



José de Eusebio: "Albéniz me ha hecho mucho daño"

LA PASIÓN DE ESTE PIANISTA, COMPOSITOR Y DIRECTOR DE ORQUESTA POR ISAAC ALBÉNIZ LE HA CONVERTIDO EN UN ESPECIALISTA EN LA OBRA DEL COMPOSITOR DE CAMPRODÓN Y EN UN FÉRREO DEFENSOR DE SU CATÁLOGO LÍRICO. HA EDITADO VARIAS DE SUS OBRAS PARA EL TEATRO EN MINUCIOSAS RECONSTRUCCIONES.

Por Rosalía SÁNCHEZ

El pasado año, en medio de las conmemoraciones del centenario de la prematura muerte de Isaac Albéniz (1860-1909), el director musical José de Eusebio (Madrid, 1966) estuvo concentrado en la grabación de la música orquestal del compositor español además de sacar adelante otros proyectos, como el melodrama *Poèmes d'amour*, del mismo Albéniz, en El Escorial en octubre, junto al Grupo Modus Novus. Conoce a Albéniz como nadie y se ha encargado de las ediciones críticas de, entre otras obras, las óperas *Merlin*, *Henry Clifford* y *Pepita Jiménez* y la zarzuela *San Antonio de La Florida*. Sin duda Albéniz le apasiona, pero también reconoce que le ha hecho "mucho daño. Como pianista, descubrí una obra que me pareció tan brutalmente buena (*Merlin*) que quise dirigirla", afirmó José de Eusebio a ÓPERA ACTUAL, quien comenzó el año dirigiendo a la Sinfónica de Malmö (Suecia). "Era injusto que *Merlin* no estuviese en los teatros. Cuando se interpretó en 1998 en versión de concierto en el Auditorio Nacional en Madrid, di por hecho que la rescatarían. Pero no pasó nada, incluso parecía como si molestase que aquella música estuviera viva... Trataban de matarla con rumores, como que estaba orquestada por el mexicano Manuel Ponce y no por Albéniz. En los manuscritos no había ni una sola anotación que no fuera de Albéniz, y con Ponce ni siquiera coincidió en el tiempo (cuando Albéniz corregía *Merlin*, Ponce aún no había salido de México). Menos mal que nos dieron un Grammy por la grabación... Tuve que revisar la partitura, que estaba plagada de errores del editor".

ÓPERA ACTUAL: ¿Cómo se puede borrar la mano del editor y cómo se garantiza la fidelidad a Albéniz?

JOSÉ DE EUSEBIO: Comparando fuentes. En la partitura yo mismo corregí erratas del editor, un trabajo difícil. El propio Albéniz escribió en sus cartas que estaba enfadado

con el editor, aunque estamos hablando de detalles mínimos, de sostenidos y bemoles, no de cambiar secciones. Casi todo era deducible de otra fuente por comparación... Insisto: hablamos de un sostenido o de un bemol. Para *Merlin*, sólo hube de reescribir seis compases, tomando seis de otro sitio, como si fuera un espejo.

Ó. A.: ¿Por qué no se ha seguido escenificando la obra?

J. D. E.: Eso hay que preguntárselo a los teatros. Yo guardo una carta de un alto responsable de un teatro español en la que queda muy claro quién es quién y qué se hace con el dinero público. La carta la heredaré mi hija. Un país que tiene el 90 por cien de su patrimonio musical oculto está claro que no tiene una política cultural. El dinero público en música se dedica a autores extranjeros; cumplen con la ley contando como si fuera *apoyo a la música española* si los intérpretes del tercer *cast* y los miembros del coro son españoles. Dicen también que el público no apoya lo nuestro, y esto no es así, pero si lo fuera, ése es el criterio de una empresa privada.

Ó. A.: ¿Cuál fue el secreto del éxito del *Merlin* del Real?

J. D. E.: Que se hizo bien, en serio, con un buen reparto, con presupuesto, con ensayos y un buen director de escena. Hubo diez minutos de aplausos cada noche. Hasta 2003 fue la producción de mayor impacto del Real en los medios internacionales. En ese teatro trabajan los mejores profesionales de Europa; por eso hay que ir sin complejos. Hay muy buena música española por hacer. En las instituciones públicas hay mucha obra incluso sin catalogar ni revisar. En el material de orquesta del estreno en el Liceu del *Henry Clifford* (1895) que encontramos en la Biblioteca Nacional de Catalunya, hay anotaciones hechas por los músicos que son muy interesantes.

Ó. A.: ¿Qué utilización han hecho otros directores de la obra de Albéniz?

J. D. E.: La tónica, la del *olé,olé*. Albéniz se da cuenta de que es un compositor trascendente a partir de sus estancias

en Londres, a partir de *Poemas de Amor*, más allá de *Iberia* y del desarrollo que hace del nacionalismo romántico; pero se da cuenta de que quiere acceder a una etapa más trascendente que es la propia de *Merlin*, *Henry Clifford* o *Pepita Jiménez*. Es su principal faceta: sus óperas. *Iberia* es una gran obra —es genial— pero también es la que más daño le ha hecho porque ha ocultado todo lo que para él era más importante. Y los teatros españoles no le hicieron caso porque estaban *colonizados* por los compositores italianos y franceses. Más o menos como ahora... Ni entonces, ni ahora se acercan a los manuscritos de Albéniz.

Ó. A.: Hay alguna queja hacia usted de quien quiso acercarse y encontró obstáculos por su parte...

Ó. A.: Eso no es cierto. Fue alguien que pidió el manuscrito "aquí y ahora", y el material no es público. Hay que hablar con el editor. Yo en ese momento —2006— estaba trabajando con el material y le ofrecí dejarlo libre en 2009. Si tenía que concentrarme en eso de forma exclusiva para terminarlo en diez meses, tal y como esa persona me pedía, hubiese perdido los conciertos que tenía contratados y, por supuesto, necesitaba una compensación económica. Y eso es todo. De lo contrario, que prepararan el material ellos mismos... ¿No? ¿Qué yo he secuestrado el original? ¿Pero de qué hablan? El material está en los archivos. Podrían repetir el éxito de *Merlin*. El preludio y la música orquestal de esta ópera se está tocando por todo el mundo, menos aquí. O que monten *Pepita Jiménez*, obra de la que está libre todo el material; por último en versión concierto, si no quieren gastar tanto, pero ningún teatro español con más de 50 millones de euros de presupuesto se ha interesado. ¿Quién puede creerse que José de Eusebio, que no es nadie, que vive al día, puede impedir que un teatro con semejante presupuesto programe tal o cual obra?

Ó. A.: Albéniz puede haberle hecho daño por todo esto, pero también le habrá aportado algo bueno...

J. D. E.: Por supuesto: no estaría grabando con multinacio-

"¿Quién puede creerse que yo, que no soy nadie, pueda impedir que un teatro programe tal o cual obra?"

nales si no fuera por él, y me ha abierto muchísimas puertas. Le debo también muchísimo a Plácido Domingo, que se implicó y se metió en el pecho esos roles cuando no tenía por qué hacerlo. También estaré eternamente agradecido a la Comunidad de Madrid, que abordaron mis proyectos sobre Albéniz con mucho cariño; podían haberlo hecho por compromiso, pero no escatimaron esfuerzos.

Ó. A.: Y musicalmente ¿qué le ha aportado?

J. D. E.: He descubierto todo un repertorio y, principalmente, un estilo que se aprecia hasta en la manera de enfocar la vocalidad, algo que me ha quedado más claro todavía en el trabajo de las grabaciones. El directo tiene sus limitaciones, pero durante una grabación puedes utilizar una imaginación más extrema. Interesarme en la obra de Albéniz me ha aportado la capacidad de decidir o completar el estilo de alguien a quien conocíamos mucho a través de su legado pianístico, pero para nada a través de su música vocal. En un proceso como este desarrollas mecanismos internos, recursos propios, te metes en el alma de otro, te rodeas de todo lo que le rodeó, tratas de escuchar todo lo que él escuchaba, leer las anotaciones sobre partituras de Richard Wagner que él estudiaba... Envolverte de él. Te hace crecer como músico y desarrolla tu inventiva porque no tienes referencias vivas, como en un amor virgen que es, sencillamente, lo que quieres que sea. □



Teatro Real / JAVIER DEL REAL