

Ni toca, ni cantan, ni tienen pudor

XOÁN M. CARREIRA

Isaac Albéniz compuso treinta canciones en español, francés, inglés e italiano, dieciseis de las cuales -una incompleta- forman el grupo de *English Songs* que en este concierto se han agrupado bajo el título genérico de *Caterpillar Song*, tomado del título de la quinta de las seis canciones inéditas a la muerte de Albéniz, compuesta en 1903 y publicada en París en 1913 por la viuda de Albéniz, junto con *The Gifts of the Gods* (1897), como *Two Songs*. Las dieciseis *English Songs* están compuestas sobre textos extraídos del libro *Poems* (1896) del banquero Francis Burdett Money-Coutts, el mecenas que consiguió que los últimos años de la vida de Albéniz transcurriesen sin preocupaciones materiales.

A pesar de su importancia en el catálogo de Albéniz, este grupo de canciones ha sido tradicionalmente ignorado por los especialistas. Ni siquiera son mencionadas en *Sensibility and English Song* (Cambridge University Press, 1985) de Stephen Banfield, el libro de referencia sobre la época de oro de la *English Song*, que se refiere exclusivamente a los autores británicos de la *Belle Époque* y ni siquiera atiende a contribuciones al género tan relevantes como las numerosas canciones inglesas de Charles Gounod compuestas a partir 1871 y de Francesco Paolo Tosti, a partir de 1878.

Por su parte, la musicología española ha prescindido de unas canciones que se salen del tópico de "Albéniz el nacionalista" e incluso se creó un mito faústico sobre Albéniz, obligado por la pobreza a vender su arte a un banquero presuntuoso -¿por qué es inmoral aceptar un mecenazgo privado y, sin embargo, es timbre de gloria vivir de las subvenciones públicas?. No viene al caso discutir sobre calidades de rebuznos, nadie ha dado jamás un argumento que demuestre que Albéniz era nacionalista y lo del mito faústico no pasa de ser una memez chauvinista, una moralina mema o probablemente ambas cosas.

En 1993, cien años después de la firma del contrato entre Albéniz y Money-Coutts, la Universidad de Granada publicaba *El Pacto de Fausto: Estudio lingüístico-documental de los lieder ingleses de Albéniz sobre poemas de Francis Money-Coutts* de Marta Falces, un

©

Santiago de Compostela, jueves, 8 de julio de 2004. Salón Teatro. Rosa Torres Pardo,

piano y canto. Marina Pardo, mezzosoprano. Isaac Albéniz: The caterpillar songs. VI Festival Internacional de Galicia. Sponsor: Telefónica. Aforo: 250 localidades. Asistencia: 75%



Isaac Albéniz

año más tarde Clifford J. Bevan leía en la Universidad de Londres su tesis doctoral sobre *Albéniz, Money-Coutts and 'La Parenthèse londonienne*, en 1999 Jacinto Torres Mulas daba a conocer en *Revista de Musicología* su extenso estudio *La obra vocal de Isaac Albéniz: songs, mélodies, canciones*, complemento teórico de su edición, en colaboración con A Cardó de *Isaac Albéniz: Integral de l'obra per veu i piano* (Barcelona: Tritó, 1998), que vio la luz un año después que su grabación fonográfica por el tenor Antoni Comás y el pianista Marc McClure para el sello Columna Musica.

Gracias a estas investigaciones, las casi ignotas canciones inglesas se convirtieron en uno de los aspectos mejor conocidos de la obra de Albéniz y dejaron nítidamente claros tanto los aspectos pragmáticos de producción, intermediación, publicación, difusión y recepción, como los aspectos filológicos de estas canciones y su filiación dentro de la *English Song* victoriana. Una comprensión profunda de las *English Songs* albenizianas requiere su estudio comparativo con Elgar, Parry, Stanford, Wood, Hurlstone, Bridge y Vaughan Williams, los compositores que codificaron y consolidaron el género, tal como se ha hecho con los poemas de Money-Coutts en relación a los paradigmas creados por Tennyson, Rossetti, Stevenson o Yeats. A la espera de estos estudios sistemáticos, creo legítimo afirmar con Jacinto Torres que "es en estas obras donde se encuentra lo mejor de Albéniz como compositor de canciones" y añadir, por mi cuenta, que las *English Song de Albéniz*, especialmente las catorce anteriores a 1903, sólo tienen sentido si se las entiende como expresión de la *Sensibility* tardó victoriana y que la manera correcta de interpretar, por ejemplo, *Art Thou Gone For Ever, Elaine* (1896) de Albéniz-Money-Coutts, es siguiendo la tradición interpretativa de *Come to me in the silence of the night* (1886) de Woods-Rossetti.

The Fifteen English Songs avec une jolie mélodie

Marina Pardo tiene una voz pequeña, de color poco timbrado y desigual, tiende a la rigidez y abre poco la boca al cantar -tiene una proyección tan corta que incluso en una sala diminuta como la del Salón Teatro, se la escucha mal. La isometría de su fraseo lo convierte en monótono, su afinación es deficiente y abusa de los portamentos, los cuales empeoran aún más si cabe, su pésima pronunciación.

Rosa Torres Pardo es una pianista mediocre que, tras sus desalentadoras experiencias con el gran repertorio, se está especializando progresivamente en la interpretación y grabación subvencionada de obras españolas poco conocidas o inéditas. Su técnica pianística es pobre, falta de igualdad, tiende a golpear las teclas, carece de gama dinámica, abusa del pedal, no proyecta el sonido y éste es feo y desigual. Tiene la desagradable costumbre de dar patadas rítmicas en el suelo, cuyos acentos no siempre coinciden con las frases musicales que toca en el teclado. Estos defectos se ven acentuados por una deficiente relajación que repercute sobre su posición ante el instrumento, su tendencia al histrionismo y su escasa capacidad para escuchar a sus *partenaires* cuando toca con otros, sean solistas u orquesta.

Esto no tendría mayor importancia -de malos pianistas acompañantes está el mundo lleno- si Rosa Torres Pardo no cantase. Y canta todo el tiempo (y a destiempo de Marina Pardo, del piano y de sus pataditas) con una voz desagradable, destemplada, incapaz de entonar,

pero que se oye en todo el teatro. Su color, su forma de cantar, sus gestos faciales (y su acento *cockney*) recuerdan vívamente el estilo tradicional de las actrices maduras que interpretan los personajes populares grotescos de la Viking Opera, pero carecen de la gracia y el desenfado de estos.

Hace un año, la comunidad de Madrid fue mecenas de la grabación de *The Caterpillar Albéniz Songs*, que fue distribuida por Universal Music Spain bajo el sello Deutsche Grammophon. El disco fue promocionado personalmente por el presidente de la Comunidad, Alberto Ruiz Gallardón, sobrino-nieto de Albéniz, flautista dilettante, empeñado desde hace años en repartir diplomas de legitimidad albeniziana entre los músicos de su círculo privado de amistades, al que pertenece desde hace muchos años Rosa Torres Pardo. Los medios de difusión madrileños y nacionales han prodigado a lo largo de este tiempo imágenes e informaciones sobre las *soirées* musicales que Torres Pardo y Gallardón protagonizan los fines de semana con la asidua asistencia de algunos críticos musicales de diarios nacionales.

El encarte de *The Caterpillar Albéniz Songs* se publicó con un texto -reproducido en el programa de mano del Festival de Galicia- de Andrés Ruiz Tarazona, alto cargo musical de la Comunidad de Madrid, en el que ponía en relación las *English Songs* de Albéniz con "el mundo de Ella Fitzgerald o de Duke Ellington dentro de ese estilo de ritmada melancolía, tan próximo al melodismo esencial del jazz llamado *blues*". Ni Ella Fitzgerald (1918-1996) ni Duke Ellington (1899-1974) habían nacido cuando Albéniz compuso sus *English Songs* y Albéniz falleció mucho antes de que el jazz se codificara como tal. Esta barbaridad no tiene otra función que servir de excusa intelectual a la confusa farfulla con la que Torres-Pardo (comunicación entre culturas, mestizaje, integración jazz-flamenco, etc.) explica su versión: "me he atrevido a hacer una pequeña locura: la de ver estas canciones con otra mirada, que es tan sólo la mía, que también a su vez es consecuencia de todas estas influencias."

No miente Torres-Pardo. Lo que hace es fruto exclusivo de su mirada, pues nada hay en Albéniz, y menos aún si cabe en las *English Songs*, que tenga que ver con el jazz, el flamenco, la *world music*, los mestizajes o la interculturalidad. Y después de oírla tocar y cantar, podemos asegurar que lo que hace tampoco tiene nada que ver con el jazz en ninguna de sus infinitas variantes. Se trata pura y exclusivamente de mal gusto y peor talante. Si lo que hace con las *English Songs* de Albéniz lo hubiera hecho con *Winterreise* de Schubert, el gobierno madrileño se hubiera enfrentado a una demanda internacional como la que sufrieron Los Chunguitos por su versión de los Beatles (y sería mucho más merecida). Además, Torres Pardo hubiera escuchado del público palabras bastante más gruesas y personalizadas de lo que nadie merece escuchar.

Pero como las *English Songs* de Albéniz sólo son conocidas por un grupo de eruditos que preferirían ir al dentista que a escucharla, pues no pasa nada y se le celebra la gamberrada. Incluso nadie parece darse cuenta que *Barberine*, la última canción, está en francés. Cosa normal, pues la *Chanson de Barberine* (c. 1889) utiliza un poema de Alfred de Musset y nada tiene que ver con Money-Coutts, sino con el conde de Morphy, el mecenas español del joven Albéniz. Pero esto es *peccata minuta* en comparación con el despropósito general.

Tras el concierto, Pardo y Torres-Pardo ejecutaron *Summertime* de George Gershwin en un estilo semejante al exhibido en su ejecución de las canciones albenizianas.

© 2004 Xoán M. Carreira / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados