

IBERIA DE ALBÉNIZ, “LA MARAVILLA DEL PIANO”

M^a Dolores Moreno Guil

Conmemoramos el centenario de la creación de *Iberia* compuesta por Albéniz entre 1905 y 1908 cuando era ya un compositor extremadamente estimado por el público y colegas, en especial franceses.¹ Todos coincidieron en calificarla como una de las más grandes obras pianísticas del siglo XX y como la máxima aportación española al repertorio pianístico universal. Compositores posteriores que muestran la influencia de la *Iberia* nos la definieron como: “*la maravilla del piano, la obra maestra de la música española que ocupa un*

lugar – acaso el más alto- entre las estrellas de primera magnitud del rey de los instrumentos”. (Olivier Messiaen)

Isaac Albéniz es el primero en llevar a la práctica la difusión y valoración de la música española fuera de nuestras fronteras aunque suele atribuirse a Felipe Pedrell el mérito exclusivo de haber sido el impulsor de la corriente nacionalista en la música española.²



¹ A partir de 1894, Francia y, sobre todo, el círculo musical generado en torno a la figura de Claude Debussy y de la *Schola Cantorum* de París, serán muy importantes para Albéniz el resto de su vida. En la *Schola Cantorum* donde impartió clases tuvo como alumnos a René de Castéra y a Déodat de Séverac y compartió amistad con sus colegas D'Indy, Dukas, Chausson y, especialmente, Fauré; la editorial Mutuelle asociada a esta institución fue la encargada de editar prácticamente la totalidad de su producción musical.

² Rodrigo: “Albéniz representa para España el logro de una técnica y unos ideales que hasta la Suite “*Iberia*” no suponían más que deseos y afanes, todo lo nobles que se quieran, todo lo meritorios y provechosos que se reconozcan, pero que quedaban solo en eso. El incorporar el quehacer de Europa a nuestro quehacer y, por consiguiente, lo que Albéniz representa para Europa es la incorporación de España, o mejor dicho, la reincorporación de España al mundo musical europeo.” En IGLESIAS, A., (1995): *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Madrid, Alpuerto, p. 79.

“Hay que hacer música española con acento universal para que pueda ser entendida por todo el mundo” decía Albéniz. A lo largo de toda su vida reivindicará su discurso de lo español ya fuera a través de su personalidad, de su música, de su manera de interpretar o por la hospitalidad con que siempre trató a otros artistas³. Pero lo hará desde su exilio voluntario fuera de España, en la que no encontrará su sitio.

Su trayectoria vital y artística, fue un constante ir y venir, unas veces sin domicilio estable y otras manteniendo dos y hasta tres residencias simultáneas en varias ciudades de diferentes países. Desde que en 1889 marchara

con veintinueve años a París con motivo de una gira de conciertos durante las celebraciones de la cuarta Exposición Universal, Albéniz nunca volvió a residir en España de manera permanente, si exceptuamos breves estancias esporádicas en Madrid, Barcelona y Andalucía. Tras su gira por Francia, el músico se instaló en Londres hasta 1894⁴ año en el que vuelve definitivamente a Francia donde alternó su residencia en París con el Sur, en Niza y Trianon.

Ese ingrediente nómada de la biografía de Albéniz refleja la propia personalidad del compositor y los conocidos rasgos de su carácter bohemio, generoso y extravertido. Niño prodigio⁵

³ Existen múltiples testimonios de cómo Albéniz abrió su casa a los músicos españoles que salían del país. En Londres, procuró recitales a músicos como Bretón, Arbós, el violinista Tivadar Nachez o los pianistas Teresa Carreño y Agustín Rubio. En París, se convierte en el mentor de importantes compositores, como Turina y Falla.

⁴ La etapa inglesa del compositor supone una importante experiencia en la música escénica y en la música vocal. Inicialmente, Albéniz llegó a Inglaterra como pianista, y allí se reencontró con su amigo el violinista y director de orquesta Enrique Fernández Arbós. Destaca en este período de la vida del compositor su relación profesional y su amistad con Francis B. Money-Coutts con quien firmó un acuerdo por el que este banquero-poeta proporcionaría un sueldo de por vida a Albéniz a cambio de que éste compusiera la música para algunos de los poemas y textos dramáticos que había escrito él mismo. (Consultar Falces Sierra, Marta. *El «Pacto de Fausto»*. Estudio lingüístico-documental de los lieder ingleses de Albéniz sobre poemas de F. B. Money Coutts. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993)

⁵ Albéniz y Pascual nació el 29 de mayo de 1860 en Camprodón (Gerona) de padre vasco y madre catalana. El padre de Albéniz era funcionario de aduanas en la frontera francesa. Poco después del nacimiento de Isaac, la familia se trasladó a Barcelona. Allí recibió sus primeras lecciones formales de piano e hizo su debut en público. Hacia 1868 la familia se trasladó a Madrid donde Albéniz estudió piano y solfeo en la Escuela Nacional de Música y Declamación (Real Conservatorio). Durante estos años realizará giras de conciertos por toda España, culminando con sus actuaciones en Puerto Rico y Cuba en 1875. En mayo de 1876 se matriculó en el Conservatorio de Leipzig,

fue realmente un artista muy autodidacta cuyo genio creador le llevó a evolucionar sobre sí mismo hasta encontrar su propia forma de expresión. Sus primeras obras siguen el gusto de la época en España por la música de salón, propio de la segunda mitad del XIX. Será a partir de 1897, ya en París, con su obra “La Vega” cuando empieza a producir una música que recuerda a la genial Iberia. Su producción pianística se interrumpe hasta diciembre de 1905 debido a la composición de sus numerosos trabajos operísticos que aportarán mejoras a su estilo compositivo y un mayor conocimiento en el manejo de las texturas, la sonoridad y la forma a gran escala.

Son precisamente en esos años cuando toda su música se impregna de la sutileza y estilización asimilada de sus amigos los compositores franceses. Además dos pianistas catalanes muy relacionados con Albéniz tienen sin duda mucho que ver con el hermanamiento de la música

francesa y española: Ricardo Viñes, destinatario de numerosas obras impresionistas, y Joaquín Malats, pianista predilecto de Albéniz. Hacia 1904 el desánimo producido por el desinterés por sus óperas en España y el no poder producir en ningún lugar “Merlín”, añadidos a sus serios problemas de salud, le llevará hacia “su segunda vía” que era escribir para el piano.

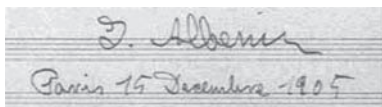
A Iberia la denominó “douze nouvelles impressions” (“doce nuevas impresiones”) para piano y las dispuso en cuatro cuadernos. El primer cuaderno dedicado a Madame Jeanne Chausson fue escrito en el mes de diciembre de 1905 en París. Está formado por “Evocación”, “El Puerto” y “Fête-Dieu à Séville” o como popularmente se conoce “El Corpus en Sevilla”. El segundo cuaderno dedicado a la pianista Blanche Selva⁶ escrita



pero estuvo allí menos de dos meses. En septiembre de ese mismo año, gracias a una beca del rey Alfonso XII, se matriculó en el *Conservatoire Royal* de Bruselas, donde estudió piano con Louis Brassin. Terminó allí sus estudios en 1879, y obtuvo el primer premio *cum laude* en la clase de Brassin. Existen dudas a cerca de que estudiara con Liszt. (Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002)

⁶ Pianista que estrenará en Francia la Iberia completa y que tuvo mucho contacto con Albéniz. Escribió un Tratado en 1916 “*L’Enseignement musical de la Technique du Piano*”, en el que estudia los diversos tipos de ataque en función de la sonoridad que producen.

en París, autógrafa comienza con “Triana” (23 de enero de 1906), seguida de “Rondeña” y “Almería” (ambas de 27 de junio de 1906 y 17 de Octubre de 1906). El tercer cuaderno dedicado a Marguerite Hasselmans lo componen “Albaicín”, “El polo” y “Lavapiés”, (noviembre y diciembre de 1906, en Niza). El último libro dedicado a madame Pierre Lalo tardó más en terminarlo. “Málaga” y “Eritaña” en París en el verano de 1907, pero “Jerez” que ocupa el lugar central del cuaderno no fue terminada hasta enero de 1908.



La pianista francesa Blanche Selva⁷ fue la primera en presentar los libros completos en diversos lugares de Francia aunque en un principio pensó Albéniz en su gran amigo Joaquín Malats (1872- 1912) que enfermo no pudo llevar a cabo tal empresa⁸. Lo que sí hizo Malats fue estrenar

algunos números en España: el 5 de noviembre de 1906 interpretó Triana en el Teatro Principal de Barcelona, el 14 de Diciembre en el Teatro de la Comedia de Madrid, diez meses antes que Selva. Hubo otros pianistas que interpretaron Iberia en vida de Albéniz. Al parecer él mismo tocó “Almería” y “Triana” en 1908 en Bruselas, José Tragó algunos números en Madrid, la discípula de Albéniz Clara Sansón en 1909 en Italia y el virtuoso portugués José Vianna de Mota interpretó en Berlín “Triana” y “Almería”. También Alfred Cortot fue un gran admirador de las piezas y recibió un ejemplar directamente de Albéniz.

A pesar de conocerse como “Suite Iberia” esta obra es más bien una colección de piezas independientes y no están dispuestas siguiendo un orden determinado o significado. En todas ellas Albéniz evoca un lugar, fiesta, canción o danza peninsular con predilección al Sur de España. Sin embargo sus

⁷ I cuad. el 9 de mayo de 1906 en la salle Pleyel de París, II cuad el 11 de septiembre de 1907 en San Juan de Luz , III cuad el 2 de enero de 1908 en París en el Salón de Mme Armand de Polignac , IV cuad el 9 de febrero de 1909 en París en el salón d’Automme.

⁸ “Esta obra , esta Iberia de mis pecados, la escribo esencialmente por tí y para tí”.(En carta fechada en París el 22 de agosto de 1907). En : Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 277

melodías son compuestas libremente partiendo de los elementos rítmicos y melódicos del género en particular. En ocasiones estas referencias se vuelven irreconocibles para catalogarlas dentro de un canto o baile concreto⁹. Son composiciones en general de gran complejidad y riqueza armónica y rítmica. Se observan los ritmos superpuestos, los cruces de manos, saltos de dificultad extrema, acordes imposibles, la dificultad de lectura. Como refiere el maestro Piero Rattalino, podemos comparar esta música por su riqueza tímbrica y la gran complejidad de movimientos de masas con la música de Liszt y algunos virtuosos posteriores, y por las superposiciones de timbres diversos en la misma zona del teclado con la música de Debussy y Ravel. En ocasiones parece necesitarse “dos teclados” o incluso “tres manos” para realizar la amplísima variedad de ataques. Esta continua “búsqueda” sonora es señalada con numerosos tér-

minos: *souple* (blando), *sambre* (sombrio), *vibrant* (vibrante), *enveloppé* (encubierto), *pppp*, *ffff*... Sorprendentemente toda la originalidad y frescura características de la obra nacen de un orden y una estructura muy definida. Nada es aleatorio: “*la fórmula ideal en arte debería ser `variedad dentro de la lógica`”¹⁰.*

En *Iberia* todo no es sólo bella música. Presenta una dimensión política y filosófica y resume la idea que tenía Albéniz de la cultura española y su lugar en la civilización europea. En la vida de Albéniz como en su música existe una dicotomía entre los hechos y la ficción, entre lo real y lo imaginario, y también entre lo viejo y nuevo¹¹. A lo largo de los cuatro cuadernos de *Iberia* Albéniz evoca una España ideal pero al mismo tiempo la España real que conoció y vivió¹². En ella queda pianísticamente expresado el sonido universal de *lo español* tal y como Albéniz lo añoraba,

⁹ “Pocas obras hay en la música que sean comparables a *El Albaicín*....Aunque...los temas populares no se reproducen exactamente, es la obra de alguien que los ha absorbido, que los ha escuchado hasta que han pasado a su música sin dejar rastro alguno de la línea divisoria ..(Debussy). En Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 279.

¹⁰ Escribió en su diario en Niza el 20 de abril de 1904 antes de comenzar la *Iberia*. En *ibidem* p. 252.

¹¹ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002

¹² Enrique Franco en *Albéniz y su tiempo*. Madrid, Fundación Albéniz, 1990.

porque sintió y escribió Iberia desde el exilio, desde la añoranza de su tierra¹³. Su personalidad que pasaba de la melancolía a la euforia se ve reflejada en esas estampas de gran sentido romántico¹⁴.

“*Evocación*” se mueve en ambiente hispano-árabe de suavidad de ensueño, dentro de una nostalgia evocadora. El primer tema algo ambiguo pues recuerda al fandango y a la malagueña contrasta con un segundo tema con clara referencia a una copla de la jota navarra. “*El puerto*” es luminoso, meridional, lleno de luz y carácter optimista y bullicioso que refleja el ajeteo del puerto de mar. Escrita en 6/8 recordando al género del zapateado que era una danza bailable pero que no se cantaba. “*Corpus Christi*” de carácter programático describe la Procesión del día del Corpus en Sevilla acompañado por las

calles con bandas de música. El tema a modo de marcha está inspirado en la tarara, canción castellana muy conocida. Las disonancias describen las desafinaciones o imperfecciones de las bandas en las procesiones. Aparece el tema de la saeta en la mano izquierda en fortísimo. La Coda de atmósfera cautivadora recuerda la Catedral sumergida de Debussy (de 1910) con los sonidos de campana *très lointain*, el fa sostenido muestra la noche quietud de la noche.

“*Rondeña*” quizás evoque a la tierra de Ronda. Alterna el 6/8 y 3/4 recordando al ritmo de guajira cubana, pero el tempo es más lento. “*Almería*”, predilecta del compositor, alude a un lugar en el que su padre trabajó hacia 1860. Refiere el ritmo de seguiriya, el más jondo de los ritmos flamencos empleando el modo frigio. “*Triana*”, una pieza de

¹³ Jacinto Torres Mulas : *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de Bibliografía musical, 2001 y Torres Mulas, Jacinto. *Iberia, de Isaac Albéniz, a través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the Manuscripts*. Madrid: Emec-Edems, 1998. 81 págs. [En español e inglés].

¹⁴ Rodrigo: “*Precisamente va a ser Isaac Albéniz, nacido en 1860, el que va a inaugurar en el último cuarto de siglo XIX, casi en la última decena de este siglo, el que va a escribir para piano, primero muy tímidamente, y más tarde, en siglo XX, escribirá su gran obra, la de importancia capital en el piano internacional, la Suite Iberia. Va a arrancar, pues, el piano español de una rama postromántica: el nacionalismo, y va a derivar, por lo tanto, a un concepto poemático de la música, y por ende del piano, puesto que hablando del piano estamos.*” (Conferencia publicada en la revista “*Anales de la Academia Médica Quirúrgica Española*”, Mayo de 1964 con el título “La Música para piano de Joaquín Rodrigo, comentada e interpretada por el autor”).

las más difíciles del autor, evoca el famoso barrio gitano de Sevilla. Puede intuirse el rasgueo de guitarras, las castañuelas y el taconeo. “*El Albaicín*”, el barrio gitano de Granada, ciudad que amaba Albéniz y que sirvió de inspiración. Está estructurado en serie de tres alternancias entre un tema principal a modo de danza, motivico y rítmico, y el tema secundario más libre y en estilo de copla. “*El polo*” tiene claras resonancias moriscas, con coplas de pie quebrado, reflejando Albéniz más el espíritu de esta forma que su patrón rítmico: el ritmo incisivo desde el principio acentúa el carácter obsesivo y melancólico de la pieza. “*Lavapiés*” está lleno de malicia madrileña, de chisperos y majas, de agua fuerte goyesco. La vida callejera y ruidos son representados con sonidos fortuitos y numerosas disonancias los fallos del sistema de tubos de los organillos típicos de Madrid. El material temático es el de la habanera cubana que hacía furor en el Madrid de fi-

nales del XIX. “*Jerez*” nos trae el recuerdo de zambras lejanas, dentro de un clima un tanto arcaico, con ritmos de panderetas y ecos de antiguos acompañamientos cifrados. “*Eritaña*” es el triunfo de la sevillana. Hay taconeos, los sentidos se azuzan, se exaltan.¹⁵

Estas doce maravillas que componen la *Iberia* están escritas como cita el profesor Jacinto Torres con «una técnica colosal de formidable exigencia, cuyo resultado magnífico y trasciende el genio musical, el alma y la sensibilidad que la música española había decantado a través de siglos de su historia». Gracias a la fascinante combinación de una depurada técnica pianística formada sólidamente en los clásicos junto a un talento creador extraordinario y capaz de asimilar con voz propia todas sus experiencias musicales allí donde estuvo¹⁶, Albéniz consigue lo que todo artista ambiciona, el aportar nuevos conceptos estéticos con los que

¹⁵Consultar: Iglesias, Antonio. *Isaac Albéniz (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1987. 2 vol. 425 y 488 págs. / Mast, Paul Buck. *Style and Structure in 'Iberia' by Isaac Albéniz*. Ph.D. dissertation, University of Rochester, Eastman School of Music, 1974. VI, 409 págs /Pedrell, Felipe. «Albéniz: El hombre, el artista, la obra», en *Revista Musical Catalana*, núm. 6 (mayo 1909), págs. 180-184. También en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. París: P. Ollendorff, 1910, págs. 375-381. / Torres Mulas, Jacinto. *Iberia, de Isaac Albéniz, a través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the Manuscripts*. Madrid: Emec-Edems, 1998. 81 págs. [En español e inglés].

¹⁶ Citado por Marta Falces : “*Isaac Albéniz. : Con acento universal*”, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2001.

enriquecer el lenguaje musical. Este es el lenguaje albeniziano¹⁷. Ciertamente la música de Iberia suena muy española pero está llena de rasgos estilísticos de diferentes fuentes. Recuerda a Scarlatti en la holgura rítmica, las disonancias de las apoyaturas de los acordes y la instintiva armonía entre la expresión formal y el folklore. Su música que nace del romanticismo tiene rasgos Chopinianos por su sensualidad armónica y el rubato, recuerda a Schumann en sus contrastes de carácter que pasan de la melancolía a la euforia, mientras que su virtuosismo creador y el discurso programático evocan a su admirado Liszt. La música francesa está presente en su perspectiva sonora y su continua búsqueda de ambientes.

Iberia está entre esta estética moderna y por supuesto la tradición del arte flamenco. El flamenco que está en continua dialéctica entre arte “elevado” e

“indigno”, foráneo y autóctono y que combina diversas tradiciones: gitana, árabe, autóctono español y latinoamericano y coge elementos de la tradición clásica y la armonía de la guitarra. Albéniz utilizará la materia prima del flamenco y su proceso alejándose de los compositores de zarzuela como Bretón, Vives, Chapí y Chueca en cuyas obras escénicas aparecerán formas ligeras como zapateados, seguidillas, jotas, habaneras, boleros y pasodobles así como géneros foráneos como la mazurca, polkas, y vales. Evitará además el uso de melodías populares prefiriendo componerlas él mismo y así la improvisación será fundamental en su método de composición dando a su obra frescura y espontaneidad. Mucha de su música tiene la intensa emoción del flamenco, su “duende”. Es el primero en imitar a la guitarra y tomar el espíritu humorístico del flamenco influyendo así en mucha música francesa¹⁸. Curiosamente Albéniz no escri-

¹⁷ “Si se habla de las formas y las melodías españolas de Albéniz, es porque él las inventó y creó una idea hispánica de música que ... logró que la identificasen con este país.” Citado por Antonio Ruiz Pipó. En Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 316

¹⁸ James Pakilas ve influencia del *Albaicín* en el prelude del vol. I “*La serenata interrumpida*” escrito en 1910 por Debussy. Se sabe que Ricardo Viñes tocaba la música de Albéniz para Debussy, y Jacqueline Kalfa indica que “*Sorée dans Granade*”, de Estampes (1903), podría deberse a la influencia de Albéniz, que también puede verse en *Cerdaña* de Séverac (1910) y en muchas de las obras de Maurice Ohana. (Véase : Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 316)

biría para guitarra a pesar de tener grandes amigos intérpretes, como Llobet y Tárrega que realizarán las célebres transcripciones de sus páginas más conocidas y hoy imprescindibles en el repertorio para este instrumento.

El punto central para medir el progreso del nacionalismo musical español es Falla pero Albéniz es el predecesor más importante¹⁹. En la música de Falla poco hay de Granados, gran amigo de Albéniz, que fue sin duda el compositor de canciones más dotado de su época. Aunque toma su materia de Castilla, Goya y la tonadilla del XVIII, su obra contiene el mismo encanto melódico y carácter rítmico de Iberia. Turina, influenciado también por Albéniz, escribió algunas obras para guitarra en las que se

observa la fusión del estilo franco español²⁰; más tarde también lo harán Joaquín Rodrigo y Moreno Torroba. Encierra así la Iberia algo mucho más genuino y más complejo de lo que popularmente se conoce como *nacionalismo musical*. No se queda en el mero folklorismo. Forja un nuevo estilo de música española mediante el uso de armonías y de formas avanzadas dando a las obras a su vez gran profundidad emocional e intelectual y descubriendo para el piano nuevos efectos sonoros y procedimientos armónicos que ensanchan el amplio campo de posibilidades para este instrumento²¹. Iberia es el punto inicial de una de las etapas más brillantes de la música española que señala el camino que ha de seguir toda una generación de compositores²².

¹⁹ Se observa influencia de Albéniz en las obras: “La vida breve” (1905), “Noches en los jardines de España” (1916) y “Fantasía Bética” (1919).

²⁰ Albéniz ayudó a Turina en la publicación de su “Quintette”, pero le hizo prometer que escribiría otro tipo de música basada en el canto popular español. Relatado por Enrique Franco: *Albéniz y su tiempo*. En Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 376.

²¹ Debussy : “ *Nunca la música ha alcanzado impresiones tan diversas y tan coloristas (como en Eritaña). Los ojos se cierran deslumbrados ante tal abundancia de imaginaria* ” . En *ibidem* , p. 279

²²Joaquín Rodrigo recuerda la magnitud de la Iberia dentro de la música española: “..en los primeros años de nuestro siglo y poco tiempo antes de morir Albéniz, en 1909, va a producir la gran obra que le va a otorgar un rango universal. De repente, de un salto, el piano español va a producir la Suite “Iberia”, pero la Suite “iberia”, en su grandeza ciclópea, va a encerrar inmediatamente al piano español, es decir . a los sucesores de Albéniz los va a encerrar en un círculo de hierro.

Esta obra enorme va a ser como una muralla, y al piano español le será difícil escapar de este círculo férreo, tremendo, que supone esta obra genial. ...El piano que le sigue, el de Granados, de Turina, incluso el piano de Falla, va a tratar de escapar de este círculo, realmente sin conseguirlo, porque la Suite Iberia compone, desde luego hasta hoy, los lienzos más ricos que el piano español ha escrito. Se planteaba, pues, a los músicos de mi generación un problema difícil para escribir para piano. De un lado estaba esta tremenda Suite Iberia, y del otro lado el gran piano impresionista francés de Debussy y de Ravel, y por lo tanto era muy difícil abrirse camino en un piano que intentara ser un poco personal” (Conferencia publicada en la revista “Anales de la Academia Médica Quirúrgica Española”, Mayo de 1964 con el título “La Música para piano de Joaquín Rodrigo, comentada e interpretada por el autor”).