



ORQUESTA Y  
CORO DE LA  
COMUNIDAD  
DE MADRID



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

36



Isaac  
Albéniz

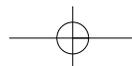
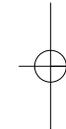
Diseño: Alberto Corazón





Diseño: Alberto Corazón

**Isaac  
Albéniz**



## EL PIANO DESPUÉS DE LA SUITE IBERIA

Isaac Albéniz desarrolló su actividad como pianista y compositor en un momento decisivo de la historia musical europea. En esos años de grandes transformaciones económicas y sociales, la música asiste no sólo a una multiplicación de lenguajes y tendencias estéticas, sino también a un proceso más discreto pero no menos significativo: la creciente separación entre las tres categorías profesionales del compositor, el intérprete y el pedagogo. Hasta entonces, estas facetas solían estar integradas en un único perfil; el creador contribuía con sus obras a la existencia de un repertorio pero a la vez se encargaba de darlas a conocer al público, y por lo general completaba sus ingresos con una actividad docente en la que enseñaba ambos oficios, siguiendo en ello un modelo artesanal que, en líneas generales, compartieron músicos tan diversos como Bach, Mozart, Beethoven o Chopin. Durante el siglo XIX, sin embargo, la aparición de un número creciente de salas y sociedades de conciertos empezó a convertir la actividad interpretativa en una perspectiva profe-

sional lucrativa y prestigiosa, incluso cuando estaba desligada de la presentación de obras de creación propia. Los compositores, por otra parte, fueron buscando un lenguaje personal, capaz de diferenciarlos tanto del pasado como de sus coetáneos; la idea romántica del “genio creador” había otorgado una autoridad sin precedentes al músico centrado únicamente en su actividad creadora, y el ascendente que ejerció Richard Wagner –que de esa figura fue el emblema– consolidó ese modelo mucho más allá del marco ideológico del que había surgido.

Otras mutaciones no menos profundas conforman el cambiante panorama de finales del siglo XIX. De la institucionalización de la enseñanza musical representada por los conservatorios surgió una nueva forma de aprender música, que fragmentaba el conocimiento y ratificaba la división entre compositores e intérpretes, orientando a estos últimos hacia un repertorio canónico basado en la veneración por las grandes figuras del pasado. La improvisación, tanto fuera como dentro de los conservatorios, fue perdiendo el prestigio del que todavía gozaba hacia 1830, y acabó arrinconada en los márgenes de una vida musical que prefería la perdurabilidad de las obras escritas a la fugacidad de ese arte efímero. Y mientras los primeros medios de grabación y reproduc-

ción del sonido sentaban las bases de una revolución que familiarizaría a músicos y público con procesos de audición sin precedentes, se hizo cada vez más evidente la sensación de una separación conceptual entre música “de consumo” y música “de arte”, una separación que se hacía eco del discurso construido por la recién creada musicología en torno a su objeto de estudio.

Por otra parte, el interés que durante todo el siglo XIX habían suscitado aquellas músicas que resultaban, de algún modo, “exóticas” se fue entrecruzando de forma creciente con las reivindicaciones nacionalistas surgidas en diversos países. Los tópicos que habían alimentado la popularidad de ciertos repertorios supuestamente ligados a determinadas áreas culturales acabaron por convertirse en un referente para el público. El caso español es, en este sentido, especialmente representativo si consideramos hasta qué punto la *Carmen* de Bizet condicionó el imaginario colectivo fuera de la península. El debate activísimo en torno a la música folclórica y a su relación con la música erudita (un debate que venía arrastrándose desde el siglo XVIII) acabó así por integrarse en una tripartición de nuevo cuño que contraponía la música “clásica” (entendida como música de arte) a la música de tradición oral (entendida como práctica artesanal, anónima y colectiva, ligada a realidades loca-

les), y ambas a la música popular surgida en el contexto urbano, una música de consumo que tenía explícitas intenciones comerciales y triunfó gracias a la nueva cultura del ocio.

Este mapa mental condicionó profundamente la actividad de compositores e intérpretes a partir de entonces. Pero es esencial recordar que se afianzó sólo muy lentamente: a finales del siglo XIX, la comunicación entre estos tres mundos era mucho más fluida y constante de como será después de la primera guerra mundial. Las melodías tradicionales y los ritmos característicos de las últimas danzas de moda podían integrarse con facilidad en una misma página, e incluso encontrar su sitio en obras contemporáneas avaladas por el sello inconfundible de lo “artístico”. Y esto sucedía incluso en los entornos que más habían contribuido a la cristalización de estas categorías: Mahler escribe sus multiformes sinfonías desde el corazón mismo de una Viena que miraba con decadente nostalgia hacia el Clasicismo, en los mismos años en los que Debussy –en ese París cuyo Conservatorio se erigía en baluarte de la tradición– convierte canciones infantiles, trompetas de circo y ritmos afroamericanos en el material temático de muchas de sus páginas.

*Iberia* es hija de este mundo. Toda la producción de Albéniz, de un modo u otro, lo es. Pero este conjunto de doce piezas lo es de un modo especial, porque en ella la realidad cultural a caballo de los dos siglos se encuentra recreada y reinventada de un modo especialmente intenso a partir de la experiencia personal de un autor que en ella dejó el momento más elevado de todo su legado.

## **ISAAC ALBÉNIZ: DE PIANISTA VIRTUOSO A COMPOSITOR PROFESIONAL**

El mundo musical europeo conoció a Albéniz, en un principio, como pianista concertista. Cuando, a partir de 1889, su nombre empezó a circular con continuidad en las salas de concierto de media Europa, no fue por el interés de otros intérpretes hacia sus obras, ni tampoco mediante conciertos monográficos que le permitieran darse a conocer como compositor. El público y los empresarios vieron en Albéniz un brillante pianista que se presentaba, siguiendo un modelo de nuevo cuño, como intérprete de obras de autores consagrados, y sólo secundariamente como el autor de composiciones que pudieran ser dignas de atención. Ya había escrito algunas de sus páginas más célebres, como las que conforman la *Suite española* y los *Recuerdos de viaje*, y

llegó a presentar en París, precisamente en 1889 y con ocasión de la Exposición Universal, su *Concierto fantástico* para piano y orquesta. Pero la fama de Albéniz estaba asociada, en ese momento, principalmente a sus interpretaciones de la música de otros autores, y sólo secundariamente a su actividad como compositor, que por otra parte se había centrado en la creación de piezas cortas y características, óptimas para una propina pero insuficientes para constituir el núcleo de un recital, y no lo bastante originales como para constituir una propuesta capaz de competir con las grandes obras del pasado y del presente.

Hoy en día es inevitable fantasear con un Albéniz interpretando en público los conciertos de Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Liszt, o preguntarnos cómo sonaban bajo sus dedos el *Concierto italiano* de Bach, el *Carnaval* de Schumann, la *Sonata op. 35* de Chopin. No podemos saberlo, porque el gramófono no llegó a captar ni una nota de aquel brillante pianismo que tanto cautivó al público, especialmente en Francia e Inglaterra. Pero sí conocemos su repertorio, que era indudablemente conservador: sólo aparecían dos autores vivos de importancia (Edvard Grieg y Anton Rubinstein), y los dos pertenecían a una generación anterior a la suya. Medio siglo antes, ésto habría resultado impensa-

ble: figuras de la talla de Mendelssohn y Liszt tuvieron que luchar y dar muchas explicaciones para que el mundo musical entendiera su determinación por interpretar en público obras de autores tan destacados como Mozart o Beethoven, y de todos modos se trataba de una concesión avalada únicamente por el prestigio que ambos habían alcanzado interpretando su propia música. Hacia 1890, en cambio, interpretar el repertorio del pasado se había convertido ya en el medio más seguro para ganarse la vida como pianista, y podía ser la única manera para que el público fuera familiarizándose con las composiciones que esos mismos pianistas habían podido escribir, y que solían interpretar en la última parte de sus recitales.

Se trataba de un modelo que estaban siguiendo otros pianistas de su misma generación. Algunos, como Ignaz Paderewski o Emil Sauer, acabarían con el tiempo por resignarse a que la actividad compositiva ocupara un rol marginal en el conjunto de su vida artística, marcada por su éxito como intérpretes. Otros, como Eugen d'Albert, quisieron aprovechar la popularidad adquirida durante un meteórico ascenso como virtuosos para concentrarse a continuación en la composición, apartándose progresivamente de los escenarios. El ejemplo de Liszt, que a los treinta y seis años puso fin a su carrera de con-

certista itinerante, parecía avalar esa estrategia, que sin embargo no acabó por dar grandes resultados ni a d'Albert ni a otros pianistas nacidos en la década de 1860; el mismísimo Ferruccio Busoni acabó por comprobar hasta qué punto la aceptación –a menudo a regañadientes– de su originalísima actividad compositiva dependía de su reputación de virtuoso.

Albéniz nunca llegó a la popularidad de Paderewski, Busoni o d'Albert, pero sí supo rentabilizar a la perfección aquellos inicios y, a partir de 1890, decidió volcarse de manera creciente en la composición. Relegando durante un tiempo el piano a un lugar secundario, Albéniz se concentró principalmente en la música para la escena. Vieron así la luz, entre otras obras, *Henry Clifford* (1893-95), las tres versiones de *Pepita Jiménez* (1895-1902) y *Merlin*, primera parte de una trilogía artúrica que no llegó a acabar y de la que también nos queda la versión para canto y piano del primer acto de Lancelot. Residió sucesivamente en Londres y París, adquiriendo una experiencia internacional que le permitió perfeccionar su estilo como orquestador, inicialmente muy ligado a su experiencia como pianista, y fue incorporando nuevos y muy diversos referentes estéticos. La debilidad de su salud, que se manifestó de manera muy clara ya hacia 1899, condicionaría la última década de su breve vida, pero es-

to no le impidió seguir evolucionando y seguir con extremo interés la época electrizante que estaba atravesando la vida musical europea.

De ahí que, cuando Albéniz volvió a concentrarse en la música para piano, lo hiciera desde una perspectiva distinta, sensible a las tendencias compositivas de vanguardia y orientada hacia la creación de obras cuyo alcance superara el modelo de la pequeña pieza de salón, apta para aliñar, a menudo con un toque folclórico, programas de concierto centrados en obras de otros autores. *Iberia*, que de ese recorrido vital representa la culminación, es el testamento artístico de su autor y una forma de hablarnos del lugar en la historia que Albéniz reclamaba para sí.

### **NUEVAS “IMPRESIONES”**

Las doce piezas para piano que solemos reunir bajo el título global de *Suite Iberia* fueron escritas entre 1905 y 1908. Acabaron por presentarse al público como *Doce nuevas “impresiones” en cuatro cuadernos (Douze nouvelles «impresions» en quatre cahiers)*, una fórmula que engloba sutilmente algunos términos clave para comprender el sentido de la obra. “Impresiones”, en primer lugar: no obras pianísticas que siguieran modelos estilísticos estereotipados, sino li-

bres recreaciones filtradas por las vivencias del artista. Impresiones recibidas y destiladas por la memoria, ya que Albéniz las escribió mientras vivía muy lejos de los lugares evocados por los títulos. De modo que la inevitable analogía con ese “impresionismo” pictórico, cuyo apogeo se solapa con la carrera de Albéniz, ha de entenderse aquí en toda su riqueza: en un arte como la música, que se mueve en el tiempo, la memoria puede ser para el compositor tan indispensable como lo es la luz para un pintor, y tan capaz de moldear y transformar el paisaje a retratar. Y esas impresiones eran, además, nuevas. “Nuevas” no porque no hubiera habido otras antes, sino por la novedad intrínseca de lo que Albéniz estaba proponiendo al público con estas doce obras, que no tenían precedentes en la música española. Sólo una vez, con *La vega*, escrita en 1897, Albéniz había dejado vislumbrar por momentos ese futuro que *Iberia* encarna tan brillantemente.

Los cuatro cuadernos fueron publicados en París, entre 1906 y 1908, por Éditions Muzelle, la editorial fundada en 1902 por un antiguo alumno del propio Albéniz, René de Castéra. Cada cuaderno contenía tres obras independientes, aunque no es difícil reconocer la coherencia que mantienen en su interior, especialmente los dos primeros. Exactamente en esos mismos años, otros com-

positores de primera fila, algo más jóvenes que Albéniz, escribieron trípticos parecidos. Llama la atención, en particular, la analogía con algunas de las más extraordinarias composiciones pianísticas de Claude Debussy y Maurice Ravel. El primero publicó sus *Estampes* en 1903 y, a continuación, los dos cuadernos de *Images* (1905 y 1907, respectivamente); Ravel, en 1908, hizo lo propio con *Gaspard de la nuit*. En todos estos casos, a la coincidencia cronológica se suma un mismo interés por encontrar una escritura pianística elaborada y experimental, así como la fascinación por títulos altamente evocadores y una análoga voluntad de crear trípticos muy proporcionados, formados por obras autónomas y a la vez ordenadas según precisas intenciones estéticas.

La proximidad cultural con Debussy y Ravel se observa también a otros niveles: la libertad en el uso de la disonancia, las escalas de tonos enteros, la libre yuxtaposición de armonías impensables en el marco de la tradición académica son tan sólo algunas de las características más llamativas de un lenguaje ya muy alejado de las normas que regían en los Conservatorios de Leipzig y Bruselas, que Albéniz había frecuentado unas décadas antes. Con *Iberia*, la música española se sitúa de pleno en el corazón de las vanguardias musicales del siglo XX. Pero lo hace con voz propia: partiendo de la impresionante riqueza

de los ritmos y las sonoridades de su patrimonio tradicional, y a través de la experiencia de un artista que fue, en primer lugar, intérprete.

## **ALBÉNIZ, UN PIANISTA EN EVOLUCIÓN**

No se puede comprender *Iberia* sin contar con la manera de tocar de Albéniz, que tanto fascinó a sus contemporáneos. Cuesta trabajo, sin embargo, relacionar los comentarios de quienes le oyeron con la manera de tocar que hoy nos atrae de los mejores especialistas de la música española. En lugar de destacar la energía, el ímpetu y la brillantez de su ejecución, los periódicos de la época prefirieron evidenciar la “suavidad aterciopelada” de su toque, su “gusto delicado”, su “exquisita ejecución” o la “elegante ligereza” de su forma de tocar. “Su gran excelencia reside en su capacidad de tocar suavemente”, se escribió de él en 1891, “en manos del señor Albéniz el piano emite sonidos más semejantes a los de la flauta que a los del piano (...), sonidos que se asemejan al rumor del agua, y que cautivan al oído con su delicada suavidad”. Tanta finura no convencía a todos: la *Pall Mall Gazette* lo definió en 1890 como un pianista “poco efusivo”, cuya ejecución faltaba de fuerza y de contraste, y dos años después esa misma ausencia de contraste dinámico fue objeto de las críticas del *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Pero incluso quienes más le alababan,

lo hacían con palabras muy significativas: “Albéniz no conmueve a su auditorio asombrándolo, sino embelesándolo”, escribió el *Dramatic Review*, mientras que según el *Trade & Finance* su auténtica especialidad era “la interpretación de composiciones ligeras y gráciles”. Hubo quien destacó su insólita capacidad de “producir el pleno sonido del instrumento sin recurrir a violencia de ningún tipo” (*The Times*), y quien se quedó fascinado por sus “fulmineas proezas, alternadas con interludios de dulce melodía y ensoñación” (*Strand Journal*). El conjunto de estos testimonios, sin embargo, es el inequívoco reflejo de una manera de tocar pulcra y elegante, pero no especialmente visceral, ni marcada por contrastes llevados al extremo. Ahora bien: todas estas reacciones se concentran en los pocos años comprendidos entre 1889 y 1892, los últimos que Albéniz dedicó de forma continuada a la actividad concertística. ¿Siguió tocando así o cambió su manera de tocar? No es difícil imaginar estos comentarios asociándolos a piezas como *Mallorca* o las seis miniaturas (entre ellas, el célebre *Tango*) reunidas bajo el título de *España*, todas ellas escritas en 1890. Resulta más complejo imaginarlos en relación con los *Siete estudios en los tonos naturales mayores*, escritos y publicados como op. 65 en 1886, que son tal vez el testimonio más completo del virtuosismo que debió de alcanzar el joven Albéniz, con sus ráfagas de acordes y sus constantes cambios de posición

de la mano. Pero incluso en ese caso la técnica requerida no parece distinta de la que poseían los grandes virtuosos franceses de la generación anterior, como Camille Saint-Saëns o Francis Planté, cuya manera de tocar conocemos bien gracias no sólo a testimonios escritos, sino a las numerosas grabaciones que su longevidad les permitió dejarnos.

*Iberia*, en cambio, exige un tratamiento del piano distinto. Al igual que otras creaciones de sus últimos años, como las inacabadas *Navarra* y *Azulejos*, la escritura presupone una diversidad de recursos que en las obras anteriores sólo podemos intuir. En nuestra *Historia de la técnica pianística*, un libro publicado en 2001, ya fijábamos los dos ingredientes clave de esa peculiar forma de asomarse al siglo XX: la actividad de Albéniz como improvisador y la espontaneidad que siempre caracterizó su relación con el piano. Elementos que en su carrera estuvieron presentes desde el primer momento, desde aquellos primeros pasos a caballo entre España y Latinoamérica, y que fueron produciendo frutos cada vez más inesperados.

De ese pianismo nos queda un pálido recuerdo en los tres cilindros de fonógrafo que grabó hacia 1903 en Barcelona. Tres improvisaciones cuyo len-

guaje hace pensar, alternativamente, en *Evocación*, en *Triana*, en *El Albaicín*, sin que esos pocos minutos no dejen de ser precisamente eso, improvisaciones, y por tanto manifestaciones sonoras imposibles de comparar con la grafía de alguna partitura escrita. Pero la frescura de esas grabaciones, y la brillantez de la técnica de su protagonista, sobresalen a pesar del pésimo estado en el que los cilindros se encuentran. Albéniz era un inmenso pianista, y esos documentos lo demuestran. Se trata, además, de documentos muy cercanos, cronológicamente, a la composición del primer cuaderno de *Iberia*, y no es aventurado suponer que reflejen, al menos en parte, el camino que había recorrido la técnica de Albéniz desde sus años juveniles. No es fácil, sin embargo, determinar el alcance de esa evolución. La escritura pianística de sus obras, eso sí, se fue enriqueciendo paulatinamente, y esto sólo se explica con una correspondiente riqueza de recursos en su propia técnica interpretativa. ¿Incorporó, por tanto, a su manera de tocar nuevos tipos de ataque de la tecla? En parte sí, no cabe duda, porque su progresiva obesidad condicionó la movilidad de su brazo. Pero es probable que nunca renunciara a las líneas esenciales de su técnica. Los mismos principios fundamentales que le habían acompañado desde sus inicios, unidos a una extraordinaria facilidad manual, bien pudieron permitirle encontrar el modo de hallar en el teclado

la forma de acoplarse a las transformaciones estéticas que en esos años se estaban produciendo en el mundo cultural europeo, y de las que sus obras son un maravilloso reflejo.

Comprender al Albéniz pianista es esencial para ubicar a *Iberia* en su contexto histórico. Albéniz concentra su investigación compositiva en el estudio de la sonoridad, un estudio que, más que cualquier otro, está vinculado al momento de la interpretación. Por supuesto las formas en su conjunto están cuidadosamente estudiadas, con constantes referencias a la tradición de la forma-sonata bitemática, y las estructuras de las frases son a menudo de extremo interés, especialmente cuando transfiguran modelos extraídos de la música tradicional. Pero es cuando miramos al detalle, a cada acorde y a su posición en el teclado, cuando realmente captamos la unicidad de la propuesta de Albéniz. Como si de un orquestador se tratara, Albéniz encuentra mil y una maneras de hacer sonar el mismo acorde, estudiando cuidadosamente su disposición, el número de notas que lo componen, la posibilidad de que se le añadan disonancias inesperadas cuya razón de ser no es crear tensión, sino aportar a ese acorde una luz desconocida. Albéniz investiga sobre el sonido como nunca lo había hecho antes, y lo hace en un instrumento como el piano, apa-

rentemente homogéneo pero rico de infinitas posibilidades en lo que a disposición instrumental se refiere.

Las similitudes con los movimientos artísticos con los que convivió no podrían ser más evidentes. Albéniz se instala en París en 1894, exactamente el mismo año en que Edmond Picard usa por primera vez el término *art nouveau*, destinado a ser la insignia de aquella época dorada de la vida social europea, y mientras Claude Monet está volcado en la impresionante serie de óleos dedicados a la catedral de Rouen. Durante los años siguientes compuso *La vega* y el díptico *Espagne: Souvenirs*, las primeras obras pianísticas que hacen presagiar el mundo colorista de *Iberia*, y la relación con la pintura se hizo explícita incluso en sus declaraciones. “Lo que he compuesto es toda la llanura de Granada contemplada desde la Alhambra”, escribió a propósito de *La vega*, y al pintor Ignacio Zuloaga –quien había hablado con admiración del “color” en las obras de Albéniz– llegó a comentar: “Comprendo su entusiasmo por el color. Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas”.

De ese arte del color, la *Suite Iberia* es la máxima expresión. “*Iberia* es un milagro para el piano”, escribió Olivier Messiaen, “Es tal vez la más excelsa de

entre todas las grandes obras que se han escrito para el rey de los instrumentos”. ¿De dónde surgía esa opinión? Ante todo de la fascinación de Messiaen por la riqueza tímbrica de la escritura de Albéniz, por su capacidad de sugerir combinaciones sonoras siempre nuevas. Y el hecho de que esta contundente opinión llegara precisamente del compositor más experimental de toda su generación es altamente significativo. A pesar de ser obras esencialmente tonales, ligadas a modelos formales clásicos, las doce piezas de *Iberia* saben captar a la perfección el que, a la postre, resultaría ser el aspecto más revolucionario de las vanguardias del nuevo siglo: la emancipación del timbre.

## UNA POLIFONÍA DE TIMBRES Y ATAQUES

Milan Kundera, en su formidable ensayo *Los testamentos traicionados* (*Les Testaments trahis*, 1992) hablaba de la “polifonía de las emociones” característica de Leoš Janáček, refiriéndose con ello a la peculiar coexistencia, característica de este autor, de varios registros expresivos en un mismo intervalo de tiempo: una coexistencia de eventos contradictorios entre sí que representa un desafío para el intérprete pero también para el oyente. No es difícil adaptar este concepto a la música de Albéniz, un artista poco más joven que Janáček y, como él, no especialmente interesado en muchos de los experimentos armóni-

cos y formales que se sucedían a principios del siglo XX, pero sí volcado entonces en un camino que le estaba alejando de los modelos tradicionales. Ahora bien, lo que en el compositor moravo es una simultaneidad de niveles expresivos, en Albéniz deja paso a una simultaneidad de ritmos y sonoridades que en más de una ocasión supone una renuncia a la idea misma de “expresividad” tal como la entendía la tradición post-romántica. No hay jerarquía ni siquiera cuando existe un claro reparto de melodía y acompañamiento, porque la riqueza de ese acompañamiento es tal que las texturas que se originan tienen su principal elemento de originalidad en la densidad de acontecimientos sólo aparentemente secundarios que se alternan y, a menudo, se superponen unos a otros.

Esta fantasía tímbrica salta a la vista al observar las partituras que Albéniz nos ha dejado. Pero es en el momento de la interpretación cuando comprendemos la auténtica sutileza de esas páginas, en las que la escritura instrumental está tan cuidadosamente calculada en función del efecto sonoro. La peculiar sonoridad del tema principal de *El puerto*, por ejemplo, se compone de unas notas repetidas nítidamente acentuadas cuya sonoridad depende directamente de la insólita posición que la mano se ve obligada a asumir, más cerca que

de costumbre de la tapa del instrumento y más recogida. Los dedos, por tanto, acaban por tocar la tecla con una posición casi vertical, con un movimiento rápido y reducido que produce un sonido incisivo, imposible de conseguir de otro modo. Y un discurso análogo se merece la primera página de *El Albaicín* –donde las manos, superpuestas una a otra, han de tocar con gran nitidez unos sonidos *staccato* y en una dinámica al borde del silencio– o del tema principal, en *fortissimo*, del *Corpus* –en el que la mano izquierda se desplaza repetidamente de un lado a otro del teclado para poder realizar, simultáneamente a la línea cantable, el bajo en la región grave y las semicorcheas que, en el registro agudo, se alternan con los acordes de la mano izquierda para formar, conjuntamente, uno de los momentos pianísticamente más llamativos de toda la *Iberia*. Casos como éstos se suceden continuamente, en estas doce piezas: la escritura obliga a que la mano asuma posiciones insólitas y a que el brazo se desplace con frecuencia, a tal velocidad que su propia movilidad acaba por ser la responsable del descenso de la tecla.

Una de las obras que mejor muestran la complejidad de la propuesta de Albéniz es *Rondeña*, la primera pieza del segundo cuaderno. La característica alternancia de compases binarios y ternarios se corresponde, desde el princi-

pio, con tipos de ataque diferente, orientados a conseguir respectivamente un *legato* cantáble y un *staccato* seco y preciso. Pero si lo observamos más de cerca, el *legato* del primer compás es, a su vez, la superposición de al menos tres capas de sonido, cuyas dinámicas proceden en dirección diferente a pesar de compartir la región central de un mismo registro del instrumento. E inmediatamente después de haber presentado este material inicial, Albéniz procede a disgregarlo ulteriormente, introduciendo, uno tras otro, nuevos elementos relacionados con nuevos tipos de ataque: sucesiones de acentos, breves células melódicas ligadas, notas aisladas y brillantes, fragmentos melódicos picados en la región grave, y un largo etcétera. Y vale la pena recordar que *Rondeña* no es, de las doce piezas de la *Iberia*, la que más destaca por sus fuertes contrastes: el resultado global de esta explosión de color es una relativa homogeneidad cromática, producto de un estudiado balance entre todos estos efectos.

Llegados a este punto es fácil comprender cuán importante es el papel del intérprete al dar vida a ese caleidoscopio de timbres. Si el sonido resultante depende de la posición del dedo o de la altura de la muñeca, es lógico que ese sonido varíe no sólo de un intérprete a otro, sino en el caso de que un mis-

mo intérprete decida investigar diferentes opciones de digitación, o redistribuya entre las dos manos determinadas combinaciones. En realidad, la escritura en la *Iberia* es tan exigente que en la mayoría de casos no existe mucho margen de elección, al estar pensada para apurar al límite las posibilidades del piano y del pianista. Pero precisamente esta extrema dificultad ha llevado a que más de un intérprete transforme la escritura mediante arreglos a menudo ingeniosos –aunque no siempre necesarios, todo sea dicho– que suelen alejar el peligro de la imprecisión mecánica buscando posiciones más convencionales. Como es natural, arreglos como estos han de ir acompañados de una renovada atención a la variedad de ataque, porque existe el riesgo de que la escritura resultante, más alineada con los códigos tradicionales, se traduzca en una sonoridad igualmente estandarizada. Sin embargo, en manos de un pianista realmente creativo, estos arreglos pueden ser la ocasión para adaptar a los recursos propios de cada mano la variedad y la naturalidad del movimiento que la música de Albéniz reclama al intérprete.

## **LOS MÚLTIPLES LENGUAJES DEL ÚLTIMO ALBÉNIZ**

La fascinación por las cualidades tímbricas del piano del que Albéniz da fe en la *Iberia* produce resultados especialmente llamativos allí donde sus

obras parecen apuntar más allá del propio instrumento. El *Corpus en Sevilla* empieza, como es conocido, con una cita de la *Tarara*, acompañada de sordos redobles de percusión. El efecto es sobrecogedor, y lo es en gran medida porque Albéniz eligió la incómoda tonalidad de fa sostenido menor para el tresillo inicial, que el pianista ha de realizar con una posición de la mano insólita y cargada de una sutil tensión que es, a la vez, física y psicológica. Aún más evidente es el caso del organillo que hace su aparición en la sección central de *Lavapiés*, reproducido con asombroso realismo partiendo precisamente de sus cualidades tímbricas. Estos y otros casos no han de verse como anécdotas, sino como manifestaciones de la voluntad de encontrar para cada una de las obras un mundo sonoro que se ajustara a los múltiples referentes estilísticos presentes en la *Iberia*, donde las referencias a la música popular se suceden y se entremezclan continuamente. En la producción de su autor, tras la controvertida experiencia de *Merlin* (una ópera en inglés, con temática nórdica e innegables tintes wagnerianos), esta suite era como volver a casa. Pero el elemento nacional toma aquí formas que poco tienen que ver con sus obras juveniles o con cualquier modelo anterior. Es más fácil, si acaso, vincularlo al uso que los compositores neoclásicos harán de las estructuras rítmicas y melódi-

cas de las músicas tradicionales, en su afán por buscar caminos alternativos a la tradición post-romántica.

Esta última observación conviene relacionarla con otras obras pianísticas que Albéniz escribe en sus últimos años, y que no han gozado de la atención que se merecen. De éstas, la única que ha entrado establemente en el repertorio es la inacabada *Navarra*, que su autor abandonó tras escribir 228 llamativos compases y que no aporta nada realmente nuevo con respecto a las bellezas de *Iberia*. Un discurso distinto, en cambio, se merece la otra obra inacabada de Albéniz, *Azulejos*, que no es tan significativa por lo que es como por lo que habría podido representar, de haberse completado, para la música española posterior. *Azulejos* es la obra más alejada de la tradición romántica que Albéniz ha escrito, la que renuncia de un modo más claro a la forma bitemática y a la relación dialéctica entre melodía y armonía, y sólo podemos elucubrar acerca de cómo habrían continuado esos pocos minutos de música que se conservan. Enrique Granados completó esa primera parte de la obra (*Preludio*) pero la auténtica dimensión de ese proyecto está perdida para siempre. No es aventurado suponer, sin embargo, que aquel proyecto habría podido ser el inicio de un camino español hacia la abstracción parecido al que de allí a unos años da-

rá Debussy con sus obras de 1912 (entre las cuales *Jeux*, para orquesta, y el preludio para piano “...les tierces anternées”), un camino que culminará con sus *Estudios* y sus últimas obras de cámara, decisivas para dar paso al Neoclasicismo de entreguerras. Si pensamos en el inevitable paralelismo con la pintura y lo sensibles que fueron los españoles residentes entonces en París al nacimiento del cubismo y a otras vanguardias artísticas, es imposible no lamentar que la creatividad de Albéniz se haya interrumpido precisamente cuando tantas vías se abrían ante él.

Hay, sin embargo, una última obra con la que el público y los intérpretes no suelen contar, y que es aún más significativa para comprender la multiplicidad del legado de Albéniz: la exilarante *Yvonne en visite*, un díptico para piano escrito probablemente en 1908 que ilustra con explícita comicidad una visita de la pequeña Yvonne Guidé y los nervios que se apoderan de ella en el momento en que tiene que mostrar en público sus exiguas habilidades pianísticas, ante el enfado de su madre que la amenaza con... ¡diez días de castigo a base de ejercicios de Hannon! Imposible no pensar aquí en Satie y en su perpetuo sarcasmo. Y en lo que habría podido ser la música española si esta pieza repleta de humor e ironía hubiera hecho escuela, en lugar de convertirse en una curiosidad prácticamente ol-

vidada por la posteridad. La *Suite Iberia* terminó por acaparar así todas las miradas y ser el pilar sobre el cual reposaría la imagen póstuma de Albéniz.

## IBERIA DESPUÉS DE IBERIA

En la música española la influencia de la obra maestra de Albéniz fue inmensa, y en algunos casos extremadamente directa. Falla, que coincidió con Albéniz en París justo en los años de la composición de la *Iberia*, tuvo en ella un referente sin el cual no se explicaría el paso decisivo que marcan, en su producción, las cuatro *Piezas españolas*, que fue escribiendo precisamente en esos años, a medida en que Albéniz avanzaba en la composición de su suite. La libertad formal, la constante superposición de líneas y el gusto por la disonancia entendida como color capaz de matizar el carácter de un acorde son tan sólo algunos de los aspectos que estas páginas deben a la investigación del último Albéniz en torno a la escritura pianística. Tampoco las *Goyescas* de Granados serían las mismas sin la *Suite Iberia*: en su obra maestra, este último desarrolló mejor que nadie el gusto por el arabesco ornamental que por primera vez hallamos en *Triana*, y explota constantemente los rápidos cambios de posición omnipresentes en la *Iberia*, y que encuentran su culminación en la última pieza de la suite, *Eritaña*.

La huella de Albéniz es también inmediata en las obras pianísticas de Joaquín Turina, especialmente las más ligadas a la música popular española; de hecho, fue precisamente Albéniz quien, al observar sus progresos como estudiante de la Schola Cantorum parisina le animó con más ahínco para que utilizara material tradicional para que su música evidenciara su “españolidad”. Para los compositores de las siguientes generaciones, el contacto con Albéniz no fue naturalmente tan directo, pero las referencias al autor de Iberia siguen presentes, y a veces llegan a ser muy explícitas: *El Puerto*, segunda pieza de la *Suite Iberia*, ofrece el material de partida de *Preludio, diferencias y toccata*, una de las obras maestras de Manuel Castillo con la que el compositor sevillano ganó en 1959 el Premio Nacional de Música. Incluso en los autores más cercanos a nosotros, y a pesar de manejar lenguajes a veces muy distantes del mundo sonoro de Albéniz, la *Suite Iberia* ha constituido un referente ineludible, como bien demuestra la impresionante serie de orquestaciones de las que la obra ha sido objeto, realizadas por figuras de la talla de Francisco Guerrero o, más recientemente, Jesús Rueda. No es casual que, en ambos casos, la fascinación por la escritura pianística de Albéniz haya sido el detonante principal de este interés y que haya incidido directamente en sus respectivas formas de escribir para el instrumento.

Guerrero nos ha dejado una única y extraordinaria obra para piano, la juvenil *Op. 1 Manual*, que es una de las páginas pianísticamente más impresionantes escritas en el último tercio del siglo XX, mientras que Jesús Rueda ha dedicado a este instrumento una parte significativa de su producción, caracterizada por una diversidad de efectos y una escritura de grandes contrastes digna heredera del ingenio de Albéniz.

Otros autores contemporáneos han hecho de Albéniz un referente a la hora de escribir algunas de sus principales creaciones. Joan Guinjoan ha escrito para piano, entre otras obras, la interesantísima *Jondo* (1979), repleta de sonoridades que remiten al mundo de la *Iberia*; más recientemente, José Luis Turina ha escrito un *Homenaje a Albéniz* (2001) que, sin renunciar a un lenguaje altamente elaborado, toma del mundo de este compositor precisamente la dimensión más ligada a la escritura pianística.

No sólo en España la *Iberia* fue un referente ineludible para los compositores del último siglo, aunque en otros contextos la herencia de Albéniz se hace más evidente cuando los autores de otras áreas geográficas se acercan a los ritmos y las sonoridades de la música española. Un caso especial-

mente claro es el de Frank Martin, cuya última obra para piano es una *Fantasia sobre ritmos flamencos* (1973) que bien expresa el interés por la música española mostrado por el compositor suizo en la última etapa de su vida. De nuevo, Martin encuentra en la escritura de *Iberia* un referente ideal para acoplar a los palos flamencos la austeridad y el vigor rítmico que caracteriza su extensa producción.

Pero la influencia de la *Iberia*, de una forma sólo aparentemente menos directa, llegó también a otros compositores. En el piano del último Debussy no es difícil reconocer el eco de la escritura de esta obra que le dejó tan impactado: los Estudios n° 5 (*pour les octaves*), n° 9 (*pour les notes répétées*) y n° 12 (*pour les accords*), en particular, recuerdan incluso gráficamente el aspecto de muchas páginas de Albéniz, y su uso de bruscos y continuos cambios de tesitura, en absoluto vinculados a un incremento de la tensión o justificados por razones estructurales, están directamente emparentados con la estética de la *Iberia*. Y el gusto por una sonoridad pianística vigorosa y centelleante lo encontramos aún más en un nuevo tríptico de obras para dos pianos, *En blanc et noir*, de 1915, paso decisivo en el camino hacia la abstracción que Debussy recorrió en sus últimos años de vida.

En esa evolución fue decisivo el contacto de Debussy con Igor Stravinsky. Pero, de nuevo, cabe preguntarse si, a su vez, el empleo del piano de Stravinsky no deba a Albéniz algunos de sus logros más llamativos. Si comparamos las obras juveniles de este último, como la *Sonata en fa sostenido menor* o los cuatro *Estudios op. 7* (escritos entre 1903 y 1908), con la parte pianística de *Petruschka*, de 1911 (a su vez desarrollada en el posterior *Trois mouvements de Pétrouchka*, de 1921), la novedad de la escritura es tan significativa como el tratamiento de la armonía o de la melodía. Y en el corazón de ese intervalo cronológico se sitúa precisamente la *Iberia*, que Stravinsky pudo conocer de primera mano al llegar a París, en 1910. Los paralelismos de escritura son frecuentes, en ambas obras: los largos pasajes a manos alternadas o los constantes cambios de octava en *Petruschka*, por ejemplo, recuerdan a los análogos pasajes del *Corpus en Sevilla* y *Lavapiés* más que a cualquier otra obra pianística anterior, con la sola excepción de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky.

Aún más evidente, y avalada por explícitas declaraciones en esa dirección, es la deuda que contrajo Olivier Messiaen con la *Iberia*: su fascinación por la escritura en acordes, por la inserción de masas de color cargadas de intervalos disonantes en un contexto repleto de triadas mayores, es espe-

cialmente evidente en sus *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (“Veinte miradas sobre el niño Jesús”, de 1944), y en las grandiosas *Visions de l'Amen* (1943) para dos pianos, y tal vez no sea casual que precisamente estas dos colecciones estén ligadas a la figura de Yvonne Loriod, que más tarde se convertirá en su segunda esposa y tocará con entrega incondicional la *Suite Iberia*, grabándola en disco en 1955. Hoy, al escuchar aquella grabación integral, la interpretación suele resultar insoportablemente alejada de los cánones estilísticos que asociamos a la *Iberia*. Sin embargo, vale la pena subrayar que, tras ese *rubato* aparentemente excéntrico y ese cantabile tan poco “expresivo”, se esconde una apuesta precisa: nunca como entre los dedos de Yvonne Loriod la *Iberia* ha sonado tan orientada hacia la búsqueda tímbrica, programáticamente ajena a la retórica tardorromántica y, en cambio, asimilada al mundo de aquellas *Veinte miradas* que para ella había escrito Olivier Messiaen una década antes.

Es probable que Albéniz no llegara a imaginar que su *Iberia* podía llegar a sonar de este modo, pero ése es el destino de todas las obras que consiguen superar su propio tiempo y encontrar su sitio en la historia: viven gracias a unos intérpretes cuyas lecturas les permiten llegar a un público a su vez cambian-

te, en contextos culturales a menudo muy alejados del contexto del que surgió la obra.

No tenemos, desgraciadamente, registros sonoros de las interpretaciones que de la *Iberia* dieron los pianistas que estuvieron en más directo contacto con Albéniz: Blanche Selva, en primer lugar, que estrenó entre 1906 y 1909 las distintas partes de la suite; Ricardo Viñes, pianista español afincado en París especialmente comprometido con la música de vanguardia; y Joaquín Malats, querido amigo del compositor y pianista a quien Albéniz apreciaba sobremanera. De los tres nos quedan grabaciones de otras obras, suficientes –sobre todo en los dos primeros casos– para comprender su inmensa estatura de artistas, y sus respectivos estilos interpretativos, por otra parte muy distintos entre sí, pero ninguna de estas grabaciones ofrece indicios fehacientes de cómo interpretaron la *Iberia*. Tampoco han quedado testimonios de las interpretaciones que de *Iberia* dieron Falla y Granados, que tocaron varias de sus piezas pero no las grabaron, haciendo imposible cualquier comparación entre su forma de tocar la música de Albéniz y las interpretaciones que daban de su propia música, que conocemos gracias a las numerosas grabaciones que ambos realizaron.

Conocemos bien, en cambio, las interpretaciones que se dieron a continuación, y entre ellas no es casual que las más celebradas sean también aquellas que con más perseverancia buscaron el colorido inconfundible de estas piezas, a través de un pianismo lleno de fantasía tímbrica. Allí residió siempre el secreto de la inolvidable y añorada Alicia de Larrocha, cuyas integrales de la *Iberia* forman parte de la historia de la fonografía; grabaciones, por otra parte, muy diferentes entre sí y que son el testimonio sonoro de una evolución artística que la llevó a poner cada vez más en evidencia las sutilezas tímbricas, mientras las acentuaciones se hacían más discretas y la pedalización más generosa. No menos impresionante, aunque orientada en una dirección muy distinta, es la vibrante versión que dejó grabada el gran Esteban Sánchez, y de nuevo la riqueza de los matices tímbricos y dinámicos es el elemento distintivo. Podíamos seguir así durante páginas, porque afortunadamente la *Iberia* se ha tocado mucho, y en más de una ocasión el resultado ha sido realmente brillante.

### **TEXTO VS TRADICIÓN**

En las últimas décadas, la *Suite Iberia* ha sido objeto de loables y muy variadas iniciativas editoriales: una impecable reproducción en facsímil de los manus-

critos autógrafos ha facilitado el acceso al texto tal como el compositor lo escribió, y tras caducar los derechos legales que protegían la que durante generaciones había sido la única edición impresa, existen hoy multitud de ediciones críticas y revisiones diversas, que permiten al intérprete tener una idea bastante clara de qué partitura quiso Albéniz dejar a la posteridad. Pero los esfuerzos que se han hecho, en España y fuera de ella, por disponer de unas ediciones Urtext que presentaran el texto original de la mejor manera posible no ha hecho más que evidenciar una realidad que con Albéniz comparten otros muchos autores de primera magnitud: una parte importante de las indicaciones interpretativas presentes en el texto original no se suelen respetar. Resulta curioso, si tenemos en cuenta que el código deontológico del intérprete, en el mundo de la música clásica, tiene en gran consideración el respeto de la voluntad del compositor. Pero los hechos saltan a la vista: la inmensa mayoría de los intérpretes no se ajusta a las indicaciones de pedal que Albéniz incluyó en la primera página de *Triana*, y de un modo aún más chocante la práctica totalidad de los intérpretes cambian de tempo en la sección intermedia de *El Albaicín*, justo en momento en que el compositor –intuyendo, evidentemente, esa posibilidad– añadió un explícito (aunque gramaticalmente incorrecto) *stesso tempo che prima*.

En las interpretaciones de *Iberia*, casos de este tipo se suelen dar a menudo, y por lo general se concentran en los mismos pasajes. No es una casualidad, naturalmente: a la hora de tocar, lo que realmente guía al intérprete es su gusto, más que el contenido literal del texto, y ese gusto está enmarcado en una tradición en la que no intervienen sólo las intenciones del autor, sino también la sensibilidad de los intérpretes que, generación tras generación, van manteniendo la obra con vida.

La historia de esas interpretaciones es la vida misma de la obra. Veintiocho veces pintó Monet la catedral de Rouen, cada vez con una luz distinta, mostrando a cada paso que el color dominaba la forma y la transformaba. Infinitas veces podrán los pianistas interpretar *Iberia*, encontrando en ella cada vez nuevos matices y nuevos destellos sonoros.

**Luca Chiantore**

