERIA”



Señores Académicos:

Era yo muy joven... Estudiaba la Composición con mi tan querido como admirado maestro, Conrado del Campo y, en no pocas ocasiones, al finalizar nuestro trabajo, le acompañaba desde su casa en la calle de Hortaleza, hasta esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que él, puntualmente, acudía como miembro numerario de la misma. En cierta ocasión, me dijo: "Aquí llegarás un día a sentarte con nosotros..." Aquella profecía, por supuesto, la estimé como derivada del gran afecto que me dedicaba el ilustre compositor madrileño –hoy olvidado con tanta injusticia, como otros españoles más–, pero la lisonja, ahora lo confieso, no pude olvidarla nunca por completo...

Pues bien; han transcurrido los años, muchísimos, y aquel presagiado día me llega hoy, cuando gracias a vuestra benevolente aprobación, paso a incorporarme a las tareas académicas con una natural emoción, con la mayor ilusión de poder colaborar en ellas y, sobre todo, insisto, con los más hondos sentimientos de gratitud para quienes habéis querido honrarme tanto con este nombramiento académico, al que tengo la absoluta seguridad que sabré corresponder, porque aquí llego animado de los mejores deseos de participación corporativa con quienes sois, indudablemente, mis mayores en la admiración artística. Séame permitido aumentar mi reconocimiento hacia los Excelentísimos Señores Don Carlos Romero de Lecea, Don Antonio Fernández-Cid y Don Nicanor Zabaleta, por haber sido ellos quienes tuvieron la gran deferencia de presentarme.

Por obvias razones, estimo que no es oportuno citar siquiera a aquellos académicos que me distinguieron con su amistad, pertenecientes a las cuatro secciones que conforman esta Real Corporación, por supuesto, con una natural mayor ligazón con los que formaron en su Sección de Música. Así, al recordarlos ahora en esta tan solemne ocasión –he creído oportuno relacionarlos en la primera de las "Notas" complementarias de mi Discurso–¹, creo poder afirmar con sano orgullo, exento cualquier asomo de petulancia, que todos fueron mis amigos y no pocos de ellos mis maestros, dentro de una escala que únicamente el respeto y la admiración podrían graduar.

Monseñor Federico Sopeña fué uno de mis ilustres amigos en esta casa, y nuestros lazos de amistad databan de hacía... no sé cuantos años exactamente, cuando los dos contaríamos veintitantos de edad —él era algo mayor que yo— y, desde luego, de mucho antes de que una tardía vocación sacerdotal le apartara momentáneamente de sus inveterados afanes musicales. Tales lazos se robustecieron con su auténtica “revolución” del Conservatorio de Madrid, en 1951, al que imprimió vitalidad inusitada, extendiendo la propia labor docente a otros horizontes, hasta entonces ni vislumbrados siquiera por sus anteriores rectores, añadiéndole actividades que más que complementarias estimábamos como fundamentales para la mejor función docente-discente, las que, además se proyectaban fuera de las propias aulas con beneficiosa ejemplaridad. Él sería quien me llevó a colaborar un día en la Cátedra de Virtuosismo del Piano, regentada por mi querido “Don José”, uno de los más maravillosos artistas natos y mi maestro en este instrumento: José Cubiles. Siempre admiré en Monseñor sus muchas inquietudes y nobles empresas alrededor de lo musical como escritor de magnífica pluma, desde la crítica, el ensayo o el libro que, ahora, se constituyen en el valiosísimo testamento de su quehacer intelectual y musicológico.

Inquieto como el que más ante el sempiterno problema de la enseñanza musical en España (que, lamentablemente, según recientes noticias, parece no tener solución alguna), accedí a unirse a mí cuando por vez primera —y única— tuve ocasión de hacer convocar a las dos Direcciones Generales, la de Bellas Artes y la de Enseñanza Primaria, con el fin de hallar viabilidad oficial para que la Música —mucho más que su mismo estudio, tratando de ofrecer primordialmente un punto de partida hacia la imprescindible sensibilización artística del niño— tuviera la debida atención dentro de los futuros planes de enseñanza, al participar en un Seminario celebrado en Toledo, en el que Federico Sopeña sería hasta autor de un encendido “Manifiesto”, destinado a despertar el interés de nuestra sociedad en el problema.² Busqué —y la hallé— su colaboración, cuando Rodolfo Halffter, como respuesta a un encargo de las “Semanas de Música Religiosa”, de Cuenca, escribió su precioso *Pregón para una Pascua pobre*, estrenado con un bello texto poético de su autoría y que el mismo musicólogo recitó con ocasión del estreno de la obra en aquella humilde, pero tan hermosa, Iglesia románica del pueblecito de Arças, en las cercanías de la capital conquense.³

Podría seguir con el relato extenso de tantas cosas en las que, juntos, colaboramos, así las de la Comisaría General de la Música, de la que él era su titular y yo el Subcomisario Técnico, o recordarle asimismo en los Cursos Internacionales “Manuel de Falla”, del Festival de Música y Danza de Granada. La discrepancia y hasta el enfado caben dentro del propio concepto de la amistad, y así ocurrió, la-

mentablemente, entre nosotros... No obstante, este hecho no pudo impedir que, cuando hace todavía muy poco más de un año, le solicité un “Epílogo” para mi obra en tres tomos acerca de “Joaquín Turina (Su obra para piano)” —el “Prólogo” de Joaquín Rodrigo había honrado ya la edición del primero—, se apresurara a facilitármelo inmediatamente, en un tono en el que nuestra amistad de siempre resplandecía con generosos elogios hacia mis libros.⁴ Mi admiración y mi gratitud hacia Monseñor Federico Sopena, son sincerísimas, y le recuerdo con una natural emoción al sucederle en su sillón académico; algo que, en verdad, vendrá a aumentar mis responsabilidades en tan importante cometido.

* * *

Llega hasta aquí ese período de introducción que todo Discurso conlleva, período que, excusado sería decirlo, no por obligado mengua en lo más mínimo la sinceridad de su contenido. De pronto, aún antes de “entrar en materia”, como suele decirse, ha acudido a mi memoria una anécdota sobre este mismo aspecto de la forma discursiva, que me permito relatárosela porque es breve: Asistíamos a una conferencia de mi queridísimo maestro “Don Conrado”, sobre un tema cuyo enunciado ya era ciertamente arduo; la propia lección no se iniciaba, y el conferenciante, poco a poco, leía un gran montón de cuartillas; al llegar a la última de ellas —las veíamos sobre la mesa—, todos dábamos por finalizada la sesión y nos disponíamos a aplaudirle, porque la verdad era que sus palabras siempre resultaban doctas en alto grado; habría transcurrido una larga media hora desde el comienzo...; entonces, nuestro admirado maestro, sin la más mínima noción del tiempo, nos dice con su característico ceceo: “bueno..., dejémonos ya de prolegómenos y pacémos al tema de mi dicertación...”, volviendo al tiempo sus abultadas cuartillas..., ¡que había escrito por sus dos caras! Puedo asegurarles que no será este mi caso y que mi enunciado se desarrollará sin más demora, dentro de aquellos límites prudentemente establecidos.

* * *

No se ha escrito tanto acerca de la figura y la obra de Isaac Albéniz, como para que no podamos volver sobre un tema que, por otra parte, nos apasiona. Su vida, repleta de sucesos de la más varia e insospechada índole, su espíritu aventurero desde muy niño, justificaría todo un largometraje cinematográfico, cuyo guión no olvidara sus detalles curiosísimos y divertidos, en su caminar de artista de soberbio porte romántico.⁵ Su obra entera bien merece su codificación con la obligada publicación de sus Obras Completas, en parecida forma que la realizada,

en 1957, por el Instytut Fryderyka Chopina, de Varsovia, respecto al excelso músico romántico, contando hasta con la colaboración del mismísimo Consejo de Ministros de la República Popular Polaca. Nos falta, todavía, ese gran libro del que han sido precursores los franceses, Henri Collet y Gabriel Laplane, muy incompletos, porque aún quedan aspectos insólitos apenas esbozados por algunos otros. Su piano, ya sea el de su impersonal primera época “de salón”, ya el integrado en la segunda con definida manera, ya el de la suprema tercera, el de la *Iberia* con un corto número de páginas afines más, he podido tratarlo con mi máxima atención analítica, aportación de datos y mejores deseos de acierto.⁶

Muchos han sido los que han negado a Albéniz el pan y la sal, en cuanto a su formación musical seria. ¿No nos resulta éste un aspecto casi desconocido? Y, sin embargo, su interés resulta bien obvio. Partamos del hecho de que nuestro admirado músico poseía una vastísima cultura de todos reconocida, que incluso podemos hacerla derivar de su gran biblioteca –cuidada hoy con particular celo por su nieta Rosina en las afueras de Barcelona–, con volúmenes en diversos idiomas, a los que él tenía acceso como gran políglota que era. Puede afirmarse, sin temor a la equivocación, que Isaac Albéniz se preocupó de su formación técnica como músico, a partir de los balbuceos pianísticos guiados por su hermana mayor, Clemen-tina, con una tal precocidad como para que, a los cuatro años de edad, pudiera realizar su primera actuación pública, en el Teatro Romea barcelonés. Dos años después, aprovecha su estancia en París (donde aquella pelota, rompiendo un cristal, le impedirá ser de momento alumno del Conservatoire), para trabajar su piano con el entonces famoso Marmontel.⁷ De vuelta a la Ciudad Condal, le veremos estudiando con Narciso Oliveras⁸ y, al trasladarse la familia a Madrid, Manuel Mendizábal⁹ le contará entre sus alumnos del Conservatorio. Data de aquel entonces su primera composición: una *Marcha militar* “para piano por el niño de 8 años, Isaac Albéniz”, editada en Madrid por la hoy inexistente Calcografía de B. Eslava, en Arenal 18, según copiamos de su brillante cubierta, página breve y todo lo elemental que se quiera, pero ya con detalles que se afirmarán con el desarrollo de una futura personalidad.

Tras su primer abandono del hogar, ofrecerá conciertos en no pocas de nuestras ciudades; unos bandoleros asaltarán la diligencia en la que viaja, despojándolo sin piedad de cuanto lleva encima, lo que no le impedirá continuar su “tournee” aventurera, pero de regreso en Madrid, aunque solamente sea por unos meses, proseguirá sus estudios con Eduardo Compta.¹⁰ Ya se le reconoce como “el niño Albéniz” o “el pequeño Mozart” y, de pronto, decide irse a América como polizón del “España”, que zarpa de Cádiz rumbo a Santo Domingo; tras actuar en esta nación, en Argentina, Uruguay, Brasil, Cuba y los Estados Unidos, en 1874, cree que

es hora de regresar a Europa. Con sus flamantes catorce años de edad, actuará entonces en Liverpool y en Londres, luego en Leipzig, matriculándose en el Conservatorio de esta ciudad alemana, para “perfeccionarse seriamente” –son sus palabras–, en las clases de Reinecke ¹¹ y Jadassohn ¹², y no en el piano tan solo, sino también en la composición; gracias a los recursos obtenidos en América, podrá permanecer nueve meses en Leipzig, donde adquiere los más sólidos conocimientos técnicos.

De regreso en Madrid, Albéniz conocerá al Conde de Morphy ¹³, quien además de Secretario del Rey Alfonso XII, era compositor y musicólogo de muy seria formación, así como excelente amigo de Gevaert ¹⁴, director del Conservatoire de Bruselas, al que le presentará mediante una carta de la que el joven músico será portador. Merced a una pensión real, podrá estudiar allí con Rummel, Brassin y Dupont ¹⁵, aunando, eso sí, el perfeccionamiento en el piano y la composición, ahora en un momento que, con el inmediato anterior de Leipzig, podrá apreciarse como el de mayor provecho didáctico de su existencia. Isaac Albéniz tiene, ya, quince años, y alterna el estudio con sus conciertos; entonces, su vida es azarosa como más no cabe: a aquél suicidio de su hermana Blanca en el Retiro madrileño, en 1872, sucederá ahora en Bruselas, el de un gran amigo guitarrista, en 1876... Para ayudarse ha de dar clases, así al hijo de nuestro embajador, que subirá a los altares como Rafael Merry del Val. Surge en esta época la amistad fraterna con el violinista Enrique Fernández Arbós... Llegado el momento, sabrá cómo aquietar su vida turbulenta y, con un esfuerzo tan rápido como de gigante, verá culminados sus estudios en Bruselas, con la brillantísima obtención del Premio Extraordinario de Piano de aquel prestigioso Conservatoire.

¿Cómo dudar siquiera de una espléndida formación técnica de Albéniz? Debo a Rosina Moya de Samsó, nieta de nuestro músico excelente, una copia de las “Impresiones de viaje (a Praga, Budapest y Viena)” ¹⁶, anotadas de puño y letra del maestro, cuando a los veinte años de edad se decide, todavía, a una nueva ampliación de sus estudios, esta vez con Franz Liszt, visitándole en Viena y al que sigue en sus viajes por Alemania e Italia... La ayuda de tanto maestro ilustre no serviría de mucho, si Isaac Albéniz no poseyera ese sentido autocrítico, imprescindible por completo de todo joven músico; imaginemos que Liszt no pudiera ocuparse excesivamente de él como maestro; sus simples conversaciones supondrían los mismos beneficiosos resultados, porque el alumno inteligente extraería de ellas lo más sustancioso en todos los órdenes formativos. Recuerdo sobre este punto, que el más grande de los pianistas que yo haya conocido, Arthur Rubinstein, llegó a afirmar que, en su momento, el músico estudiante, ayudado hoy por los medios a su alcance, tales el disco y el magnetófono –y, añadiré por mi cuenta, asistiendo con espíritu crítico a todos los conciertos, a los

buenos, los medianos y a los malos–, podrá prescindir de ese peregrinar de tantos y tantos jóvenes, que aspiran a todo, yéndose a visitar a éste o a aquél maestro, en un determinado punto geográfico.

Por entonces, 1882, fracasará como empresario de una compañía de zarzuela y como jugador de Bolsa. Es cuando Albéniz conoce a Pedrell¹⁷, y adopta inmediatamente su credo nacionalista, con tanta fuerza como para convertirse en auténtico apóstol del mismo.¹⁸ Una estética en la que él había incurrido, pero de la que no saldrá ya, salvo en alguna obligada y hasta única circunstancia, hacia el final de sus días, es decir, con *Yvonne en visite*. ¿Conoce alguien esta curiosa página albeniziana? Veamos que es cierto que la grandeza de Isaac Albéniz, como hombre y como músico, posee todavía aspectos desconocidos o, lo que es peor, mal conocidos. El de su escasa formación es uno de estos puntos que, al menos yo así lo espero, pudo quedar bastante claro con mis anteriores palabras.

Al año siguiente de 1883, con su matrimonio con Rosina Jordana¹⁹, llegará a Albéniz el sosiego, entregado totalmente a su arte, abandonada por entero su vida bohemia y desordenada. Ya se le reconoce como “el Rubinstein” o “el Liszt español”. Entre 1885 y 1890, la familia se vendrá a vivir a Madrid, donde el maestro da lecciones y organiza sus conciertos por Europa, en recitales suyos o en dúo con su gran amigo el violinista Arbós.

Poco a poco, el extraordinario pianista cede su fama al gran compositor; el concertista llegará a ofrecer programas enteros de obras suyas, en las Exposiciones Universales de Barcelona (1888) y París (1889). Es a partir de 1893, cuando el matrimonio con sus tres hijos –Alfonso (1885), Enriqueta (1889) y Laura (1890), esta última “esperanza y alegría de su padre”, pintora de calidad, que llegaría a constituirse en su secretaria, políglota y con una inteligencia fuera de lo común– pasan a residir, definitivamente, en París, cuando el concertista desaparecerá ya ante el compositor. ¿Cómo no van a influir en la obra albeniziana sus grandes amigos los maestros franceses, tales Fauré, Debussy o Dukas, entre algunos otros, quizá? No será preciso estudiar con ellos, ni siquiera recibir sus consejos; aquella necesarísima autocrítica estará atenta al nacimiento de sus nuevas creaciones, y el resto vendrá por añadidura. Las influencias, claro está, podrán llegar asimismo por otros caminos.

En 1898, Isaac Albéniz será profesor de la Schola Cantorum de París, donde conoce a la gran pianista Blanche Selva²⁰, nombre capital en la obra albeniziana. Alguien llegó a escribir que “fué el más bello carácter humano y de artista que haya producido el siglo XIX”, y se le comparó con Liszt aureolado como bondado-

so (Chausson, Turina y Falla así nos lo atestiguan), cuando Albéniz era ya Albéniz, el más aplaudido de los Albéniz, precisamente por sus páginas pianísticas, de las que él, humilde hasta lo increíble, manifestó: “sé que tan solo hice pequeñas tonterías...”. Por supuesto que será la suite *Iberia*, la que llegará a oscurecer –jamás por completo, sin duda– aquellas páginas preciosamente dispuestas para el piano, retazos de muchos rincones de España entera. Pero no todos conocen, que estos fragmentos fueron los que concedieron el enorme prestigio y los primeros grandes éxitos profesionales al colosal Albéniz de su última manera o actitud compositiva.

* * *

Lo primero que cabe afirmar respecto a la *Iberia* albeniziana es que su mismo título, no es el apropiado, y que su total contenido nos llevaría a denominarla con mayor exactitud, suite “Andalucía”, dado que *Lavapiés* –el único de sus doce fragmentos que, con *Evocación* y también *El polo*, no se refieren a un determinado lugar andaluz–, su temática es del mismo origen y poco, muy poco, tiene que ver con el barrio madrileño de su nombre. París y Niza se reparten las fechas de escritura de una serie, que concederá a su autor categoría universal, en beneficio mismo de páginas anteriores, adorables, capaces de hacerle salir un día del anonimato, pero que, a buen seguro, su triunfal acogida resultaría efímera. *Iberia* vendrá a respaldarlas, por decirlo de algún modo, a elevarlas en su estimación crítica y hasta de los públicos que ya las querían tanto. La suite *Iberia*, por otra parte, poseerá un tal valor, como para constituirse en puente ideal hacia un renacimiento musical de España, punto de partida desde nuestro esplendoroso Siglo de Oro, luego de haber pasado por el mundo del clave con las figuras de Domenico Scarlatti –tan español en música como lo es El Greco en la pintura– y su discípulo el Padre Atonio Soler. *La Vega*, abundará en la mayor propiedad del título exclusivo andaluz, y *Azu-lejos* es otra cosa distinta; con *Navarra* –estas dos últimas composiciones dejadas sin terminar a la muerte de su autor²¹–, quizá podría comenzar un mayor despliegue nacionalista que, únicamente, el tiempo impidió. Las tres obras que acabo de citar, siempre me gusta estimarlas muy al lado de la estética de *Iberia*.

¿De dónde arranca el piano de esta obra extraordinaria? Me permito contestarlo inmediatamente y sin ambages: la suite *Iberia*, es el fruto más granado de un total de experimentaciones de nuestro gran músico de España, un resultado de aquella autoexigencia o autocrítica que se desprende de no pocos escritos albenizianos consultados. Claro está, que el tardío romanticismo y el nacionalismo en boga (son los tiempos, recordémoslo, del checo Dvorak, de los rusos como Balakirev o Scria-

bin, del noruego Grieg, del finlandés Sibelius, etc., etc.), contribuirán de una u otra forma el personalísimo piano de la *Iberia*. Pero no hay una ruptura abierta con lo anteriormente escrito²², sino una libre evolución –todo lo amplia que se quiera– de un compositor que vacila y duda, hasta el punto de decirles a Falla y a Viñes, paseando por París, ni más ni menos, que “ayer tarde estuve tentado a destruir los manuscritos de *Iberia*, pues me doy cuenta de que mi obra es intocable..” Liszt pudo asimismo influir quizás... Pero el virtuosismo es distinto por completo, y no es aquí donde habré de ejemplificarlo con detalles técnicos; el virtuosismo albeniziano es personalísimo, diferente al de los anteriores románticos y sin excesivas proyecciones futuras tampoco. Llega, alcanza a los públicos de no importa qué latitud, asombrándolos en similar medida, con un piano que es nuevo y es tildado como sumamente difícil.

Y esto no es cierto en su total, y no debe pasar de ser un sambenito que perjudica de forma notoria a la difusión de *Iberia*. Veámoslo seguidamente: Cuando Isaac Albéniz da comienzo a la serie en París, muy a finales de 1905, su salud ya no es buena, está muy cansado y se le aconseja irse a vivir al lado del mar, en Niza; si tenemos en cuenta que *Eritaña* –último de los doce momentos de la suite–, se fecha en el mes de Agosto de 1907, admitiremos que raya en lo milagroso que, el tiempo total de su escritura oscile entre el año y medio y los dos años... Partiendo de este elocuente hecho, ratificado por la intermitencia del espaciado estreno de cada uno de sus Cuadernos²³, a lo que ha de añadirse la grave enfermedad que padecía nuestro admirado músico –y esta es mi tesis–, hemos de admitir que *Iberia* fué escrita muy deprisa, respondiendo a la más sincera actitud del compositor que arde en deseos de plasmar en sus pentagramas cuanto se le va ocurriendo, con ánimo de dejar para después el limar una convencional escritura y añadir una digitación, en aras de poder aclararla de modo conveniente. Y únicamente su enfermedad –que se agudizaba con rapidez, sin esperanza alguna– sería la causa que impediría esa revisión que, por otra parte, realiza todo compositor, como un saludable y aquietado repaso de lo escrito en su primer impulso creador. En mi apreciación personal, y tras el más reflexivo estudio de no pocos escritos, la suite *Iberia*, como cumbre de los afanes estéticos del gran Isaac Albéniz, está falta de este trabajo revisor, y en eso estriba que su ilustre autor, falto de fuerzas para realizarlo, llegara a pensar hasta en su destrucción.

Convencido de ello, desde que yo tocaba en mis “tournées” como concertista algunos fragmentos de la colosal colección albeniziana, enfrentándome primero con la tremenda dificultad de su lectura y, luego, con su evidente inútil complejidad de una a todas luces inconveniente disposición pianística, me propuse un día realizar aquella revisión que, partiendo de los manuscritos –*El Puerto*, tras no po-

cas vicisitudes llegó a facilitármelo The Library of Congress, de Washington— y sin suprimir ni añadir nada, absolutamente nada, a lo escrito en estas maravillosas partituras, llegase a aclarar su lectura mediante la enharmonía, y a confiar a cada mano y dedo —mediante una digitación adecuada— las notas, de un modo más natural, sin necesidad de amontonar las unas o enredar los otros. Invertí en mi trabajo un par de años, animado a ello por mi gran amigo Félix Hazen y, quizá, un poco contra viento y marea de algunos “consejeros”. Por supuesto que me consta existen otras soluciones a un problema, auténtico “huevo de Colón”, a algo que solamente con su solución —la mía—, fué ideado para acercar a muchos más, a los jóvenes muy en particular, a las incomparables bellezas de la *Iberia*. Para quienes han sido héroes de su traducción “a pecho descubierto” —podría decirse—, poco supondrá mi revisión (y pienso, muy en particular, en la insuperable hazaña de mi querida y admirada Alicia de Larrocha), pero tengo la absoluta seguridad del éxito en las próximas generaciones de pianistas que, convencidos de la bondad de mi revisión, serán capaces de acercarse a la suite *Iberia*, de Isaac Albéniz —y por supuesto que no tan solo los artistas españoles, sino tantísimos del extranjero, y dedico mi recuerdo en estos momentos a aquellos extraordinarios japoneses que la trabajaron conmigo hace meses, en mi visita pedagógica a aquel país—, sin aquel temor del baldío esfuerzo, infundado sobremanera, como he pretendido demostrar.

Por estimar que este trabajo, bien podría significar el más ilusionado e importante de cuantos he venido realizando a lo largo de mi ya extensa vida profesional, hoy tengo el honor de ofrecérselo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el ruego de su aceptación en mis originales a lápiz, a los que acompaño el más concreto razonamiento de mi revisión, previo a cada uno de los doce números, agradeciéndole por anticipado tenga a bien facilitarle su fotocopia a aquellos que, interesados sobre el tema, se acerquen a solicitarlo.

* * *

Y estas han sido unas cuantas consideraciones EN TORNO A ISAAC ALBÉNIZ Y SU “IBERIA”. Quedan, por supuesto, muchísimas más de indudable interés, porque el tema albeniziano, humana y artísticamente, se nos aparece como inagotable... Así, sus partituras, desde el más elemental teclado hasta las grandes cotas de la suite *Iberia*, ¿por qué no han de ser asignatura obligada de nuestros Centros de enseñanza musical? ¿Por qué se olvida tan por completo su teatro, sus canciones y hasta sus mismas transcripciones? ¿Por qué su *Catalonia* no se encuentra, aún cuando fuera de tarde en tarde, con su *Concerto fantástico* para piano y orquesta, desconocido hasta

hace poco todavía, en nuestro repertorio sinfónico? ¿Por qué, en definitiva, Isaac Albéniz, no recibe culto debido entre nosotros?.

En el pueblecito gerundense de Camprodrón, nació nuestro músico genial un 29 de Mayo de 1860. Según me contó uno de sus nietos, Alfonso Alzamora Albéniz –a quien he de testimoniar mi gratitud por su valiosa ayuda en la investigación albeniziana–, la casa donde nació su ilustre abuelo, ha sido objeto de constantes reformas, imposible de conservar como era entonces, lo mismo que ha ocurrido, por ejemplo, con la del insigne maestro Oscar Esplá, en Alicante... ¿Saben muchos que en la calle de Alfonso XI, de Madrid, donde transcurrió la mayor parte de su vida, Joaquín Turina, por impedirlo los propietarios del edificio, no puede colocarse ni siquiera una placa, diciendo que en aquella casa vivió y falleció el gran músico sevillano? Pero..., volvamos a Camprodrón, tras tan lamentable inciso; desde hace unos cuantos años, creo que desde 1986, vienen celebrándose allí unos titulados “Festivales de Música”, que se enaltecen con el nombre del hijo preclaro de la ciudad... Tan pomposos ciclos, en su tercera edición de 1988, se conformaban con la celebración de tres conciertos, tres –como dirían los carteles taurinos o circenses de hace tiempo–, cuyos programas recordaban a Albéniz con la única interpretación de una *Gavota* y de su inmortal *Triana*... Ni el marco del Monasterio de Sant Pere como escenario natural, puede hacernos olvidar tan cicatero recuerdo. Según parece, “existe el propósito de realizar un Museo Albéniz..., ubicado en un caserón antiguo de una gran belleza, del que solo se conserva su fachada...” Unicamente nos cabe desear su más feliz y más pronta realización.

Hace tan solo un par de años, pude realizar mi proyecto, de siempre acariciado, de visitar Cambo-les-Bains... El turismo acude allí –maravilloso lugar vasco en tierras de Francia, mil tonos verdes de las estribaciones pirenaicas–, para conocer Arnaga y su magnífico Museo Edmond Rostand ²⁴, espléndidamente situado en lugar de privilegio. A nadie se le ocurrirá acercarse a ver, a unos centenares de metros, el chalet “St. Martin”, donde Isaac Albéniz residió el último mes y medio de su existencia, falleciendo allí, tan cerca de España –su amada “morena”, como acostumbraba a llamarla–, el 18 de Mayo de 1909; en Cambo-les-Bains, excepción hecha de las dos placas rotuladoras del mal llamado “Square Albéniz” –porque de tal anglicismo no se desprende plaza alguna–, nada ni nadie sabe nada del gran músico español que quiso tanto a Francia. Al lado de un pequeño jardín, presidido por un evocador quiosco blanco, se denotará la fealdad impersonal de unos edificios, que extienden sus tentáculos como un pulpo sobre “St. Martin”, del que, así, han desaparecido ya dos de sus fachadas. Se trata del Centro Climático de Cura Reumatológica y Tisiológica, con sus enfermos asomando por las ventanas, aún

por las del propio chalet que, todavía, nos hace ver su terracita sobresaliendo de la primera de sus tres plantas... El todo se denomina "Les Terrasses".

Allí llegó Albéniz desahuciado por los más eminentes médicos de París, aquejado de un no bien curado mal de Bright, complicado por la albúmina, el corazón, una nefritis y, al final, la uremia. Allí le visitaron los más destacados compositores franceses, que rogarían a Enrique Granados, comunicara a nuestro ilustre enfermo, que el Gobierno de Francia le había concedido la Legión de Honor. "¿Sabéis que todos los días vengo a rezar en esta iglesia? ¡Y, sin embargo, no tengo fe...!", les dijo en una ocasión a sus acompañantes, Isaac Albéniz, cuando pasaba frente a la pequeña iglesia del siglo XVII... ¡Qué hermoso el recuerdo que nos relata Laura –la hija predilecta– del momento supremo de la muerte de su padre! Semanas antes, allí acudiría desde Madrid, el doctor Víctor Ruíz Albéniz, muy querido sobrino del maestro, hijo de su hermana Clementina, desesperado ante el olvido que le dedicaba España al más ilustre de sus hijos músicos....²⁵

¡Sería tan fácil enmendar o corregir tanto olvido...!²⁶ Tuve la dicha de comprobarlo así, cuando visité "St. Martin" en Cambo-les-Bains. Algunos de sus habitantes –la musicóloga Luce Tamarite (orgullosísima de su ascendencia carlista) con su marido Robert Poupel, mi viejo amigo el profesor Pierre Raoux, Monsieur Bru, por entonces Conseiller Municipal chargé de la culture–, conocen perfectamente la figura de Isaac Albéniz y son los primeros en lamentar el olvido en que le tiene Cambo-les-Bains. Unicamente aguardan nuestra propuesta, con ánimo de colocar la socorrida placa en el chalet, así como celebrar anualmente la conferencia y el concierto –lo que fuere, por mínimo que resultase–, capaces de decir al mundo que, al igual que Polonia hizo con su inmortal Chopin, España tampoco olvida a su inmortal Albéniz.

Por desgracia, no es este el único caso de injusto olvido o desidia, respecto al cultivo de los pentagramas escritos por nuestros compositores. Porque creo en su valía, con entera firmeza y decidida voluntad, continuaré por siempre aplaudiéndoles en estrecha unión de nuestros intérpretes, con renovadas energías ahora, cuando, merced a la feliz ocasión que me habéis deparado permitiendo incorporarme a vuestros trabajos académicos, me consta que seré comprendido en el ilusionado esfuerzo que, en este ocasión, ha correspondido a la sin par figura y obra de todo un Isaac Albéniz.

Muchas gracias por la bondadosa atención que habéis querido prestar a mis palabras.



DISCURSO DE CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. DON ANTONIO FERNÁNDEZ-CID DE TEMES



Señores Académicos:

El honor y la responsabilidad que siempre suponen aceptar la misión de cumplir con el ritual y saludar a un nuevo compañero en el acto solemne de su ingreso, van unidos este vez a sentimientos de especial satisfacción y alegría. Me emociona y me asusta un poco pensar que han discurrido cerca de setenta años desde que –muy niños ambos, con dos más quien os habla– iniciamos en nuestro Orense natal la relación que a partir de ahora tendrá nuevo fondo en esta Casa.

En la Alameda y el Posío, testigos atentos de los aconteceres musicales de la Banda Municipal, en los desfiles procesionales de la Plaza Mayor, a pocos metros de su hogar en la calle de Lamas Carvajal, vecino el Liceo Recreo orensano donde ofreció su primer concierto allá por 1935 y del que nos enorgullece ser Socios de Honor, el nombre de Antonio Iglesias tendrá desde entonces resonancias muy hondas para quien os habla, primer admirador de una trayectoria cuya meta es el servicio de la música y, si me apurais, con un culto y desvelo ejemplares por la española.

Todo intento de una biografía detallada, en los razonables límites que para esta intervención debo ser el primero en vigilar, resultaría propósito vano. Recuerdo, casi de forma telegráfica, que ya en 1922 comenzó sus estudios musicales, pronto guiados por don Antonio Jaunsarás, sacerdote organista de la Catedral; que en 1935, con una Beca de la Diputación –entre las por él disfrutadas después figuran la “Carmen del Río” de esta Real Academia y varias de la Casa de Velázquez, del Gobierno francés– pudo trasladarse a Madrid, concluir los pianísticos de la mano de José Cubiles, los de Composición bajo la guía de Conrado del Campo, ambos ilustres predecesores en esta Corporación, y culminarlos con sendos primeros premios.

Ha pasado el tiempo. Hace mucho que Antonio Iglesias, después de ampliar conocimientos en París, abandonó la carrera de concertista, pero no debemos olvidar actuaciones brillantes en la Sala Gaveau, en la neoyorquina Town Hall, en Lisboa y Madrid, con Argenta y la Orquesta Nacional, o dirigido por Leopoldo Stokowski, de quien fué particular amigo, espolique afectivo para un viaje a España en el que este insigne artista supo recrear joyas de nuestro pretérito musical con el Or-

feón Donostiarra y la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Pero Iglesias no siente ánimos para cumplir servidumbres que coartan la libertad humana de los concertistas, atenedos a calendarios y viajes inflexibles. Una carta recibida en Helsinki en la que el Alcalde de Orense le ofrece la dirección del nuevo Conservatorio en la ciudad de las Burgas, depara la autojustificación que en el fondo tan de verdad desea y atiende sin vacilar esta llamada de su tierra. El intérprete dará paso, desde entonces, al pedagogo –la enseñanza musical, uno de sus “leit motiv” predilectos– y al organizador fértil de ideas, incansable de realizaciones.

Por entonces, 1958, nace el curso de “Música en Compostela”. Desde el comienzo estará unido al empeño que ponen ilusionados en pie de arte Andrés Segovia y José Miguel Ruíz Morales. Será docente en la parcela pianística: con Alicia de Larrocha, en el arranque, Eduardo del Pueyo, Rosa Sabater, ahora Manuel Carrá. Porque la actividad prosigue, al tiempo que desde hace ya varios lustros y a propuesta de Segovia, se hace cargo de la dirección del Curso.

Permitidme que lo recuerde: un curso, ahora universitario y siempre internacional, de información e interpretación de la música española, por el que han desfilaro maestros –y solo cito algunos, entre los ya fallecidos– como Segovia, Gaspar Cassadó, Conchita Badía, Rosa Sabater, Federico Mompou, Oscar Esplá, Rodolfo Halffter.....

Claro que para la música, el arte que, según Cervantes, “compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”, no hay fronteras, e Iglesias organiza los “Concursos Internacionales de Interpretación del Conservatorio de Orense”, empeño de muy brillantes ediciones seguidas con vivo interés por el público, entre el que –justificad el recuerdo– emocionaba contemplar al padre de Antonio, don Narciso, institución orensana que llegó a cumplir los cien años, ilusionado y feliz ante el prestigio “in crescendo” de su vástago.

Prestigio labrado en el trabajo de todos los días y las horas.

En su abundante bibliografía el “corpus” fundamental se rinde al análisis minucioso, detallista, pormenorizado en el examen técnico, de toda la obra pianística original de músicos tan fundamentales como Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Federico Mompou, Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo y claro es que Isaac Albéniz.

Habéis oído los sustanciosos comentarios del propio Iglesias en su discurso, del que hay dos aspectos que merecen subrayarse: lo gratuito de tantas manifestaciones según las que Albéniz no había profundizado en el estudio, cuando ni aún su

constante nomadismo le impidió trabajar en la ampliación de bases y conocimientos, y la posibilidad de facilitar a las nuevas generaciones de concertistas el acceso y dominio de la "Suite Iberia", de tan complejo barroquismo en la escritura, sin alterar en lo más mínimo el bellísimo contenido musical. Gracias, a esto último, al laborioso esfuerzo realizado por Iglesias en la revisión de las partituras, cuyo original, por muy generoso gesto, entrega en este día, para enriquecer el patrimonio artístico de la Academia.

Pienso que este desvelo de Antonio Iglesias podrá tener muy beneficiosas consecuencias futuras y anular temores y reservas muy frecuentes de enfrentarse con las "Iberias" o, lo que todavía es peor, osados empeños que hacen mediocre la ejecución, porque, como escuché a cierto amigo, más sincero que brillante pianista, "si das las notas, falta la gracia; si pones la gracia, no hay quien dé las notas". Exageradillo, claro, y si no, que se lo pregunten a Alicia de Larrocha. Pero todo un Arturo Rubinstein, en una de las entrevistas que me concedió, llegó a contestarme en su fluído y pintoresco español cuando le preguntaba el por qué del abandono de esta música –y transcribo literalmente–: "Porque existen pianistas hoy que tocan horrores y a mí se me caen tantas notas que necesitaría un negro para írmelas recogiendo".

Libros de Iglesias sobre músicos españoles: los con escritos de Joaquín Turina, Conrado del Campo, Julio Gómez, Oscar Esplá; revisiones de Marcial del Adalid, volúmenes del Instituto de Música Religiosa de Cuenca....

Hablaba del obsesivo afán de servicio a lo nuestro. Creo que este es el mayor timbre de gloria de Antonio Iglesias, siempre asistido por su inseparable Maru. Podría referirme a muchos puestos y cargos desempeñados en los que mostró ese afán: en las Asesorías de la Delegación de Juventudes y del Instituto de Cultura Hispánica; en la dirección de los Cursos "Manuel de Falla" en Granada y "Ataúlfo Argenta", en Castro Urdiales y Segovia; desde la Secretaría de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; desde tantos otros cometidos, incluidos los mucho tiempo cubiertos como crítico musical notable, o la Asesoría de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial.

Prefiero ceñirme a dos.

Como Subcomisario Técnico de la Música, logró crear los ciclos de "Intérpretes españoles en España" –estímulo para estos; también ayuda diríamos que en especie para las Sociedades de Conciertos, Filarmónicas y Culturales–. Al tiempo impuso nuestra música y la actuación de nuestros músicos en "Jornadas", "Semanas"; "Decenas", "Quincenas", mientras en Seminarios y Ponencias destacaba

problemas públicos y latentes y sugería remedios para nuestra vida filarmónica, sin temor a reacciones de superiores alérgicos a planteamientos críticos. Eso, y los encargos.

En este último aspecto, del encargo y estreno, la gran, la decisiva obra de Antonio Iglesias, queda reflejada con el nacimiento en 1962 –por el impulso, todo hay que decirlo, de su paisano, el entonces Gobernador Civil Eugenio López– de las “Semanas de Música Religiosa de Cuenca” que dirigió veinte años y han continuado con Pablo López de Osaba el camino que él trazó.

Me vais a permitir, aún a costa de la fatiga que pueda causaros, que os ofrezca la relación de autores a los que se hizo el encargo. Solo así, con la cita de sus nombres, podrá tenerse idea de lo que supuso para la música religiosa en particular y –en definitiva– para la española del siglo XX esta impresionante colección de obras firmadas por compositores principalísimos de los más diversos conceptos estéticos y entre los que abundan los más felices logros. Respeto el orden del encargo por deliberada actitud, en vez de trazarlo atendido a la cronología de los músicos o por bloques afines en la estética. De esa forma se advierte más el claro afán de eclecticismo que presidió la elección, sin duda, más completa y representativa de estas décadas.

He aquí, sin apostillas ni aún títulos de las obras, la relación de autores: Alberto Blancafort, Cristóbal Halffter, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Xavier Montsalvatge, Manuel Castillo, Gerardo Gombau, Francisco Escudero, Manuel Angulo, Angel Arteaga, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Antón García Abril, Luis de Pablo, Román Alís, Rodrigo A. de Santiago y Antón Larrauri.

Tendría que hablar de otros estrenos del ciclo en estos años –de Fernando Remacha y Victorino Echevarría, hasta José Soler– pero creo que la nuestra es ya bastante expresiva.

Se ha dicho que la música establece comunicación de alma con alma. Hegel “lamenta que no se pueda pensar con sonidos porque la música sería el ideal para la filosofía”. Estoy cierto de no pecar por exceso al decir que para Antonio Iglesias no cabe un ideal mayor que el de un mañana en el que la música sea entre nosotros un artículo de primera necesidad y la española el alimento más codiciado y querido por todos.

Hace años, allá por 1958, me dedicó Antonio una canción sobre un poema galaico de Ramón Otero Pedrayo, patriarca del saber en Orense. Hablaba en sus ver-

sos de las lejanas esperanzas difusas como las nubes que bogan inciertas “ao lonxe”.... a lo lejos....

Iglesias, hombre de sólida apariencia, semblante serio y corazón abierto siempre a la ternura, no se abandona en sueños: buscará realidades; luchará por alcanzarlas.

Termino. Siempre que se recibe a un nuevo Académico formulamos la esperanza de contar asiduamente con él para nuestras tareas. En el caso de Antonio Iglesias, señores Académicos, reemplazo el término, porque no es confianza, sino seguridad la que tengo en el viejo amigo y desde hoy dilecto compañero, al que saludo en nombre de todos con el más vivo afecto.



NOTAS



NOTAS

1

He estimado como un deber relacionarlos aquí a todos ellos: Víctor Espinós (1875-1948), Joaquín Turina (1882-1949), Antonio Fernández Bordas (1870-1950), José Forns (1898-1952), Conrado del Campo (1879-1953), Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), P. Nemesio Otaño (1880-1956), Elías Tormo (1869-1957), el electo Ataúlfo Argenta (1913-1958), Jesús Guridi (1886-1962), S.A.R. el Infante D. José Eugenio de Baviera (1909-1966), Antonio José Cubiles (1894-1971), Juan Antonio Rufz Casaux (1889-1972), Julio Gómez (1886-1973), Marqués de Bolarque (1899-1975), Oscar Esplá (1886-1976), José Subirá (1882-1980), Regino Sáinz de la Maza (1897-1981), Federico Moreno Torroba (1899-1982), Leopoldo Querol (1899-1985), Andrés Segovia (1893-1987), José Muñoz Molleda (1905-1988), Ernesto Halffter (1905-1989) y Federico Sopeña (1917-1991).

2

Coincidiendo con la celebración de las manifestaciones musicales, programadas dentro de la I Decena de Música en Toledo, 1969, entre los días 21 y 25 de Mayo, celebramos un Seminario sobre "La Educación Musical en la Enseñanza Primaria", a cargo de un grupo de expertos en el tema así dividido: "La música en la edad preescolar", "La música en la educación especial", "La música en la educación general básica", "La proyección cultural en la escuela", "La formación musical del maestro" y "La Escuela Normal como centro de acción cultural". Las Conclusiones adoptadas –con una vigencia actual incuestionable–, merecieron el desprecio más absoluto por parte del Ministerio, pese a corresponderle la misma celebración del Seminario. El "Manifiesto" redactado en la ocasión por Federico Sopeña, decía así: "Paralelamente a la brillantísima Decena de Música en Toledo, nos hemos reunido en trabajo de Seminario para abordar los problemas realmente acuciantes de la eficaz incorporación de la música a la educación general básica de los españoles. Brillantísimo es el panorama de la música como espectáculo, pero este panorama será sólo ostentación, forma multitudinaria, aunque distinguida, del ocio, si no va acompañado de una muy honda unión entre la música y la vida. Estudios de la más varia índole afirman unánimemente que dentro de la civilización de masas y de la psicología de búsqueda del bienestar, el cultivo de la sensibilidad hacia la música contribuye de manera muy intensa a reforzar esa otra apertura al misterio, a la realidad amorosa, a la finura de espíritu, necesarias como contrapeso a la materialización de la existencia. El desnivel entre la música como espectáculo y la música tramada en la vida es muy grande en España. El remedio, con

planes a largo plazo pero con metas de inmediata realización, tiene que partir necesariamente de la educación musical de la niñez. Decisivo puede ser el esfuerzo estatal, y los componentes de este Seminario se felicitan por el programa que, de acuerdo, presentan la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Enseñanza Primaria. Esa labor, sin embargo, necesita del apoyo moral y material de la sociedad española. Este Seminario se dirige a los españoles, especialmente a los amantes de la música, para que presten oído, asentimiento y colaboración a dos llamadas: Educar musicalmente al niño español no es impartir una enseñanza más 'de adorno', sino sembrar unas semillas de gracia, de distinción, de refinamiento, de solidaridad: deben ser los padres los primeros protagonistas de este esfuerzo. Esa apertura musical está en manos de los educadores, de los maestros en primer lugar, y son éstos quienes, al lado de las reformas legales, deben recibir de la sociedad esa prueba de confianza, esa preocupada estimación que hace de la máxima exigencia el máximo honor. Las consecuencias de este primer Seminario serán ley en un mañana próximo, pero solicitan hoy mismo el calor público capaz de llevar la frialdad burocrática a estado auténtico de opinión."

3

La primera audición mundial del *Pregón para una Pascua pobre* (para recitador, coro mixto y orquesta), de Rodolfo Halffter, tuvo lugar en la "VII Semana de Música Religiosa" de Cuenca—concierto de clausura de la misma, correspondiente al Domingo de Resurrección, 14 de abril de 1968, a las doce y media de la mañana—en la Iglesia Románica de Arcas. A continuación se reproducen los textos originales de Federico Sopeña, su recitador en tal ocasión:

EL GOZO DEL CORAZÓN Y DE LA TIERRA POBRE

¡Alleluya, alleluya, alleluya!
¡Que suene el grito de las palabras antiguas siempre jóvenes!
Que no sean nunca palabras de rutina.
Sería casi como sacrilegio hacerlas vanas.
Amigos: pongamos el corazón como esta tierra de Arcas.
Como ella, nuestro corazón es viejo:
Viejo porque se cansa de querer lo alto
y no sabe aprender de esa tierra su paciencia.
Recordemos, llevemos la mirada hasta el corazón.
Como esa tierra, hoy, aunque abril, fría, se abre,
y la pequeña planta surge agarrada a las entrañas;
como esa flor de lavanda, con la que se lava el pájaro,
que viene del invierno duro y de la helada horrible,
y es como un milagro que su perfume sea hijo de la tierra pobre,
así la Pascua del Señor nos manda, nos grita,
que del corazón aburrido por su pereza,
que del corazón cansado de ser solo carne,
que del corazón que olvidó sus alas,
que del corazón envejecido por las rabias,
brote hoy, porque lo manda el ángel,

la impaciencia temblorosa,
la tímida y suspendida esperanza,
nuestra flor de lavanda.
Porque el Señor ha resucitado
y todo con El resucita.
Sí, desde ahora, desde este domingo de pastos frescos,
el cordero grande, el pascual, maduro de este abril,
será alimento y lujo de las pobre gentes.
Ese cordero grande, pascual, entero, sabroso,
ha sido en esta tierra pobre, dura, yerma,
corderito con frío, perseguidor de un fantasma de hierba,
gritador de grititos asustados,
saltarán miedoso entre rocas, abismos y alimañas.
¡Ah, pero este alleluya no puede deshabitar la memoria!
Ese cordero pascual, el del altar de Dios, el nuestro,
ese Cristo glorioso y que ya no sufre,
ha sido cordero y pastor, ha sido el dolor de las dos cosas:
pastor sacrificado, muerto por salvar a sus corderos,
pastor, el de las manos heridas,
pastor, el de los pies desgarrados,
pastor, el del costado hundido,
pastor, el del costado abierto
hasta enseñarnos el corazón cuajado en sangre.
¡Ah, pero este alleluya no puede deshabitar la memoria!

PREGÓN PARA NUESTRA MUERTE VENCIDA

Primavera vencedora, Cristo vencedor.
Esta tierra pobre, pobre como un cadáver,
esta tierra, crucificada por el hielo y por la sed,
robada al sol por los vientos ladrones,
¡pobre y alta tierra entre la nieve y el llano!
ahora palpa, se palpa,
grita, se grita, su milagro.
Porque es la misma pero resucitada,
con vida, con agua, con gentes alegres,
con hierba, con sol, con luz, con flor, con risa.
Y de ella, ayer muda, hoy cantora,
aprendemos la mirada a nuestra muerte.
Nuestra muerte:
la que nos hace mendigos sin nada,
la que nos roba la sangre, el placer y la vida:
la terrible hermana, la inseparable,
la nacida en el mismo parto.
Esa muerte, porque Cristo ha muerto y vive,
esa muerte, muere hoy oyéndonos,

que llega la resurrección con la primavera,
primavera con verano y sin otoño,
primavera que hace del invierno fuerza,
empuje, arranque, vida, vida.
¡Ah, silencio para oírnos desde dentro!
¡Ah, silencio para oír el corazón clamando,
respuesta al otro, inmenso, que ha roto la tierra como sepulcro!
Silencio para oír tambor y timbal.
Tambor para nuestro corazón de niños,
timbal de triunfo para esta tierra.
La tierra de la iglesia vieja y pobre,
joven hoy por ese juntar de manos,
por ese raro aplauso de corazones,
de labriegos y de estudiantes.

EL RELATO DE MARÍA

En la mañana de gloria, la Iglesia pregunta,
clama con un primer nombre,
nombre que fue de lujo y de pecado:
pregunta a María, la Magdalena,
la que ha ido como loca del alba al sepulcro,
la que vió, primero, al ángel sin espada,
la que oyó su nombre, la que tuvo antes
su vigilia de perdón y de esperanza.
Contigo, María con tus palabras,
decimos, nos decimos y gritamos:
Cristo, nuestra esperanza, ha resucitado:
He visto la gloria de mi resurrección.
Porque con Él resucita todo.
Y cada Pascua es capítulo de ese todo.
Todo, todo, el alleluya como todo:
La memoria que resucita y se hace gloria.
La memoria de los nombres será presencia de las personas.
La memoria de la mirada será gloria para alzarlo todo.
Gloria de los árboles que quise,
gloria de los perrillos que tuve,
gloria del mar que nunca pude abarcar.
Más, más, más: sí quise sobre todo lo humilde,
lo que esta pobre tierra de Arcas resume,
el pino de siempre,
la flor de lavanda,
la piedra brillante,
hija del río de siglos,
esos humos de la cocina de leña,
ese olor de pan para el ofertorio,

ese vino alegre y rudo
de la taberna de al lado.
Será eso y más, más y más:
una gloria de segunda creación,
pino como columna de mármol,
río y piedra como incienso,
flor como candelabro,
mármol hecho espuma,
incienso para el cordero,
pan de los ángeles,
vino para la embriaguez
del tiempo, de la memoria,
hechos presente eterno.

LOS ÁNGELES: HOMENAJE A RILKE

¡Amigos!, no la palabra mía ahora,
sino la palabra, al menos en nombre del poeta.
Él, no yo, merece estas agudas trompetas,
estas voces de sopranos y contraltos.
Él, no yo, merece este paisaje;
él, porque quiso la pobreza;
él, porque entre Toledo y Ronda,
nos enseñó a mirar la tierra bravía,
la tierra que pudo ser Cuenca,
la tierra santa, que es el otro misterio,
porque se sabe, se vive, pobre.
Aquel poeta, el más grande con nuestro San Juan,
al que conociera cuando la muerte llamaba:
Rilke, el Rilke cristiano,
aunque lo negara no su rabia, pero sí su celo.
Cristiano a pesar suyo,
cristiano de un dios
que no habían sabido enseñarle.
Y como nadie Rilke cantó al ángel,
al ángel de la Resurrección,
guardián alegre del sepulcro
blanco, abierto, vencido y roto.
Pero ahora llamamos al nuestro,
al Ángel también tremendo y dulce,
que nos guarda siempre,
que no solo nos guardó de niños.
Ahora pedimos también
tener adentro, muy al fondo,
sepulcro abierto, vencido y roto.
Y salir de él, resucitados, empujando,

apoyados en el brazo del ángel radiante,
apoyados para saltar, violentos y exactos,
sobre nuestro viejo ser, sobre nuestros pecados,
sobre nuestras rabias, sobre nuestros ascos.

EL AMÉN DEL PERDÓN

Resucitó Cristo, mi esperanza,
mi esperanza, mi esperanza.
¡Ah, ahora, hermosura de la gramática!
Adjetivo posesivo: mío, mío, mío.
Eso, tan inmenso, Cristo vencedor de la muerte,
eso, tan cósmico, primavera eterna,
eso, tan tierno, Cristo Cordero,
es para mí, para mi nada que será algo.
Algo no, mucho: ¡mi pobre yo como todo!
Decimos lo contrario del poeta tan querido,
lo decimos con su rima y se lo digo:
“La primavera ha venido”
Sí: “sabemos como ha sido”.
¡Mi pobre yo como todo!
El pobre amor, la pobre amistad, grandes en Cristo,
mi hermano, sí, mi hermano mayor,
grande, poderoso, pero hermano.
¡Oh, amigos, no lo olvidemos!
También tu música, nuestra música,
la que fue sueño del alma y de las manos,
esa música de ahora, de nuestro amigo,
eslabón en la cadena de siempre,
esa música que con alleluyas y amenes
repite, se repite, se abraza;
ese fa si, fa si, de los timbales últimos,
será también resurrección y paraíso.
Lo es ahora porque canta el perdón:
decimos Amén a nuestro ser perdonado,
decimos Alleluya a nuestro yo florido.
Testigo de la pena antigua y de la gloria nueva,
esta pobre tierra de Arcas, ayer helada,
hoy con el parto de sus hojas,
hoy con el pasto de sus corderos,
hoy con la visita de los estudiantes,
dice con nosotros, con las voces, con el timbal,
que es como el corazón de todo,
con esa charanga y murga,
que el músico resuelve en campana;
con ese miserere murmurar de las voces,

resuelto en grito inmenso,
que va del corazón hasta los ángeles:
“La primavera ha venido;
sí sabemos como ha sido.”

4

El Vol. III de mi “Joaquín Turina (Su obra para piano)”, se abre con el siguiente “Epílogo por Federico Sopeña”, que así dice: “Antonio Iglesias ha dedicado los mejores años de su madurez a estudiar la producción pianística de los principales compositores españoles. En general es una producción muy significativa, pero más bien corta. En el caso de Turina se trata de un repertorio amplísimo, porque no hay que olvidar que por su contrato con la Unión Musical Española tuvo necesidad, providencial necesidad, de componer abundantemente, pero siempre fiel a sus postulados estéticos como muy bien demuestra Antonio Iglesias en sus tres espléndidos tomos dedicados al compositor sevillano. Un análisis pormemorizado, y partiendo de la estructura formal de cada obra, permite reconstruir toda la evolución de su estilo y su fidelidad a los principios esenciales de su estética. Es justo señalar que tanto Turina como Falla, Mompou, Esplá e incluso Rodrigo hasta muy bien entrado el año sesenta, compusieron sus obras sobre pianos verticales. Por eso, tanto en Alfonso XI, nº 7 como en el carmen de La Alhambra hubo sitio bonito y fácil para el instrumento, pero no deja de ser un símbolo de la modestia debida de estos compositores. Cito Alfonso XI nº 7 inseparable de mi juventud; en ese despachito de la entrada se anunciaba la visita con una deliciosa sonería inseparable del retrato espiritual de Joaquín. Allí, junto al piano, sus libros más queridos, Galdós, sobre todo, querido con la misma pasión que Falla. Allí oí versiones inolvidables del *Poema en forma de canciones*, que si cantado como nadie por Lola Rodríguez Aragón el piano de Turina echaba chispas, sobre todo en los tres primeros números. Allí se convocaron ahijados y sobrinos honorarios entre los que me cuento para orgullo permanente de mi vida entre músicos. Allí también concebí la primera biografía que coincidió con mi marcha al seminario. Todas estas cosas las he recordado con ternura leyendo despacio y gustosamente el libro de Antonio Iglesias, cuyos tomos forman sitio preferente en mi numerosísima biblioteca. El libro lleva un prólogo sustancial y delicioso de Joaquín Rodrigo, cuyas visitas a la Comisaría de Música eran inseparables de la manzanilla que en el armario se guardaba para las grandes ocasiones. Madrid, diciembre, 1990. Federico Sopeña Ibáñez (Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).” Este “Epílogo” se cierra con esta N. del A.: “A Lola Rodríguez de Aragón y a José Cubiles, intérpretes de Joaquín Turina”, es la dedicatoria del valioso “Joaquín Turina” –su primera biografía–, que, en 1943, escribe la siempre documentada pluma de Federico Sopeña, asimismo autor de no pocos ensayos en torno al gran músico de Sevilla, que le dedica algunas de sus obras y de quien fué su gran amigo y eficaz colaborador en sus quehaceres de la Comisaría de la Música de aquel entonces.

5

Copio el último párrafo biográfico de mi “Isaac Albéniz (Su obra para piano)” en dos volúmenes, porque me parece apropiado sobre el particular: “Y esta es la apretada noticia biográfica de Isaac Albéniz. Hasta la fecha, nadie de entre nosotros se ha inquietado de trazarla en ese abultado libro, que bien se merece una figura estelar de nuestra cultura; han sido los franceses, nuestros amigos,

quienes ya lo hicieron en tres ocasiones. El más viejo de ellos, Henri Collet, llegó hasta a hablar del proyecto de una película americana en torno a una vida tan intensa, tan azarosa, tan inquieta, tan verdaderamente novelesca, como la de nuestro gran artista. No han sido excesivamente afortunadas las realizaciones en el celuloide, tanto de "Serenata Española" (dirigida por Juan de Orduña, sobre un guión de Eduardo Marquina), como "Albéniz, una vida inmortal" (producida por Argentina Sono-Films, de Buenos Aires). Pues bien: nos falta ese libro documentado, que nos hable in extenso de una vida y una obra extraordinarias, desde su nacimiento hasta su muerte; y nos falta también, la película que nos acerque más a su crecido número de espectadores, al Albéniz único como hombre y como músico. Cierren estas sugerencias mi humilde apunte de unos cuantos datos, espigados de entre la en verdad espectacular trayectoria artística de nuestro gran Isaac Albéniz."

6

Obra tras obra, compás por compás, nota a nota, en mis dos volúmenes "Isaac Albéniz (Su obra para piano)", he estudiado de documental y analítica manera el total de las páginas que nuestro músico ha escrito para piano –muchísimas, ciertamente–, incluyendo mi trabajo (como es norma de otros similares libros míos) los catálogos de su obra, bibliografía y discografía, entre otros detalles, así el de una conveniente traducción al español de aquellas indicaciones que, en francés, dejó escritas Albéniz en su gran suite *Iberia*.

7

Antoine-François Marmontel (1816-1898), fué un gran pedagogo francés del piano, como nos lo demuestran hoy sus numerosas publicaciones de índole didáctica. Se formó como pianista y compositor en el Conservatoire de París –Centro del que durante muchos años fué profesor de piano– y, entre sus numerosos alumnos, figura nada menos que Georges Bizet, autor como es sabido de la famosísima "Carmen".

8

Poco he podido saber acerca de Narciso Oliveras, de quien nada nos dicen los diccionarios y enciclopedias musicales. Sin embargo, sí se sabe que era un renombrado profesor de piano, en la Barcelona de nuestro Albéniz de cuatro o cinco años de edad que, interesándose por el niño prodigio –como parece ser le ocurrió a muchos maestros pianistas de su época–, tuvo ocasión de beneficiar mucho la incipiente formación instrumental del que llegaría a ser maestro tan consumado. A Narciso Oliveras podemos verle formando parte del Jurado del Concurso Pujol, de Barcelona, el 24 de Marzo de 1878.

9

Manuel Mendizábal fué profesor de piano del Conservatorio de Madrid (numerario) desde 1857, y tuvo como alumno de esta disciplina a Isaac Albéniz quien, por aquella misma época (alrededor del año de 1868), asimismo, estudiaría el solfeo con el profesor Ajero del mismo Centro en la capital de España.

10

Discípulo de Mendizábal, el pianista y compositor, Eduardo Compta (1835-1882), nació y murió en Madrid, oriundo de Cataluña. Perfeccionó sus estudios en París y Bruselas, con maestros de la categoría de Marmontel o Fétis. Realizó giras de conciertos no solamente por España, sino también por algunos países europeos más, ocupando una cátedra de piano en el Conservatorio de Música de Madrid, a partir de 1865 y hasta su muerte.

11

Carl Reinecke (1824-1910), pianista muy aplaudido en sus constantes "tournées" europeas, tras una intensa vida dedicada a la enseñanza, ocupando importantes cometidos en la Alemania de su nacimiento y muerte, llega a ocupar las cátedras de composición y piano en el Conservatorio de Leipzig, del que más tarde será su director hasta su jubilación en 1902. Además de brillar tanto en el piano, la composición y la pedagogía, fué un excelente director de orquesta, especializado en el repertorio mozartiano. Autor de numerosos escritos, cultivó con éxito el teatro, el género sinfónico y el de cámara.

12

Compositor y tratadista alemán, Salomon Jadassohn (1831-1848), estudió con Franz Liszt entre los años de 1849 y 1851. Desde 1866 se dedicó a la enseñanza, siendo profesor de teoría, composición e instrumentación en el Conservatorio de Música de Leipzig, donde dirige importantes agrupaciones corales. Pese a ser autor de no pocas partituras adscritas a diversos géneros, se le ha reconocido mucho más como insigne tratadista.

13

Guillermo Morphy, Conde de Morphy (1836-1899), de ascendencia irlandesa, ha sido un notable compositor y un excelente musicólogo español, autor entre otros trabajos de "Les luthistes espagnols du XVème siècle". Licenciado en Derecho, llegaría a ser, en 1871, preceptor del Príncipe Alfonso quien, ya como Rey Alfonso XII, le nombrará su Secretario en 1875. Como músico estudió con Fétis y Gevaert, siendo muy amigo de este último. A su influencia palaciega fueron debidas muchas ayudas a los músicos españoles de su tiempo, entre los que se destacaría nuestro Isaac Albéniz. Fue numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

14

El musicólogo, pedagogo y compositor belga, François Auguste Gevaert (1828-1908), fué además de pianista un excelente y precoz organista. De un viaje por España, informaría a nuestro Ministro del Interior en su "Rapport sur la situation de la musique en Espagne", y algunas de sus composiciones se inspirarían en nuestro país, así su galardonada "Fantasía sobre motivos españoles" para orquesta. Su teatro musical le llevaría a su nombramiento como Director de la Ópera de París, en 1867. Cuatro años después, sucedería a Fétis como Director del Conservatoire de Bruselas, puesto desde el que ejercería una importancia extraordinaria para la cultura de su país. Autor de no pocas

óperas y obras corales y sinfónicas, sería en la investigación donde llegaría a cobrar una fama realmente universal, particularmente en el estudio de la música antigua.

15

Imposible la obtención de dato alguno acerca de este profesor Rummel —a buen seguro descendiente de la familia alemana de músicos de este apellido—, sí podemos informar acerca del pianista y compositor belga, Louis Brassin (1846-1884), nacido en San Petersburgo; estudió en Leipzig con Moscheles, ejerciendo la docencia pianística en el Conservatorio Stern de Berlín, y en el de Bruselas entre 1869 y 1879, para volver a ejercerla en el de su ciudad de nacimiento, donde fallece. En cuanto a Auguste Dupont (1827-1890) —asimismo pianista y compositor belga—, realizaría muchas giras de conciertos y sería profesor de piano del Conservatoire de Bruselas, a partir de 1850; como compositor se destacaría, muy en particular, por sus obras para el teclado.

16

Extractado de sus veintiocho folios, Albéniz dice lo que sigue: “Budapest — He llegado a las 7 de la tarde del 15 de Agosto de 1880... 16 Agosto... He visto a Liszt; voy a estudiar; mañana me recibe... 18 Agosto... He ido a ver Liszt; me ha acogido de la manera más amable; he tocado 2 de sus estudios y una Rapsodia Húngara; le ha gustado mucho al parecer, sobre todo cuando sobre un tema húngaro que él me ha dado, he improvisado toda una danza; me ha pedido detalles sobre España, sobre mis padres, sobre mis ideas en materia de Religión y en fin sobre la música en general. He respondido franca y categóricamente lo que pensaba de todo eso y ha parecido quedar encantado; pasado mañana debo volver a ir a verle... 22 Agosto... Yo he nacido para cosas extraordinarias; verdaderamente a nadie más que a mí le pasan cosas por el estilo. Liszt se marcha mañana a Roma... ¿qué hacer? ¿Le sigo? ¿Voy a Viena? ¿Qué hago?...” He de añadir sobre el particular, que será a finales de este mismo año de 1880, cuando Albéniz decide ingresar en el convento benedictino de Salamanca. ¿Pudo influir Liszt en esta vocación religiosa de nuestro músico? Lo cierto es que resultó pasajera y que, puede decirse, a partir de este suceso, su entrega espiritual la dedicaría a la composición, vencedora de sus dudas ante la senda a seguir en su futuro.

17

Felipe Pedrell (1841-1922), compositor y musicólogo, es una de las más prestigiosas figuras de la música española contemporánea, cuyo simple quehacer como publicista ocuparía un espacio del que aquí no se dispone. Limitándonos a una consideración global del mismo, comulgamos por entero con los cuatro apartados en que lo divide el “Diccionario de la Música Labor” (dirigido por el P. Inglés): “a) Fué el creador de la musicología española moderna; b) Revalorizó la canción popular española; c) Editó las obras maestras de nuestra música clásica; d) Fué el precursor de la ópera nacional española.” Por supuesto que nuestra admiración hacia tan gran figura, admite lunares como cualquier otra obra maestra, pero lo que ahora más nos importa es recordarle en su célebre Manifiesto, titulado “Por nuestra música”, de 1891, seguidor de los postulados del P. Antonio Eximeno (1729-1808) de quien, Menéndez y Pelayo, dijo: “... fué el primero en hablar de gusto popular en la Música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”.

Pedrell que, como compositor, apenas es más conocido que por “Los pirineos”, residió en Madrid a partir de 1894 y, al año siguiente, será nombrado profesor de su Conservatorio y numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

18

El ejemplo más elocuente lo tenemos en lo ocurrido con Joaquín Turina (1882-1949), cuando Albéniz escucha su célebre *Quinteto*... Pero que sea el propio músico sevillano quien nos lo refiera: “... hizo cuestión de gabinete la edición de mi *Quinteto* y cambió por completo la orientación de mi carrera. En su casa conocí a Gabriel Fauré y Paul Dukas. Los consejos de Albéniz fueron para mí de extraordinaria trascendencia, pues influyeron enormemente en mis ideas artísticas dibujando mi personalidad musical, que habría de consolidarse más tarde. Me dijo Albéniz que debía apartarme poco a poco de la línea que marcaba la Schola, para ir fundamentando mi arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que yo era sevillano. Que así lo había hecho él siempre, dándole un sentido moderno en sus últimas obras: la serie de piezas que se titula ‘Iberia’. Siguiendo estos consejos hice una ‘Sonata española’ para violín y piano que estrenó Armando Parent en sus conciertos”. Hay un error en lo anterior: Albéniz no “siempre” se inspiró en lo popular español y ahí está toda su primera época para confirmarlo; y hay también un olvido o aclaración importantísima: Isaac Albéniz convenció de tal modo a Joaquín Turina, que éste, con admirable valentía, destruyó cuanto había escrito –no poco, ciertamente– hasta entonces, a excepción del referido *Quinteto*.

19

La esposa de Isaac Albéniz, Rosina Jordana –algo más joven que él– pertenecía a una familia catalana acomodada y fué una de sus discípulas durante algún tiempo. Influiría en su marido de tal modo, como para hacerle cambiar por completo su rumbo de vida, sucediendo a la bohemia esa calma espiritual y física, capaz de tomarle en un ser enteramente entregado al arte. Fué su inseparable compañera hasta el mismo momento de su muerte, cuando el postrer suspiro del moribundo sería pronunciar el nombre de ella...

20

Blanche Selva (1884-1942), fué una extraordinaria pianista francesa, asimismo pedagoga insigne y tratadista eminente. Isaac Albéniz la admiró inmediatamente por sus interpretaciones, así como por la facilidad asombrosa en la lectura a primera vista, un día constatada ante la traducción de sus nada fáciles *Seguidillas*. Ella sería la primer intérprete de la *Iberia* en el total de sus cuatro Cuadernos y, hasta en ocasiones, su consejera acerca de una problemática interpretativa que estimaba debería simplificarse en la disposición escrita. La Selva, en sus relaciones con España, llegaría a dirigir una Academia musical en Barcelona.

21

Sería el compositor francés amigo de Albéniz, Déodat de Séverac (1872-1921) –aragonés de origen, alumno en la Schola Cantorum de París, en la composición, de Vincent d’Indy, y en el piano,

de Blanche Selva—, quien escribiría los últimos 26 compases al editarse *Navarra*. Correspondería a nuestro gran Enrique Granados, la escritura del final de *Azulejos*, al pasar esta obra a la imprenta, con una sensibilidad acorde con el espíritu albeniziano de la obra póstuma, un tanto alargada en demasía; volviendo sobre *Navarra*, su añadido, valedero hasta el punto de que cualquier otro no dejaría de sorprendernos hoy, por la diferenciación abierta con cuanto le precede, lo estimo, sin embargo, como si el bravo toro español fuera atrozmente desangrado por una mal colocada pica.

22

Me refiero, en concreto, a un corto número de páginas albenizianas, pertenecientes a su segunda manera, tales como las *Seguidillas*, si se quiere, las dos *Suites españolas* o los *Cantos de España*, por supuesto que no en la totalidad de sus números, el *Preludio y Asturias de España (Recuerdos)*, alguna de las *Diez piezas* editadas por Alphonse Leduc, y hasta de otros momentos, ya muy pocos, espigados de entre los que se integran en las *Piezas características*, los *Recuerdos de viaje...*, en un excesivo recuento sin rigor en modo alguno.

23

He aquí las fechas de estreno de los doce números de la suite *Iberia*: el Primer Cuaderno (*Evocación, El Puerto y Corpus-Christi en Sevilla*), dedicado “A Madame Ernest Chausson”, será escuchado por primera vez, en la Salle Pleyel de París, el 9 de Mayo de 1906; el Segundo (*Rondeña, Almería y Triana*) será ofrecido en St. – Jean de Luz, el 11 de Septiembre de 1907; el Tercer Cuaderno (*El Albaicín, El polo y Lavapiés*), se estrenará en casa de la Princesa Edmond de Polignac, el 2 de Enero de 1908, llevando como dedicatoria, “A Marguerite Hasselmans”; por último, el Cuarto (*Málaga, Jerez y Eritaña*), se dará en primera audición, en la Société Nationale de Musique de París, el 9 de Febrero de 1909, en su Salon d’Automne, hallándose dedicado “A Madame Pierre Lalo”. Únicamente el Segundo Cuaderno porta como destinataria “A Blanche Selva” quien, como creo haber dejado ya constancia de ello, estrena los doce números, en un esfuerzo realmente asombroso, que bien nos parece resultaba en una espera de los originales, con su tinta fresca, para dar comienzo a la lectura y posterior montaje de estas obras.

24

Fué Edmond Rostand (1868-1918) un gran dramaturgo francés, nacido en Marsella y fallecido en París, miembro de la Academia de Francia y conocido, sobre todo, por su “*Cyrano de Bergerac*”.

25

“El Tebib Arrumi” o “Acorde”, fueron seudónimos que utilizó el sobrino de Isaac Albéniz, Víctor Ruíz Albéniz, a quien algunos todavía recordamos ejerciendo la crítica musical en la “*Hoja del Lunes*”, de Madrid. Publicado por la entonces Comisaría General de la Música, en 1948, editó su libro “*Isaac Albéniz*”, que puede tomarse como veraz documento de no pocas cosas. Así del aprecio en que el propio músico tenía a su segunda manera compositiva, leemos en dicho libro: “... Yo creo que la gente tiene razón cuando aún sigue emocionándose con *Córdoba*, con *Mallorca*, con la copla

de las *Sevillanas*, con la *Serenata*, con *Granada*... En todas ellas ahora noto yo que hay menos ciencia musical, menos idea grande, pero hay más calor, luz del sol, sabor de aceitunas... son como los alicates de la Alhambra, aquellos arabescos raros, que no quieren decir nada con sus giros y formas, pero que son como el aire, como el sol, como los mirlos o los ruiseñores de sus jardines, lo que más vale de toda la España mora, que es, aunque no lo queramos, ¡la verdadera España!”. A título de simple curiosidad, diré que Víctor Ruíz Albéniz –que había abandonado la medicina por el periodismo– era hijo de Clementina, la hermana mayor de Isaac y su primera profesora de piano, así como padre y abuelo de los Ruíz Gallardón, destacados militantes de la actual política musical española, el primero de estos ya desaparecido y el segundo con una notoria filarmonía, que le lleva a asistir a muchos de los conciertos que en Madrid se celebran.

26

La situación nos la explica, con mucha claridad, “La Vanguardia”, de Barcelona, en sus páginas 4 y 5 del número correspondiente al 14 de Mayo de 1909, que dicen así: “Por el maestro Albéniz”, es el título del artículo, siendo el subtítulo, “Para el maestro Granados”. “Allá en su accidental residencia de Cambo-les-Bains, el maestro Albéniz se halla enfermo. La casa del hombre falto de salud tiene algo de refugio; pero refugio asequible a las palabras de la amistad. Albéniz sabe con justeza hasta qué punto sufre realmente: no es un espíritu medroso y, por lo tanto, no se ha encastillado en la “aprensión”, esa segunda enfermedad de los enfermos. Tampoco se halla encariñado con el dolor, como mujer histérica, índice de reflejismos. A Albéniz, pues, se le puede hablar de sí mismo sin necesidad de engañarle y sin temor de entristecerle. Los que en él hemos admirado siempre a uno de los músicos más españoles, como colorista, como contista, después de mucho tiempo de lamentar su ausencia, –tanto tiempo como la ausencia se produjo–; los que le dimos el abrazo de despedida en la cumbre del Tibidabo, y luego ya no hemos vuelto a verle, no podemos dejar pasar más tiempo sin mandarle públicamente un saludo cariñoso. Ahora acabamos de recibir la siguiente afectuosa carta de nuestro Granados, temperamento refinado, de cuyo contacto espiritual con el espíritu de Albéniz, ofrecemos la noticia a quienes gusten de recibirla. Dice así, íntegramente, la epístola de Granados: ‘Bayona 9 de mayo de 1909. Señor don Marcos Jesús Bertrán. Mi querido amigo: Cumpló gustosísimo mi promesa de darle noticias de nuestro gran Albéniz. Ayer tarde estuve en el Conservatorio de París a despedirme del maestro Gabriel Fauré, y hablamos mucho de nuestro querido enfermo. “Aquí todos adoramos a Albéniz, me dijo; le consideramos muy grande como artista y como hombre; deseamos de todo corazón su pronto restablecimiento”. Al saber M. Fauré que yo iba a Cambo expresamente para visitar a mi amigo de toda la vida, Isaac Albéniz, me hizo portador de una noticia agradabilísima para el autor de la inmortal *Iberia*. Firmada por los maestros Fauré, Dukas, Debussy y Lalo, había sido presentada una propuesta y cursada favorablemente por el Consejo. El Gobierno francés acababa de conceder la Legión de Honor al genial compositor Isaac Albéniz. A las ocho de la mañana de ayer sábado llegué a Cambo-les-Bains; después de abrazar a nuestro queridísimo enfermo y besar su noble frente, le dí, de parte del maestro Fauré, la noticia que tanto había de agradarle... ¡Albéniz pensó mucho en España, cuando supo que el Gobierno francés había sabido premiar su gran obra de arte!... ¡Ví saltársele las lágrimas de alegría... y de tristeza! La obra de Isaac Albéniz es definitiva y quedará. Quedará como han quedado para admiración de todos, los monumentos árabes. ¡Oh si yo pudiera reflejar la impresión que me producen los ritmos y los colores de los admirables arabescos de Albéniz! Su *Iberia* es un ideal cumplido. La obra de Albéniz es concienzuda, graciosa, esbelta; es de un nerviosismo tranquilo; es de una elegancia que sonrío con tristeza

y va por gradaciones hasta llegar al imperio dominante y sereno de la maja de Goya. *Iberia* evoca los recuerdos de nuestro siglo de oro. Es la realización de las sublimes fantasías hispano-árabes que revoloteaban alrededor de los madroños de las majas enamoradas!... No puedo dejar de sentir en la obra de Albéniz a Goya y a Ramón de la Cruz... Y dígame, mi querido amigo, ¿No vale la pena de que España se preocupe un poco de nuestro genial Isaac Albéniz? Suyo siempre, Enrique Granados'. Nuestra opinión poco vale y poco habría de servir para llevar la convicción al ánimo de los que no estén convencidos. La obra de Albéniz es de aquellas que, como la de Bizet, por ejemplo, llegan a adquirir una plasticidad, un sabor local raras veces igualados tan intensamente por literatos ni pintores. He aquí el secreto, el gran secreto de Albéniz: ser colorista, ser *causer* de la música española sin osadías de técnica enrevesada ni....., brochazos de dudoso gusto, una personalidad "de audacia"; precisamente la personalidad de Albéniz estriba en la concisión, en la fidelidad del lenguaje narrativo. No se encariña con un tema para zarandearlo, exprimiéndole el "éxito", sino que sabe ceñirse al justo medio y sugerir la emoción antes por él sentida y luego perpetuada por él en el pentagrama, sin aligerarla en otro tamiz que el de su buen gusto refinado, selecto, exquisito... Estas líneas no tienen otro objeto que el de un fin práctico, el de lograr algo muy hacedero y muy oportuno. Escribimos para Granados: para que Granados, con la influencia de su simpatía personal, logre lo que para nosotros acaso fuera trabajosa empresa. Se trata de un músico eminente, de un gran corazón desterrado de su patria por el delito de haber vibrado siempre por ella; de un hombre enamorado de España, que la siente y que *la hace sentir*: se trata de llevar un consuelo sentimental al hombre que ¡ha amado tanto a la Música! y nadie como nuestros músicos para proporcionárselo. Un mensaje al Jefe del Estado expresando el voto colectivo de los admiradores, de los compañeros de Isaac Albéniz, solicitando una distinción oficial como la que acaba de concederle el gobierno de la República Francesa, tenemos la seguridad de que habría de ser satisfecho. Pero hay algo que a Albéniz fuera más grato todavía. Sencillamente, un mensaje de la simpatía personal de nuestros músicos notables, hacia su eminente compañero. Allá en las soledades de su retiro, cuando Albéniz aspirando las brisas cantábricas sienta la nostalgia de su patria, cuando al autor de *Iberia* le entristezca, al caer de la tarde, el temor de hallarse solo, y sus ojos se humedezcan, ¿queréis algo más dignificante para vosotros, músicos catalanes, ni nada tan consolador para vuestro hermano, como el recibir vuestras cariñosas palabras? Hacedlo: Albéniz ha llorado cuando Granados le besó en la frente. Albéniz, si vosotros queréis, podrá repetir aquellas palabras del poeta del dolor, el sublime escéptico de Dusseldorf: *Aus meinen Thränen sprissen / Viel bluhende Blumen horror!*... Ver llorar a un enfermo es tanto como llorar con él. Oídme músicos de esta tierra que a veces da dos cosechas pero casi nunca lleva consuelo al ausente: oídme, ricos de corazón, opulentos del cariño, magnates del sentimiento. Cuando Albéniz recibiera la visita de vuestro recuerdo, ya le oigo exclamar: *De mis amargas lágrimas / Brotan ramos de flores*. Y cuando nuestros vecinos los franceses le vieran llorar de júbilo, él les diría: ¡Ahora sí que me siento acompañado. Hoy he recibido flores y besos de mi Patria! Marcos Jesús Bertrán". Para desgracia de todos, la misma publicación de Barcelona, "La Vanguardia", a tan solo distancia de una semana, esto es, el 21 del mismo mes de Mayo de 1909, publicaba lo siguiente, con orla de luto: "Cotidianas – Elegíaca. ¡Amigos nuestros! los que os disponíais a acompañarnos en el doble mensaje de admiración y de cariño hacia Isaac Albéniz; los que íbais a juntar vuestra voz con la nuestra para llevar un consuelo al músico insigne y al amigo querido..., ya lo véis: ¡hemos llegado tarde! Tarde supimos nosotros la noticia de la enfermedad de Albéniz, ¡y nos pareció tan prematura! Llegó a nosotros la triste nueva pocas horas antes de hacer público llamamiento a vuestros sentimientos para que nos acompañárais en nuestro saludo a Albéniz. Vosotros íbais contestando con adhesiones consoladoras; pero estaba dispuesto que del consuelo sólo había de llegar hasta el pobre enfermo el anuncio. ¡Pobre Albéniz! en el dolor que por su muerte sentimos, nos ca-

be el lenitivo de pensar que acaso hayamos endulzado un momento su agonía. Aquel gran corazón, que vibraba al más tenue motivo cariñoso, os habrá agradecido el deseo de manifestarle que pensábais en él. Os lo habrá agradecido anticipándose, porque debió comprender que no tendría tiempo de recibirlo. Es una lección muy dura la que nos da la Realidad. Hemos llegado tarde, porque es muy castizo en nosotros los españoles eso de dejarlo todo para el día siguiente. Si en lugar de regatear el aplauso justiciero, fuéramos más parcos en la censura, España tendría mayores prestigios y los españoles más frecuentes satisfacciones. Pero Albéniz fué comprendido desde el primer día, y si se le combatió, era porque valía mucho; es el prodecimiento eliminativo, es la selección negativa de nuestro país. Este reproche lo hacemos ahora porque ya lo sentimos desde mucho antes. Pero el mal no tiene remedio hasta que la Muerte nos echa en cara atrocemente la injusticia. Parece que se oye la áspera voz que dice: —¡Llorad sobre un cadáver, ya que no supisteis sentir generosamente con el que ahora es ido! Este sí que es el supremo reproche: el de la Muerte que nos lo arrebató para siempre. Qué consuelo tan triste y tan menguado el de exclamar siempre: ¡Amigos nuestros, hemos llegado tarde! Fidelio". A renglón seguido, prosigue "La Vanguardia": "La muerte de Isaac Albéniz. Con mayor serenidad de espíritu dedicaremos a Albéniz el espacio que su labor de artista y su cariñoso recuerdo merecen. Por hoy nos limitamos a cumplir un encargo honroso que se nos hace desde el lecho del hombre moribundo. Aludiendo a un artículo que publicamos en nuestra edición del día 14 del corriente mes, recibimos la siguiente carta que damos íntegramente a nuestros lectores: 'Cambio les Bains, Mayo, 17. Señor don Marcos Jesús Bertrán. Muy señor mío y de toda mi consideración: Cumpló gustoso un honroso encargo al molestar su atención, para significarle, en nombre del maestro Albéniz toda la gratitud que siente por el cariñoso artículo que se sirvió dedicarle. Tenía usted razón sobrada al anticiparse a transcribir la emoción que el maestro había de sentir cuando los cariñosos amigos de España le enviaran su homenaje de amor y adhesión. El pobre enfermo ha llorado hoy alegremente, y esta alegría sentida entre tantos dolores, ha sido el más grande lenitivo de ellos. Albéniz artista agradece los elogios que usted le tributa; Albéniz español, llena sus ojos de lágrimas ante sus cariñosas frases. Quizás sea este uno de los últimos goces de su vida; desde luego es uno de los más sinceros de los sentidos en toda ella. Lejos, sufriendo, acabado por el dolor del cuerpo y el pesar de su espíritu truncado en sus más bellas ilusiones de artista, cuando el éxito se le brinda propicio, aún tiene Albéniz un pensamiento amoroso para su patria, un movimiento de labios para los que en España le quieren. A usted, que tan generosamente tomó la palabra en nombre de los músicos catalanes, dedica él con toda emoción un recuerdo de gratitud y un fuerte abrazo, quizás de despedida, para que a su vez lo lleve a los que en estas horas de angustia se acordaron del que sufre moral y físicamente, dando, con su nobleza de sentimientos, una tregua al dolor y una sonrisa a los labios. En nombre del enfermo, en el de todos los suyos, signífico en usted toda la sincera gratitud que por su recuerdo cariñoso merece. S. a. q. b. s. m. Víctor Ruíz Albéniz.'" Todavía "La Vanguardia" de aquella misma fecha, incluye otra nota precedida de un breve comentario, que así dice: "Nuestro eximio pianista y amigo querido, Joaquín Malats, uno de los más fieles y afortunados intérpretes de la obra pianística de Albéniz, nos remite la siguiente nota. Por el hondo sentimiento de Malats y por nuestro propio dolor juzgamos el que habrá producido en todos la infausta nueva. Dice así Joaquín Malats: 'Isaac Albéniz'. Acabo de leer la noticia y me parece imposible: Albéniz ha muerto. ¡Albéniz ha muerto! y todas cuantas palabras acuden a mi mente en torbellino se convierten en lágrimas que solo yo comprendo, porque yo solo sé cuanto amaba a este gran artista que acabamos de perder. Pero Albéniz no ha muerto, no, y Albéniz no morirá mientras existan esas incomparables páginas de *Iberia*, y mientras quede en el mundo un pedazo de esa pintoresca España que tan insuperablemente supo retratar. Albéniz no morirá, al pianista lo llevaremos grabado en el co-

razón todos cuantos tuvimos la fortuna de admirarle; del compositor ahí está su obra que hará inmortal su nombre, pero es necesario que nosotros los que le hemos sobrevivido no dejemos de hacer cuanto sea posible para recordar a nuestros contemporáneos y éstos a sus venideros, que hoy hemos perdido la más justa gloria del arte músico español, esa gloria que más se agrandará cuanto más se conozca su obra, y que el tiempo colocará al lado de los más eminentes autores musicales. Lloremos hoy al hombre que hemos perdido; el artista pertenece ya a la posteridad.”

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 4 DE ABRIL DE 1992,
FESTIVIDAD DE SAN ISIDORO DE SEVILLA,
EN LOS TALLERES DE
PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS,
CERRO DEL VISO, 16,
TORREJÓN DE ARDOZ
(MADRID)
CON EL PATROCINIO DE LA
FUNDACIÓN HAZEN HOSSESCHRUEDERS

LAUS DEO

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020