

La obra pianística de Isaac Albéniz

Una bifurcación estética en sus composiciones de madurez¹

Alfonso Pérez Sánchez²

Universidad de Guanajuato | México

Resumen: Dentro de la obra pianística de madurez de Isaac Albéniz se pueden distinguir dos vertientes estéticas, derivadas de la forma en que el compositor concibe cada pieza lo que, a su vez, ha ocasionado una reacción en los intérpretes, críticos y musicólogos. La primera línea explota al máximo los elementos simbólicos musicales de una manera extrovertida y cuasi-programática (*Triana, El Corpus Christi en Sevilla, El Puerto y Navarra*). La segunda, está representada por fragmentos donde Albéniz hace una búsqueda introspectiva de nuevos caminos en cuanto a melodía, armonía y forma (*La Vega, Jerez y Azulejos*). Ambas líneas han tenido un grado diferente de aceptación entre los pianistas, lo que a su vez ha producido una muestra heterogénea de grabaciones. Tomando en cuenta la dificultad estética en contraposición al virtuosismo y el grado de transfiguración musical del sentir español, se expone la existencia de dos líneas estéticas complementarias dentro de su gramática pianística.

Palabras clave: Estética musical, Isaac Albéniz, Obra pianística, Estilo compositivo.

¹ *Isaac Albéniz's piano works: An aesthetic bifurcation in his mature compositions*. Submetido em: 01/10/2017. Aprobado em: 16/12/2017.

² El Dr. Alfonso Pérez Sánchez es profesor titular en el Departamento de Música, integrante del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes y coordinador de la Maestría en Artes (inscrita en el PNP) de la Universidad de Guanajuato. Institución educativa donde realiza investigación, extensión, así como docencia y dirección de tesis en licenciatura, maestría y doctorado. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con el perfil deseable PRODEP. Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid, cuya tesis sobre el legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz obtuvo Sobresaliente Cum Laude (Beca Maec-Aeacid). Asimismo, tiene el grado de Maestro en Música por el San Francisco Conservatory of Music, EE. UU. (Beca Fulbright). Realizó su Licenciatura en música (Cum Laude) en la Universidad de Guanajuato. Su principal línea de investigación gira en torno al estudio musicológico de la grabación sonora como reflejo de la praxis interpretativa musical. E-mail: a.perezsanchez@ugto.mx

Abstract: Based on the Isaac Albéniz's conceptualization of each opus, two aesthetic approaches can be distinguished in the composer's late piano pieces, which has generated noteworthy a response from the performers, critics and musicologists. The first approach exploits the symbolic musical elements to the full in an extroverted and quasi-programmatic way (*Triana, Corpus Christi en Sevilla, El Puerto* and *Navarra*). The second is represented by fragments where Albéniz embarks on an introspective quest for new ways in terms of melody, harmony and form (*La Vega, Jerez* and *Azulejos*). Both approaches have been accepted by pianists to a varying degree, which has resulted in a heterogeneous collection of recordings. This article provides a new perspective through the analysis of these two complementary aesthetic approaches by contrasting the aesthetic difficulty with the virtuosity and the degree of musical transfiguration of the Spanish sentiment.

Keywords: Musical aesthetics, Isaac Albéniz, Piano works, Compositional style.

* * *

La intención de este texto académico es generar una reflexión sobre el estilo musical en la obra para piano de Isaac Albéniz y proponer la presencia de dos líneas estéticas en relación con las composiciones pertenecientes a la etapa de madurez de este compositor.

Sobre la música albeniziana para piano se han hecho grandes avances en cuanto a cuestiones musicológicas, edición, catalogación, análisis musical, pianismo, intérpretes y grabaciones³. En específico, el estilo pianístico compositivo de Isaac Albéniz ha sido un aspecto abordado por Mast y Martínez Burgos desde una perspectiva formal y armónica, pero faltan trabajos desde un punto de vista estético. Creemos que estamos a suficiente distancia para dilucidar sobre la obra de este compositor (fallecido en 1909) a partir del material bibliográfico de las últimas décadas (el catálogo descriptivo de Jacinto Torres, los libros de Walter Clark, tesis doctorales y registros sonoros diversos), que conforman un corpus balanceado de material para tratar cuestiones estéticas sobre la obra para piano de este músico español.

Como punto de partida, se observa que los textos en torno a Isaac Albéniz y su obra, publicados en la primera mitad del siglo XX, demeritan en cierta medida la contribución original de Isaac Albéniz a la literatura pianística de principios de ese siglo, al confundir innovación con deficiencia, individualidad con incompetencia y al calificar la música de Albéniz como una música de mediana calidad salvada gracias a la influencia paternalista de la música francesa, en particular en relación con la música de Claude

³ En las últimas dos décadas del siglo XX, junto a estudios generales (Torres. 1998, 2001; Clark. 1999) aparecen monografías restringidas a un tipo concreto de composición (Kalfa. 1980; Baytelman. 1990; Falces. 1993; entre otras). A principios del siglo XXI se comienza a comparar la música de Albéniz (Wang. 2004; Fernández Marín. 2004) y a estructurar estudios específicos (Romero. 2002; Torres. 2008; Pérez. 2012; Rebollo 2015).

Debussy.

Una excepción es Federico Sopena quien, en el apéndice del libro de Gabriel Laplane (1958), deja entrever la verdadera contribución de Albéniz y la real influencia externa a su música, que es mucho menor de lo que se ha promovido desde ciertas corrientes musicológicas.

Albéniz ha aprovechado todas las influencias que ni siquiera lo son porque responden a las exigencias de la misma personalidad: rebelde, sí, al debussismo como técnica, pero no a la idea fundamental de creación de «atmósfera»; rebelde a la inquieta blandura de Fauré, pero recogiendo como dinamismo su fluidez melódica; desconfiado del simple virtuosismo de los discípulos de Liszt, pero recogiendo el principio barroco de «aglomeración» a través de una vitalidad rítmica extraordinaria. Obra que recoge el diecinueve y abre la música contemporánea española y que está ahí, intacta en su fuerza y en su gracia (Sopena, 1958: 205).

Si bien la cita anterior se refiere a *Iberia*, bien podría aplicarse a su obra de madurez. Las palabras de Sopena son relevantes, pues constituyen una valoración adelantada a la musicología de su tiempo a cerca de las influencias y el legado que pesan sobre la música para piano del periodo de madurez.

En contraposición valdría mencionar, por ejemplo, que el propio Manuel de Falla (1972: 154) en su admiración por Debussy, le otorga un papel importante a la influencia de Debussy sobre Albéniz. Esta cuestión ha sido abordada por Paul Mast en su tesis doctoral (1974: 58-66) y ha sido también sopesada por Jacinto Torres (1998: 35) quienes no dejan pasar por alto este asunto y ponen la valoración de Falla en su justa medida. Sin embargo, esto no ha permeado a la crítica musical, donde se siguen repitiendo las citas de Debussy, y se sigue afirmando su influencia en *Iberia* sin ofrecer argumentos, otros que la replicación de fuentes secundarias.

En este sentido, es necesario que la cuestión Debussy-Albéniz fuera resuelta por medio de argumentos musicológicos que inclinen la balanza de la influencia a un punto medio, a través de reflexiones escritas que ayuden a situar la obra de Albéniz en una posición adecuada dentro de la historia de la música, apoyándose principalmente en sus aportes e innovaciones, y eso se debe hacer desde la propia musicología española. Para ello, hay que realizar una valoración crítica de la obra albeniziana apoyándose en fuentes diversas, y nuestro trabajo se dirige en esa línea.

1. ELEMENTOS A CONSIDERAR

1.1. Segmentación de su obra con fines de estudio

La primera cuestión por responder es la posible división, con fines de estudio, de su catálogo musical, al considerar que la manera de componer de Isaac Albéniz fue variando conforme ganó

experiencia en diversas técnicas compositivas y desarrolló su propio estilo.

Jacinto Torres, en su catálogo sistemático (2001) ordena la obra compositiva de Albéniz en 116 entradas comprobables agrupadas en 7 apartados. el referente a la obra para piano va del número 45 al 107, siendo la primera obra pianística fechada en 1869 y la última en 1909. Aun así, este musicólogo advierte que:

No existe un punto de ruptura, no hay requiebro completo en su talante de compositor, no se produce ningún cambio drástico entre aquellas piezas para piano de los *Souvenirs* o de los *Cantos de España* en la década anterior y los mejores pentagramas de *Iberia*, [...]. Todo eso está por igual, aunque en distinta medida, tanto en las composiciones de los años ochenta como en las obras maestras que produjo al final de su vida (1998: 5).

No obstante, al momento de estudiar la obra albeniziana, ésta debe segmentarse en varios grupos homogéneos con la intención de ganar en precisión y objetividad al momento de generar resultados y sobre todo antes de intentar un estudio global.

Esa división estructural teórica es algo que falta definir de forma precisa pues, aunque el propio compositor divide su obra en dos maneras (Clark, 2002: 307), encontramos que, con respecto a la obra completa, musicólogos como Collet (1943) y Clark (2002: 307), dividen su producción en tres etapas: temprana, media y tardía. En cuanto a la obra para piano, también se ha dividido en tres fases, aunque algunos estudiosos han propuesto una división en dos épocas: inicial y madura.

Al analizar la forma en que han procedido los investigadores en cuanto a la segmentación de la obra para piano de Albéniz, debemos mencionar a tres estudiosos que han reflexionado sobre esta cuestión. Paul Mast (1974: 55-56) en su tesis doctoral realiza un estudio sobre el estilo y la estructura en *Iberia*, y menciona que su obra compositiva se suele dividir en tres etapas. Pola Baytelman (1990: 4), en su tesis doctoral estudia la obra para piano y propone la división de este repertorio en tres periodos estilísticos: *a) Piezas de salón, b) Nacionalismo español y c) Modernización de su estilo*, a partir de 1896-1897. Por su parte Manuel Martínez Burgos (2005: 108-110) en su tesis doctoral, al estudiar los procesos armónicos, propone dos periodos: primer periodo: piezas anteriores a *La Vega*. Periodo de madurez: a partir de *La Vega*, aunque toma en cuenta *Córdoba* de la *Suite Española* debido a las exploraciones armónicas presentes en esa pieza que anticipan lo que Albéniz desarrollará en años posteriores. Estos tres estudiosos basan sus investigaciones fundamentalmente en la partitura, aunque Martínez incluye también una sección titulada ‘aportaciones del estudio’ en el apartado de cada una de las obras analizadas, donde hace una revisión de los aportes de la musicología a la armonía albeniziana.

Por nuestra parte, al observar la música para piano de Albéniz estamos de acuerdo con Martínez (2005) y Marliave (1917) —citado por Martínez—, en dividirla en dos periodos. Las obras anteriores a *La Vega* estarían incluidas en el primer tramo y en el segundo incluimos *La Vega* y las composiciones

posteriores a ella. No obstante, a diferencia de dichos autores que basan su juicio en cuestiones armónicas, nosotros pensamos en esta división al considerar para quién compone Albéniz: en el primer periodo, las obras tienen una función ya sea pedagógica, de venta o de promoción; además de que fueron escritas principalmente para un mercado nacional y para la interpretación del pianista amateur. En cambio, en el segundo, las obras no tienen una función más allá del ideal estético que se propone Albéniz como compositor y fueron escritas para un mercado internacional y para la interpretación por parte de pianistas profesionales.

Además, hemos encontrado que también existe una diferencia entre ambos periodos en cuanto a los vehículos de difusión de las distintas obras. Las composiciones de madurez presentan una textura más cargada y específica para el piano que inhibe su difusión a través de transcripciones para otros instrumentos, por lo que su transmisión ha sido principalmente a través de la versión original para piano; esto nos permite aislar su estudio de manera más segura. En cambio, las obras de la primera etapa han sido ampliamente difundidas a través de transcripciones, especialmente para guitarra. Ello hace difícil rastrear su difusión y aumenta el número de factores para tener en cuenta al momento de hacer una valoración de conjunto, por lo que en este estudio preferimos ceñirnos a la segunda etapa compositiva pianística albeniziana, siendo las obras contempladas en este trabajo de investigación son: *La Vega* T102A, *Espagne: Souvenirs* T103, *Yvonne en visite!* T104, *Iberia* T105, *Navarra* T106 y *Azulejos* T107⁴.

Al sintetizar este apartado, consideramos que su obra para piano se puede dividir de la siguiente manera con fines de estudio: Primer periodo con cuatro líneas: barroca, clásica, romántica y nacionalista. Para el segundo periodo planteamos una división en dos líneas estéticas: *a)* extrovertida, donde existe una expresión directa de los recursos musicales propios del sentir español⁵ e *b)* introvertida, donde este compositor hace una búsqueda de nuevos caminos en cuanto a la armonía, desarrollo y forma. Esto al observar el tipo de textura musical y la dificultad técnica de su obra para piano, que permiten sugerir que Albéniz compuso teniendo en mente un perfil de pianista diferente en cada una de esas etapas.

⁴ Los números de identificación corresponden al Catálogo de Jacinto Torres (2001). Asimismo, habría que especificar, y en eso estamos de acuerdo con Manuel Martínez (2205: 110), que sus tres improvisaciones para piano, aunque fueron realizadas en el periodo de madurez, corresponden a un proceso compositivo diferente y por tanto hemos decidido no incluirlas en este estudio.

⁵ Este concepto se halla presente en las ideas de Pedrell, como ocurre en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1895: 11) cuando dice: “sentir en español remontándose a la prístina fuente de nuestra cultura musical para que el conocimiento del pasado sea la fuerza que obre moderando y dirigiendo las nuevas ideas; sentir en español buscando en la tradición la verdad para que por medio de la compulsación del exacto valor de la obra de arte del pasado podamos establecer con seguridad el de la obra de arte presente; [...] sentir en español cantando en aquella música que lleva impreso el sello propio y la peculiar inspiración [...] llenos de santo amor al arte de la patria [...]”. Ideas que circundan en la época y que parecen estar patentes de alguna forma en la obra compositiva de músicos como Albéniz, Granados y Falla, entre otros.

1.2. Puntos de vista complementarios

La estrategia que proponemos al estudiar la estética relacionada con el estilo compositivo de Albéniz es observarlo desde distintos puntos de vista, con la intención de obtener una perspectiva más completa, esto significa considerar las opiniones del compositor, del musicólogo, del intérprete y del crítico. Como veremos en los siguientes apartados, las opiniones de ellos difieren, pero se complementan y nos permiten, ofrecer una lectura sobre su obra que no se había contemplado antes.

Al respecto del compositor se deben valorar las intenciones estéticas y artísticas respecto a la composición en general y a su obra en específico, a través de sus propios comentarios. También hay que considerar las posibles influencias externas en su técnica compositiva y la obra en cuestión. Asimismo, se deben encontrar aportaciones inherentes en la partitura que no fueron planeadas abiertamente por el compositor ni obedecen a la influencia externa, pero que cobraron importancia conforme las obras se integraron al repertorio canónico pianístico.

El segundo sujeto por considerar es el intérprete, de él hay que tomar en cuenta sus propias limitaciones y cualidades pianísticas al momento de sopesar sus comentarios. Además de leer entre líneas si el artista pretende crear o recrear la obra y averiguar cuáles son sus intenciones respecto a la música que interpreta.

Además, se debe considerar la opinión del musicólogo y del crítico, ya que ellos igualmente contribuyen al éxito académico de una obra y su posible demanda por el público. Con respecto a ellos, sus comentarios se deben evaluar desde el contexto en que fueron creados, pues muchas veces el juicio hacia cierta obra o interpretación varía dependiendo de la distancia temporal al hecho que se valora. Hay que ser conscientes que la opinión del musicólogo bien puede estar condicionada por su deber de escribir desde cierta postura institucional, así como ser cuidadoso con las críticas referentes a un estreno y tener en cuenta las limitaciones propias de la grabación sonora que pueden confundir al crítico y al discófilo.

El construir una perspectiva a partir de diversas opiniones permite comprender la realidad musical de la obra desde una perspectiva más equilibrada que si tomáramos en cuenta sólo el punto de vista de algunos de los sujetos involucrados en el proceso de comunicación musical.

2. MIRADAS COMPLEMENTARIAS

2.1. Visión del compositor

Como hemos mencionado con anterioridad, es importante estudiar los comentarios atribuidos al compositor sobre sus objetivos estéticos al momento de abordar la composición. En las siguientes líneas

comentamos tres enunciados, atribuidos a Isaac Albéniz, que consideramos de vital importancia.

“La fórmula ideal en el arte debería de ser ‘variedad dentro de la lógica’” (Clark, 2002: 252). Respecto a esta declaración, consideramos que “lógica” debería ser entendida como “coherencia”. Al entender el enunciado citado como ‘variedad dentro de la coherencia’ el análisis de la obra madura de Albéniz se hace de manera neutra, desde una perspectiva menos restringida⁶. De lo contrario, tenderíamos a pensar que la lógica pertenece a un determinado sistema compositivo canónico, como por ejemplo la sonata clásica y se puede caer en el error de calificar la forma de algunas de sus piezas como imperfectas dependiendo el modelo de sonata que se tome; ya que ella misma, de manera independiente, presenta modificaciones dependiendo de la época y compositor. En ese sentido el mismo Albéniz fue un innovador de la forma sonata sobre todo en el tratamiento de la reexposición. Por tanto, creemos que la lectura aquí propuesta de la frase de Albéniz sienta las bases para estudiar sus composiciones de manera imparcial, al evitar considerarlas a priori como ejemplos defectuosos de un modelo estándar.

“Hay que hacer música española con acento universal, es decir, para que pueda ser oída y entendida por todo el orbe musical” (Víctor Albéniz, 1948: 102). En este caso el “acento” se materializa a través de aquellos elementos técnicos propios de la época con los que el compositor modernizó la expresión musical de una región con la intención de comercializar su propuesta compositiva en el mercado internacional.

Albéniz se considera a sí mismo como el “único compositor contemporáneo que ha dado a conocer con indiscutible éxito, y usando los procedimientos modernos en el arte, el tesoro de nuestra música popular en países donde se nos tenía a los españoles poco menos que por igorrotos en lo tocante al arte musical” (Víctor Albéniz, 1948: 107-109). Es verdad que en este momento histórico y específicamente en relación con el pianismo español, Albéniz desarrolla una música híbrida que le permitió adaptar, exportar y difundir la música popular de su país. Su obra de madurez, en especial *Iberia*, incluye ejemplos destacados que cierra de forma brillante el periodo finisecular del siglo XIX.

El siguiente comentario que quisiéramos destacar es donde Albéniz le comenta a Moragas que comprende el entusiasmo que tiene Ruiseñor por el color y agrega: **“Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas”** (Llorens, 1959: 100). Nos parece importante en cuanto a que el propio compositor es consiente que intenta generar una impresión visual en el oyente a través de los sonidos o mejor dicho a través del timbre.

A la obra madura para piano de Isaac Albéniz se le ha recriminado el exceso de indicaciones, variedad de ataques, contraste extremo de dinámicas, etc. Creemos que esto obedece a dos enfoques

⁶ Aquí es importante recordar una explicación de Serafín Moralejo que nos permite ver que es un problema importante al momento de abordar un objeto de estudio: “Todo problema quizás estribe en una confusión entre «lógica» y «coherencia». De lógica se habla muchas veces al tratar de la «vida de las formas», como si algún ente pensante las gobernara (lo que solo sucede a corto plazo)” (2004: 147).

injustos, el primero de ellos proviene de los intérpretes, profesionales y aficionados, que se ven sobrecogidos por el nivel de detalle exigido por Albéniz. Siendo así que las limitaciones del intérprete han opacado el conocimiento profundo que este compositor tenía del piano y sus relevantes exploraciones en su intención de encontrar nuevas combinaciones tímbricas a través de los recursos propios de su tiempo. Sin embargo, en otras artes como la pintura, donde no hay un mediador, no se le recrimina al creador por ser generoso en sus efectos y en la variedad de colores con tal de obtener un resultado espectacular.

Esto se ha complicado por la visión atemporal de los musicólogos y músicos con los ojos del neoclasicismo y modernismo que surgieron en los años posteriores a la muerte de Albéniz, donde cualquier efecto barroco y sobrecargado parecía de mal gusto. No obstante, al observar su música desde la técnica interpretativa y compositiva para piano lograda hasta la primera década del siglo XX, Albéniz se muestra como un gran maestro, al revalorizarse sus aportes y como la culminación lógica de una tradición de pianistas-compositores del siglo XIX.

2.2. Para quién compone Isaac Albéniz

Como es sabido, Albéniz pasó por varias etapas durante su carrera musical. En los años ochenta del siglo XIX, compone de una manera práctica y sus obras tienen una función específica: generar regalías y ayudar a difundir su labor como pianista-compositor-maestro en una sociedad burguesa. A mediados de la última década del siglo XIX Albéniz deja su faceta como pianista concertista y se enfoca en su carrera como compositor. Finalmente, en la primera década del siglo XX el músico busca una realización personal a través de la composición de alto nivel para piano.

Tras el relativo “fracaso” en el mercado escénico, decide enfocar sus fuerzas en la composición para el piano, a ese tiempo ya no tiene ni la salud ni la juventud para difundir su propia obra, por lo que, consciente o inconscientemente, tiene que decidir el tipo de pianista para el que compone. En ese sentido, el pianista que motiva al compositor a explorar los límites del piano es Joaquín Malats. El propio Albéniz lo describe con las siguientes palabras:

Desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de *Triana*, puedo decirte que no escribo más que para ti; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*: [*El Albaicín, El Polo y Lavapiés*]; creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que te espera [...] (Llorens, 1959: 98).

La composición de *Iberia* puso de manifiesto la cuestión de la dificultad de la obra pianística de Albéniz. El propio compositor es consciente de los límites que está traspasando, pero sabe que un pianista

de élite como Malats puede superar las dificultades: “[...] tengo la seguridad que en tus manos ese *Lavapiés* va a ser una maravilla, a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil, que no creo que nadie pueda tocarla si no eres tú” (Llorens, 1959: 98). Otra pianista de calibre relacionada con Albéniz fue Blanca Selva, quien estuvo en constante comunicación con el compositor y fue la encargada de estrenar *Iberia* en Francia. Según P. Mast, cuando Blanche Selva escucho que Albéniz pensó a un momento destruir el manuscrito de Lavapiés al ser intocable, le pidió al compositor ver la pieza y supuestamente después de un par de días la pianista la tocó de memoria (1974: 40).

Las obras de madurez se fueron incorporando poco a poco al repertorio pianístico de base (sobre la difusión en Francia, véase Bergadà, 1997: 332-336); más aún, la difusión de las obras fue bastante dispar, siendo así que las obras de madurez fueron principalmente interpretadas por pianistas profesionales y en cuanto a *Iberia*, por ejemplo, al menos los dos últimos cuadernos escapaban en cierta medida a los aficionados. Edgar Istel (1929: 142) comenta sobre *Lavapiés* que “solo virtuosos de primerísimo nivel son capaces de dominar sus horribles dificultades en uno de nuestros modernos pianos, e incluso ellos, aquí y allá, se permiten simplificaciones”. Por su parte, Justo Romero (2002: 229-230) menciona la reticencia de algunos pianistas importantes a tocar *Iberia* debido a su dificultad.

Albéniz, al final de su vida, oficialmente sólo tuvo una alumna: Clara Sansoni. Ella ofreció la primera integral italiana (Bergadà, 2009: 120). Sin embargo, no tenemos constancia de que ella haya dejado referencias escritas de las enseñanzas de Albéniz sobre su propia música. En este sentido, valdría la pena mencionar que Enrique Granados habló con entusiasmo de *Iberia* y le pide a su colega Albéniz que su editor le envíe más copias de la obra, aunque es consciente del alto nivel de exigencia para estudiantes: “Dí a tu editor que mande a éstas algunos ejemplares de *Iberia*. Las que había por aquí los ha limpiado la gente de mi Academia. Quiero que la toquen todos. Perdona si muchos te la revientan, pero es esto una manera de decirte que me gusta con delirio” (Llorens, 1959: 102).

Aún así, son los pianistas quienes se tienen que adaptar a la obra de Albéniz si quieren interpretarla y tomar el tiempo de desarrollar una técnica apropiada para adentrarse en sus formas enrevesadas. Afortunadamente, el interés de los pianistas por la música de Albéniz ha despuntado y el dominio de su obra va siendo cada vez mayor.

2.3. Visión de los intérpretes

En las siguientes líneas incluimos frases expresadas recientemente por pianistas profesionales sobre la obra albeniziana. Guillermo González ha hecho varios comentarios sobre este repertorio, como que “*La Vega*, de 1897, [...] fue uno de los milagros pianísticos del final del siglo. La hondura, la verdad expresiva, la belleza que esta obra en general encierra, la sitúan entre las tres mejores obras de Albéniz”

(González Mira, 2009: 25). Sobre la obra cumbre de Albéniz dice lo siguiente: “[...] Albéniz escribe por voces [..., aunque el sonido resultante] es polifónico, siempre es orquestal. Y es una de las grandes dificultades de *Iberia*” (Pérez de Arteaga, 2003-2004: 40). También manifiesta: “*Navarra* me parece una obra muy bella [...] de un pianismo muy desarrollado y de una enorme brillantez” (González Mira, 2009: 25). Por último, expresa que “*Azulejos* [...] es una joya para degustadores de un pianismo y de una musicalidad siempre hacia dentro, pero que deja el alma plena” (González Mira, 2009: 25).

En cuanto a lo comentado por Rosa Torres-Pardo quisiéramos destacar dos comentarios: “*Triana* es un ejemplo de perfección de forma –un arquitecto diría que se trata de una cuestión de proporción– en la que se mezcla unas sevillanas con el virtuosismo de su admirado Liszt” (González Mira, 2009: 25). El segundo, refiere a la última pieza del tercer cuaderno de *Iberia*:

Hay que ser muy hábil para tocar *Lavapiés*; no sé los cientos y cientos de notas que tendrá ¿Cómo ordenar tantas notas para mostrar lo que se debe escuchar? Se trata de eso. Hay que tener claro qué es lo que se debe oír para relegar todo lo demás a un segundo o tercer plano. Pero no pensemos que esas notas están de más porque ellas son uno de los ingredientes fundamentales (González Mira, 2009: 25).

Por último, Miguel Baselga propone una interesante idea como posible prueba de que Albéniz fue capaz de asimilar recursos compositivos en boga, aunque manifestados dentro de su peculiar visión del folclore español:

[El Albéniz español y el europeo] son simultáneos, están superpuestos, cohabitan en perfecta armonía. Cuando en una misma obra utiliza la escala de tonos enteros y la escala andaluza, creo que es la mejor prueba de que no hay una frontera entre lo uno y lo otro. Por eso suena a Albéniz. Porque lo tiene todo (González Mira, 2009: 22).

Dicha frase se puede aplicar a la coda de *El Corpus Christi en Sevilla*, donde Albéniz combina la escala de tonos enteros con la escala andaluza, creando un pasaje híbrido que debe ser visto como solución compositiva simbiótica con miras a otorgarle un acento universal a su discurso español. Este pasaje musical (cc. 340-350) presenta una progresión armónica con los acordes de Fa# Mayor, Mi Mayor, Re Mayor, y Do Mayor (I VII# VI# V# en la tonalidad de Fa# Mayor). La progresión de la cadencia andaluza debería ser: i VII# VI# v o i VII# VI# V, requiriendo un Do# M/m como cierre. No obstante, el acorde V# sólo se puede justificar al utilizar la escala de tonos enteros, siendo así que Albéniz une los dos conceptos para crear una escala andaluza que quizá se podría considerar “impresionista”, si incluimos la escala hexáfona como un elemento constitutivo de su estilo musical.

2.4. Visión de los críticos

Como ejemplo de esta visión hemos escogido comentarios de Adolfo Salazar cuya prosa primero señala que “era necesario que Albéniz volviese al piano para encontrar la vía definitiva, y *La Vega* es el primer punto de contacto” (1982: 148). Continúa diciendo que “por el camino de la depuración [...] más no por el de renovación, Albéniz llega a *Iberia*» (149). Es acertado al decir que “su color supone en *Iberia* una retina afinada por la experiencia de la contemplación reiterada de las más delicadas paletas” (150). Sin embargo, no estamos de acuerdo con las limitaciones que ve Salazar en la obra magna de Albéniz:

Lo que Albéniz no pudo conseguir fue el haber llegado a manejar esa “materia” [sonora] con independencia, libertándola de fórmulas y procedimientos formales incompatibles con la exigencia natural de la nueva pasta sonora. [...] Aquí radica la debilidad «intrínseca» de *Iberia*. La *Iberia* albeniziana estimuló a Debussy para continuar cultivando su españolismo imaginativo y para mostrar al mundo lo que por ese camino —en el que Albéniz puso un pie y no pudo, tristemente, seguir—podría conseguirse, sobre todo lo que podrían conseguir marchando por él los nuevos músicos españoles (1982: 152-153).

Quizá su comentario sale de una equiparación artificial y atemporal entre lo que buscaba Debussy frente a lo que investigaba Albéniz. Por el contrario, Morales (1920), citado por Mast (1974: 61), dice que “citar influencias francesas en *Iberia* es una afirmación absurda, pues en lo más esencial ella representa la antítesis del proceso de eliminación, característico de la mente francesa”. La dicotomía entre Albéniz y Debussy varía de crítico a crítico. No obstante, tan personal era su estilo, que no hubo quien quisiera continuar las exploraciones pianísticas musicales que fraguaba en *Azulejos*; e incluso Granados, al completar dicha pieza, no quiso continuar la investigación formal-armónica abierta por Albéniz. Valdría la pena transcribir las palabras del sobrino del compositor, Víctor R. Albéniz, quien se expresa así sobre *Azulejos*: son “una serie de impresiones coloristas del sentido de la música española, pero alejada por entero de lo melódico emocional; [...] una pintura melódica de esencia y forma más para hablar al cerebro que a la emoción” (1948: 117).

Por otra parte, hay algunos textos que hacen analogías como la siguiente: “Naturalmente, el esfuerzo físico es otra cuestión a tener en cuenta. Encerrarse con los cuatro cuadernos de *Iberia* es como hacerlo con seis victorinos, presentarse ante el jurado a cuerpo limpio y a ver qué pasa. La suerte o la muerte”, para indicar las dificultades inherentes a dicha colección de piezas (Suñén, 1989: 44).

2.5. Visión de los musicólogos

Los musicólogos también han contribuido con sus propias opiniones sobre la obra de Albéniz y quisiéramos mencionar algunos comentarios como ejemplo de los amplios estudios realizados sobre la

obra pianística de madurez. Martínez escribe en su tesis doctoral: “*La Vega* es la primera obra para piano solo de Albéniz que introduce la síntesis de elementos tonales y modales como procedimiento general que trasciende tanto a la morfología como a la sintaxis armónica” (2005: 224). Xosé Aviñoa comenta sobre esa misma obra:

El dibujo de arpeggios lejanos nos lleva como por sorpresa a un universo nada pintoresco y si muy impresionista al estilo del contemporáneo Debussy. La pesadez de la cadencia flamenca nos recuerda, sin embargo, que nos encontramos en la casa de Albéniz, aunque el discurso tenga más de exploración armónica y rítmica que de reinterpretación nacionalista (1986: 61).

Aviñoa también dice que “[...] la *Suite Iberia* tiene entre otras virtudes la de la complejidad técnica, ya manifestada ampliamente en obras anteriores como *La Vega*, que exige de los intérpretes gran dominio del teclado y de las posibilidades interpretativas de la escuela impresionista” (1986: 63). En efecto, con *Iberia*, Albéniz supera las obras de corte español de los compositores franceses, y está muy avanzado con respecto a sus connacionales en cuanto a la transfiguración del folclore musical.

A cerca de *Espagne: Souvenirs*, Laplane comenta que el “*Preludio y Asturias* presentan audacias singulares en el corte rítmico y en el manejo de las alteraciones” (1958: 140) y sobre *Jerez de Iberia* concluye que dicha pieza se reduce a “tres acordes sobre el teclado, los tres acordes esenciales, incorruptibles, la regla de oro de la música española” (149). Al hablar de cuestiones puntuales en *Iberia*, Mast (1974: 364) comenta que los “pedales tonales en la dominante y en la tónica, varias veces tenidos por largos periodos de tiempo, constituyen otro recurso que permite la exploración de audaces coloraciones armónicas, sin sacrificar un claro sentido de las funciones armónicas”.

Clark (2002: 309) menciona: “la exploración virtuosística de los recursos del piano, la imponente variedad de los timbres y efectos que Albéniz extrae del instrumento en *Iberia* no tiene paralelo en las composiciones del primer periodo”. En definitiva, los análisis musicológicos han permitido que la obra pianística de Albéniz obtenga el reconocimiento que merece y que dicho compositor sea considerado como un innovador del repertorio pianístico.

2.6. Perspectiva conjunta

En los anteriores párrafos presentamos una muestra de comentarios en torno a la obra de Albéniz, que califican, valoran y juzgan de acuerdo con múltiples parámetros. Primeramente, es curioso descubrir que la temática de un alto número de comentarios no concuerda a veces con la profesión o especialización de los autores de dichas valoraciones, es decir encontramos comentarios estéticos por parte de los intérpretes, comentarios técnico-pianísticos por parte de los musicólogos, etc. En segundo lugar, es destacable lo dispar de algunas valoraciones y los diversos aspectos contemplados en ellas sobre una

misma obra. A continuación, presentamos en forma de bloque ejemplos representativos de la opinión del compositor, el intérprete, el musicólogo y el crítico sobre *La Vega*:

Isaac Albéniz [Compositor]: Creo haber dado con el secreto de aquella vega y perduro en la creencia de que el encanto de la composición, si es que lo tiene, está en que no es quejumbrosa y sé que se muestra contenta, pagada y agradecida de cuanto espléndido y maravilloso contiene (Llorens, 1959: 100).

José Tragó [intérprete]: La he ojeado un poco, y desde luego se advierte a su vista que el autor, al escribir obra semejante, conoce profundamente todos los secretos de la técnica y domina perfectamente las dificultades de la armonía, contrapunto, etc. Hay pasajes bellísimos en la composición (Llorens, 1959: 108).

Gabriel Laplane [musicólogo]: *La Vega* nos aparece, a este respecto, como una obra de transición. Marca una etapa en la elaboración de la fórmula definitiva que no se verá realizada completamente más que con las doce piezas de *Iberia* (1958: 141).

Le monde Musical [crítico]: Albéniz ciertamente dotado, pero que comete el error de perderse durante más de un cuarto de hora en complicaciones armónicas y acordes disonantes que dieron a los dedos de M. Vianna da Motta la ilusión de un gato corriendo sobre el teclado (Bergadà, 2009: 121).

La lectura de estas citas revela que, el compositor muestra su deseo por recrear un espacio geográfico específico a través de los sonidos del piano. Tragó admite la maestría de Albéniz, en cuanto a la técnica compositiva propia del piano. Laplane en cambio sitúa la obra dentro del estilo de Albéniz como una obra transitoria, cuyo resultado experimental se convertirá en algo pleno en *Iberia*. Por último, el crítico es un poco más renuente ante *La Vega* y condena las exploraciones compositivas de Albéniz. Vemos con este ejercicio que no podemos obviar la respuesta plural a la obra artística y que es conveniente tener en cuenta de forma conjunta a los diversos profesionales que interactúan con la música.

Por otro lado, dentro del corpus global de acotaciones, también encontramos puntos de vista similares que se complementan perfectamente. Como ejemplo de ello incluimos comentarios sobre *Triana* y *Jerez*:

A cerca de *Triana*, Joaquín Malats, en su papel de intérprete, le comenta al creador el éxito obtenido: “Por el mencionado artículo comprenderéis el éxito inmenso que obtuvo vuestra *Triana* la cual hicieron repetir como sucedió en Barcelona, y como sucederá en todas partes [...]” (Llorens, 1959: 104). Opinión secundada por Tomás Bretón quien le escribe al compositor: “Te aplaudimos a rabiar *Triana*. Es preciosa pieza con más enjundia, pero hermana de aquellas primeras inolvidables. Ese es tu gran camino. Fue la única pieza que repitió Malats en su concierto” (Llorens, 1959: 104).

En cuanto al misticismo de *Jerez*, observamos que Collet y Gathier concuerdan. El primero dice que en esta pieza “vagamos en sueños con el músico hacia lejanas regiones” (1943: 133), mientras el segundo se explaya un poco más en ese mismo sentido: “contraseña lejana y extraña, áspera y desgarradora, que el músico parece haber recogido del fondo de los tiempos, o mensaje de ultratumba cuchicheado por la noche, el canto saturado de silencio que oímos en *Jerez*, es uno de los más turbadores de toda la *Iberia*” (1978: 115).

Resumiendo esta sección sugerimos que, para obtener una visión actual de la obra de madurez de Albéniz, se tiene que considerar a los agentes que han reaccionado ante ella: compositor, intérprete, musicólogo y crítico. En este sentido, es previsible que un alto número de comentarios tienen su génesis desde su propia formación académica, es decir, el compositor hablará de cuestiones formales, el intérprete confrontará la dificultad técnica-compositor versus el resultado sonoro, el musicólogo hará una lectura contextualizada de la obra y el crítico apelará a su experiencia personal para evaluar la obra. No obstante, es importante contrastar las distintas opiniones y puntos de vista, analizando detenidamente el sujeto-autor de cada opinión para decidir si el lenguaje usado es común o no a su oficio, pues a veces podemos descubrir que existen lecturas reveladoras en cierta dirección provenientes de un autor con un perfil que sugeriría dirigirse en otro sentido.

Lamentablemente, en este estudio hemos tenido que dejar de lado la opinión pública, ya que es difícil establecer un consenso al decidir que opiniones incluir y para ello se requeriría un estudio específico interdisciplinar que escapa a los límites de este artículo.

Estas miradas complementarias se enmarcan en los procesos poético (compositor) y estético (intérprete, musicólogo y crítico) del modelo tripartito ejemplificado en 1997 por Jean-Jacques Nattiez (2011: 11)⁷, que a su vez está basado en el esquema de Molino. Pero no podíamos dejar de lado la “huella material” y por ello abordamos dos factores que nos parecieron importantes al momento de tratar de ofrecer una visión global. Ellos son la dificultad estética y la transfiguración del folclore musical, los cuales están relacionados con el material musical presente en la partitura y serán comentados en el siguiente apartado.

3. ENCRUCIJADAS

3.1. Virtuosismo vs dificultad estética

Una realidad importante en la obra de madurez pianística albeniziana es la dicotomía entre la dificultad estética y el virtuosismo; es importante hacer una distinción entre ambos conceptos. Witt (2007: 9) en su tesina *Estética de la dificultad* escribe: “la dificultad en música pertenece a aquellos pasajes que son técnicamente demandantes en algún sentido, ya sea a través de incomodidad física, fraseo inusual, ritmos complejos, o cualquiera de los muchos predicamentos que un músico enfrenta de manera cotidiana”. También, menciona que la dificultad estética y el virtuosismo son dos caras de la misma moneda y que

⁷ El artículo “De la semiología general a la semiología musical...” fue publicado originalmente en 1997, la versión que se cita es una ampliación y revisión que realizó el propio autor para ser incluido en el libro *Reflexiones sobre semiología musical*, publicado por la UNAM en 2011.

es difícil distinguir el límite entre ellas.

En un año tan temprano como 1910, en *Le Monde Musical*, A. Mangeot señala: «La ejecución de *Iberia* presenta a los pianistas actuales unas dificultades técnicas iguales a las presentadas por la *Sonata* op. 106 a los contemporáneos de Beethoven, que la consideraron como intocable» (Bergadà, 1997: 341)⁸. Afortunadamente, conforme fueron avanzando las décadas en el siglo XX, el dominio de la obra de madurez de Albéniz se ha magnificado, en parte gracias a la labor de grandes intérpretes, tanto españoles como extranjeros, pero también debido a la grabación sonora que ha contribuido notablemente a la difusión del repertorio albeniziano. No obstante, existen dentro del periodo de madurez algunas obras o fragmentos cuya dificultad obedece no solamente a requerimientos técnico-pianísticos, sino que también conlleva demandas estético-interpretativas que, aunque pudieran ser superadas por el intérprete, esas piezas han sido dejadas de lado debido a que el resultado final no vale el gran esfuerzo requerido.

En cuanto al virtuosismo, tanto los compositores como los intérpretes son conscientes del aspecto visual de la interpretación. El público también se ve influenciado y seducido por lo que observa y no sólo por lo que escucha. Existe un repertorio pianístico cuyo éxito se basa en una ilusión visual-auditiva, donde la audiencia se muestra fascinada frente a saltos espectaculares y demás artilugios visuales. Quisiéramos destacar dos referencias a cerca de esa realidad interpretativa brillante: la primera es del propio compositor al describir los cruces de manos en *Triana*: “Yo he escrito esto con intención de ver tus manos *biblotear* [revolotear sobre el teclado]” (Collet, 1943: 126). Ese tipo de escritura imaginativa se puede observar en el ejemplo musical 1, pues implica que las manos vuelan una encima de la otra logrando un efecto virtuoso que además funciona de maravilla en cuanto a las voces encontradas⁹.

Ejemplo musical 1 – ‘Triana’ de *Iberia*, cc. 77-78

El ejemplo musical 2 está relacionado con una apreciación del reconocido intérprete Joaquín Malats, quien le confirma a Albéniz el potencial éxito de la última pieza de *Iberia* gracias a la escritura

⁸ Traducción libre derivada de lo que cita Bergadà en francés.

⁹ Los ejemplos musicales fueron tomados de la edición de *Iberia* publicada por la Unión Musical Española [1918], la cual es de dominio público y aquí se comenta con fines de investigación académica.

pianística usada por el compositor: “Querido Isaac: Recibí por fin *Eritaña*, [...] y aunque resulta de una dificultad brutal, me parece que se llegaría a vencer, y no dudo de que ha de hacer un efecto magnífico al público” (Llorens, 1959: 107). El experto pianista se refiere al tipo de textura pianística que deslumbra a los oyentes.



Ejemplo musical 2 – ‘Eritaña’ de *Iberia*, cc. 64-65

Albéniz sabía que el público siente una fascinación por los gestos teatrales que realizan los músicos en sus interpretaciones. En ese mismo sentido, Collet (1943: 126) menciona que “En la *Fiesta de Corpus Christi*, después de cada *rantamplán* del prelude, retiraba Albéniz sus manos del teclado y las cruzaba contra su vientre”, para lograr un efecto dramático.

Por el contrario, la dificultad técnico-estética no suele ser del agrado de los intérpretes ni es percibida de manera obvia por el público, lo que hace que algunas piezas pierdan la oportunidad de difundirse debido a que el esfuerzo del pianista no se ve recompensado en la interpretación pública. A ese respecto Rosa Torres-Pardo comenta lo siguiente: “[...] la ‘suite Iberia’ es tal cantidad de notas, de acordes, de saltos [...]. A lo mejor es complicada de notas y de una dificultad un poco inútil porque no da el resultado esperado a veces, o sea, que tanta dificultad no se corresponde con el resultado” (Cuenca; Requena, 2000: 3). Esa dificultad enarbolada se puede observar en la novena pieza de la colección donde hay tal cantidad de notas y saltos que ofrecen un contrapunto inusual a la serpenteante melodía.



Ejemplo musical 3 – ‘Lavapiés’ de *Iberia*, cc. 5-8

Por su parte, Gabriel Laplane cuestiona la demanda estética del compositor precisamente en ese fragmento musical titulado *Lavapiés*:

[Esta pieza] plantea al ejecutante problemas difíciles. A la sola vista de ese pentagrama rayado y acuchillado de accidentes, de ese desfile de tresillos, de esos saltos y de esas cabalgatas de acordes vertiginosos, ¿cómo interpretar semejante trozo «con alegría y libremente» como lo desea el autor?

Y sobre todo que la contradicción entre lo recargado de la escritura y la ligereza del estilo a obtener es para el ejecutante, un problema tan arduo como el de la cuadratura del círculo (1958: 148).

Por último, Justo Romero expresa la esencia de *Jerez* en los siguientes términos: “En ella se combinan su enorme dificultad técnica (particularmente para la mano izquierda) con una profundidad casi mística” (2002: 227). El ejemplo musical 4 muestra la exigencia de una destreza pianística altamente desarrollada para ejecutar las triples corcheas de la mano derecha en conjunto con la dificultad agregada de los acordes que concuerdan con el principio de cada grupo. Por otro lado, la mano izquierda también es complicada ya que requiere un movimiento muy rápido del pulgar al tocar la línea melódica del tenor en conjunción con los acordes de décima, cuando todo ello se debe realiza dentro del “Tempo primo” de cuarto = 76 MM señalado por el compositor.

Ejemplo musical 4 – ‘Jerez’ de *Iberia*, cc. 53-54

Por tanto, la dificultad estética es un aspecto importante al momento de proponer dos líneas estéticas dentro del estilo pianístico compositivo de Isaac Albéniz. Pues hay piezas que son difíciles pero efectivas y lucen bastante; en cambio, hay otras piezas que son de compleja ejecución, pero inoperantes y no logran un impacto positivo en el público, a pesar del gran esfuerzo que realiza el pianista. Lo que condiciona que las obras albenizianas de corte virtuoso se hayan difundido notoriamente y los fragmentos musicales de alta dificultad técnico-estética hayan sido raramente ejecutados, hipótesis que será corroborada en el apartado dedicado a los registros sonoros albenizianos pues, como veremos más adelante, al contabilizar el número de grabaciones, *Jerez* es una de las piezas menos difundidas del repertorio de madurez albeniziano.

3.2. Grados de transfiguración del folclore musical

El folclore musical presente en la obra de Albéniz es un factor importante al momento de establecerse un enlace “afectivo” entre la música y el escucha. Jacinto Torres (1998: 29) escribe: “el ingrediente mágico de la música de Albéniz, [es] la enorme capacidad de sugestión y su poderoso estímulo para, más allá de la estricta escritura de los pentagramas, despertar y hacémosla oír toda la música que llevamos dentro”.

Aquí proponemos que el grado de transfiguración del material temático popular es heterogéneo y se presenta de manera diferente en las obras del periodo de madurez. Para ejemplificar esta idea, nos valemos de tres citas musicales presentes en *Iberia*, cuyo grado de estilización es diferente. Como ejemplo de cita quasi-textual escogimos la incursión de *La Tarara* en el *Corpus Christi en Sevilla*¹⁰. Como modelo de cita traslucida mencionamos la reminiscencia del villancico *Campanas sobre Campanas* en *Lanapiés* y como paradigma de cita transfigurada escogimos el tema central del *Corpus Christi en Sevilla*. Mientras más se transfigura un material o una cita, más aumenta el grado de ambigüedad con respecto a la referencia original. Esto ha generado controversia sobre si Albéniz habla con el corazón desterrado que añora su tierra o si realiza una cita musical específica, en cuyo caso valdría preguntarse cuál sería la supuesta cita original¹¹, como se advierte cuando Torres-Pardo comenta: “Aunque tomó prestados materiales como ‘La tarara’ para su *Corpus Christi* de *Iberia*, además de algún otro caso contado cualquier material utilizado es rápidamente convertido por Albéniz en una melodía propia, como sucede en *Almería*, donde uno cree que va a escuchar ‘El Vito’ y acaba escuchando otra cosa diferente” (González Mira, 2009: 22).

Otra bifurcación del mismo concepto ya a nivel de comparación entre piezas se da por ejemplo entre *Triana* y *Jerez*. La primera ha sido comprendida, aceptada y celebrada desde cualquiera de las aristas de visión global. En cambio, la segunda ha sido poco aceptada, difundida y rechazada de acuerdo con la misma visión. Aunque esto se debe en parte a la dicotomía entre el tipo de dificultad presente en ellas, se debe considerar también el grado de transfiguración y reminiscencia del material nacional reformulado en ambos fragmentos, que ha jugado un papel decisivo en su difusión y recepción.

Lo mismo se podría decir al comparar *Navarra* con *Jerez* y Albéniz ofrecer una valoración negativa sobre la primera de ellas y que comparte con Malats en una de sus cartas:

Con respecto a Navarra tengo el dolor de anunciarte que no forma parte del 4éme cahier de *Iberia*. Si no está terminada, le falta poco, pero su estilo era tan descaradamente populachero, que sin que eso sea renegar de ella, me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con los once restantes» (Torres, 1998: 19).

¹⁰ Es curioso que se recuerde a Federico García Lorca como el que rescató “La Tarara” al incluirla dentro de su colección de *canciones españolas antiguas*; al mismo tiempo pocos le han dado el crédito a Albéniz por incluir esta canción dentro de *Iberia* y por haberle dado proyección internacional varios lustros antes que Lorca.

¹¹ Para conocer más sobre la discusión en ese sentido véase Torres (1998: 26-31) y Romero (2002: 216).

Aunque Albéniz decide incluir *Jerez* en la partitura final de *Iberia* en lugar de *Navarra*, es curioso que *Jerez* haya sido injustamente infravalorada a pesar de estar basada en algo tan español como pudiera ser la cadencia andaluza¹², transfigurada en una imaginativa variación motívica.

En los apartados anteriores hemos expuesto una construcción musicológica en torno al estilo pianístico albeniziano, por medio de la consideración de distintos puntos de vista y algunos factores específicos que contribuyen a la visión global que queremos plasmar. Antes de pasar a las conclusiones, creemos conveniente complementar nuestra visión por medio de un recuento de los registros sonoros de las obras contempladas en este trabajo, que nos permitirá afirmar y completar las ideas propuestas al respecto a su segunda etapa pianística compositiva.

4. LA GRABACIÓN COMO MEDIO DE DIFUSIÓN

La grabación sonora es un soporte y un documento propio del siglo XX que permite enriquecer la investigación sobre la difusión de una obra musical en específico. En el caso que nos atañe, todas las obras pertenecientes al periodo de madurez pianístico albeniziano han sido grabadas en mayor o menor medida. Por tanto, nuestra intención en este apartado es realizar un conteo de los registros sonoros de dichas obras para conocer su producción discográfica.

Las ideas de Richard Dawkins (1989) en torno al concepto de *Meme*¹³, las de Susan Blackmore (1999) y su formulación del término *Teme*¹⁴, así como la teoría de memética musical desarrollada por Steven Jean (2007), nos sirven de marco teórico para proponer que la grabación sonora comercial puede ser considerada un meme encapsulado en temas, los cuales responden a las leyes de oferta y demanda del mercado discográfico y, en este sentido, pueden ser contabilizados en base a su fecundidad (número de interpretaciones grabadas) para conocer el grado de difusión de una obra musical, cuya fidelidad está garantizada debido a que las copias digitales derivadas de una grabación comercial son idénticas, mientras que la longevidad se puede rastrear a partir de la continua producción de versiones discográficas de ciertas piezas u obras musicales.

¹² Fernández Marín (2004: 81) define la cadencia andaluza como: “sucesión de cuatro acordes: I VII VI y V del modo menor, que realizan un proceso cadencial que camina desde la tónica menor hacia su dominante, em forma de semicadencia”.

¹³ Un *Meme* significa “cosa imitada” y es la unidad mínima de información cultural que en cierto grado cumple con los requisitos de longevidad, fecundidad y fidelidad para garantizar su supervivencia a través de la transmisión de la mente de un individuo a otro.

¹⁴ De manera complementaria, un *Teme* es un meme tecnológico que también cumple con las reglas mencionadas en la nota anterior, pero que se difunde a través de medios de almacenamiento analógicos y electrónicos.

4.1. Los registros sonoros albenizianos

Los especialistas que han realizado discografías sobre la música de Albéniz son los siguientes: Puente, 1950; Odriozola, 1958; Mast, 1974; Kalfa, 1980; Aviñoa, 1986; Iglesias, 1987. Baytelman, 1993; Clark, 1998; Romero, 2002; Pérez Sánchez, 2009; Clark, 2009; Pérez Sánchez, 2012, 2014; Rebollo García, 2015. En particular nos interesa la última de ellas dado que incluye un recuento actualizado de los registros parciales (413) e integrales (67) de *Iberia*; no obstante, se agregaron cinco nuevas integrales que aparecieron en los últimos años. Los otros autores también son relevantes al momento de contabilizar los registros sonoros del resto de obras consideradas en este texto académico, aunque también este número tuvo que ser actualizado pues no existía una discografía reciente de esas obras.

Este trabajo sobre la obra pianística de madurez de Albéniz tiene en cuenta un total de 580 registros sonoros, incluyendo versiones integrales y parciales en soporte analógico y digital, a partir de lo hallado en discografías especializadas, catálogos comerciales, catálogos de conservación, revistas periódicas y sitios Web especializados, que a continuación presentamos en formato de tabla.

La tabla 1 muestra el número total de registros por cada una de las 12 piezas de *Iberia* (incluyendo 72 registros integrales).

Pieza	Total	Pieza	Total
Evocación	151	Rondeña	96
Triana	141	Lavapiés	88
El Puerto	139	El Polo	85
El Albaicín	116	Málaga	84
Corpus Chrixi	113	Eritaña	82
Almería	103	Jerez	79

Tabla 1 – Número total de registros por pieza en *Iberia*

Al hacer una lectura de lo encontrado vemos que las piezas de *Iberia* que tienen un número mayor de registros pueden entrar en la primera línea estética (destacando las piezas 1, 6 y 2) y, en la segunda línea, aquellas con el menor número de grabaciones (piezas del cuarto cuaderno).

Una distribución similar ocurre al considerar las obras completas, donde la primera columna de la tabla 2 muestra las piezas más difundidas (*Iberia* y *Navarra*) y la tercera columna aquellas con menor número de registros sonoros (*Espagne: Souvenirs* e *Yvonne en visite!*).

Obra	Total	Obra	Total
<i>Iberia</i>	72	Azulejos	12
<i>Navarra</i>	52	<i>Espagne: Souvenirs</i>	11
<i>La Vega</i>	17	<i>Yvonne en visite!</i>	3

Tabla 2 – Número total de registros por obra completa

Estos números están en concordancia con lo que se ha explicado en cuanto al grado de transfiguración del material folclórico, el virtuosismo vs dificultad estética y las preferencias de los intérpretes por un lenguaje pianístico que genera el aplauso espontáneo del público al terminar la ejecución de la obra.

5. RESULTADOS

Como derivación del estudio realizado, y después de considerar todos los factores expuestos, en este apartado agrupamos ciertas obras para piano del periodo de madurez albeniziano en las dos líneas estéticas propuestas:

Dentro de la *línea extrovertida* podemos situar a *Triana*, *El Corpus Christi en Sevilla*, *El Puerto* y *Navarra*. Las características comunes a estas piezas son: *a)* intención de Albéniz por mostrar su dominio del material nacional, *b)* una dificultad de corte virtuoso que, aunque técnicamente demandante, el resultado sonoro es efectivo *c)* elementos musicales españoles fácilmente identificables, *d)* ‘tempo’ animado y carácter alegre, *e)* número alto de registros sonoros y, *f)* recepción positiva. Las piezas dentro de esta línea tienen una alta difusión gracias a la comercialización de un alto número de registros sonoros, lo que refleja la aceptación de los intérpretes y la buena recepción por parte de los críticos y el público.

Dentro de la *línea introvertida* podemos ubicar a *La Vega*, *Espagne: Souvenirs*, *Jerez* y *Azulejos*. Estos fragmentos presentan en común: *a)* intención de Albéniz por explorar algún aspecto musical, *b)* una dificultad de corte estético, técnicamente demandante y un resultado sonoro poco efectivo tomando en cuenta el gran esfuerzo que el pianista realiza, *c)* elementos musicales españoles difíciles de identificar, *d)* ‘tempo’ calmado y carácter de recogimiento, *e)* número reducido de registros sonoros y, *f)* recepción ambigua y poética. Estas obras, por el contrario, cuentan con pocos registros sonoros lo que dificulta su propagación y deja entrever el poco éxito que han tenido entre los intérpretes, críticos y público en general, a pesar de que en ellas Albéniz hace exploraciones compositivas y estilísticas sumamente interesantes desde el punto de vista musicológico.

El resto de los fragmentos musicales no tienen un perfil claramente definido. Aunque pudieran ser incluirlas en alguna de las dos líneas estéticas propuestas, esto debe hacerse con cuidado especificando las razones de la inclusión en tal o cual grupo, y preferimos no realizar dicha acción pues la justificación de esa lista generaría un texto explicativo que desbordaría las proporciones de este artículo. Por ejemplo, *Yvonne en visite!* fue incluida en una colección de piezas para niños compuestas por profesores de la Schola Cantorum (Clark, 2002: 222) y casi no se ha grabado a pesar de su encanto. Otro caso: *Eritaña* tiene un carácter extrovertido, no obstante, la dificultad es marcada ocasionando que se haya grabado menos que

Almería, pieza introvertida que, a pesar de su longitud, ha sido más del favor de los pianistas al momento de grabar. Una situación similar ocurre entre *Evocación* y *Triana*, pues, aunque la primera pieza no tiene un carácter definido es más fácil de tocar que la famosa sexta pieza y eso ha generado un número de registros divergente al previsto, donde suponíamos que *Triana* tendría el mayor número de grabaciones.

6. CONCLUSIONES

Tomando en cuenta las visiones del compositor, intérprete, musicólogo y crítico (procesos de comunicación); además de factores como la dificultad técnico-estética y el grado de transfiguración de los elementos del sentir español (procesos culturales); así como el número de grabaciones de cada una de las obras del periodo pianístico de madurez (objetos discográficos) hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- ✓ Dentro de las obras de madurez de Isaac Albéniz se pueden distinguir dos vertientes estéticas que se complementan. Estas dos posturas han ocasionado una reacción en el compositor, los intérpretes y en su difusión, ocasionando una recepción heterogénea de este repertorio
- ✓ Ambas líneas presentan una variación en cuanto al número de registros sonoros, influenciada por la dificultad pianística-musical y el grado de transfiguración de los recursos musicales característicos de Albéniz. En el caso de la línea extrovertida las versiones discográficas son numerosas y provienen de distintos intérpretes y países. En cuanto a la línea introvertida los discos son contados y se circunscriben principalmente al mercado discográfico español.
- ✓ La primera línea explora al máximo los elementos simbólicos musicales de una manera extrovertida y quasi-programática. Ejemplos destacados: *Triana*, *El Corpus Christi en Sevilla*, *El Puerto* y *Navarra*. Los cuales han sido aplaudidos y aceptados por los intérpretes, los críticos y el público sin reservas.
- ✓ La segunda línea está representada por fragmentos donde hace una búsqueda introspectiva de nuevos caminos en cuanto a la melodía, la armonía y la forma. Ejemplos destacados: *La Vega*, *Espagne: Souvenirs*, *Jerez* y *Azulejos*. Obras que han sido apreciadas principalmente por musicólogos y algunos intérpretes al presentar innovaciones compositivas audaces en su momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÉNIZ, Isaac. *Iberia 12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers*. Madrid: Unión Musical Española, [1918]. Partitura
- ALBÉNIZ, Víctor. *Isaac Albéniz*. Madrid: Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1948.
- AVIÑO, Xosé. *Conocer y reconocer la música de Isaac Albéniz*. México: Diamond, 1986.
- BERGADÀ ARMENGOL, Monserrat. *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis Doctoral. U.F.R. de Musique et Musicologie, Université François Rabelais, Tours, 1997.
- . *Albéniz: pianista avant tout. Scherzo*, 240, 118-121, Abril 2009.
- BAYTELMAN, Pola. *Chronological Listing and Thematic Catalogue of his Piano Works*. Tesis doctoral. The University of Texas at Austin. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990.
- . *Chronological List and Thematic Catalog of his Piano Works*. Detroit Studies en Music Bibliography 72. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1993.
- BLACKMORE, Susan. *The Meme Machine*. New York: Oxford University Press, 1999.
- COLLET, Henri. *Albéniz y Granados*. Labrousse, Pedro (trad.). Buenos Aires: Grandes Biografías, 1943.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. A Guide to Research*. New York: Garland Publishing, 1998.
- . *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999.
- . *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Silles, Paul (trad.). Madrid: Turner, 2002.
- CUENCA, Rocío; REQUENA, Anuska. Entrevista en exclusiva a Rosa Torres Pardo. *Revista de música culta: Filomusica*, 1, 2000. Disponible en: <http://filomusica.com/filo1/rosa.html> Consultado el 20 de junio de 2017.
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Revised edition. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, Canto Hondo*. 3ra ed. ampliada. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría musical del flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Madrid: Acordes Concert, 2004.
- . *El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz. Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, Madrid, 65, 29-64, 2006.
- GAUTHIER, André. *Albéniz*. Ximénez de Sandoval, Felipe (trad.). Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- GONZÁLEZ MIRA, Pedro. *Las claves interpretativas. Una conversación a cuatro bandas*. Ritmo, Madrid, 820, 19-26, junio 2009.
- IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. 2 vols. Madrid: Alpuerto, 1987.
- KALFA, Jacqueline. *Inspiration hispanique et écriture pianistique dans Iberia d'Isaac Albéniz*. Tesis de tercer ciclo, Universidad de Paris-Sorbona, París, 1980.
- LAPLANE, Gabriel. *Albéniz. Su vida y su obra*. Francis Poulenc (prol.), Federico Sopena (epil.), Antonio Odriozola (apéndice discográfico). Bernabé Herrero y Alberto de Michelena (trad.). Barcelona: Noguer, 1958.
- LLORENS CISTERÓ, José M. *Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística. Anuario Musical*, Barcelona, 14, 91-113, 1959.

- MARLIAVE, Joseph. Estudio desde París. In: Franco, Enrique (ed.). *Albéniz y su tiempo*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990.
- MARTÍNEZ BURGOS, Manuel. *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. Tesis doctoral. Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- MAST, Paul Buck. *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz*. Tesis doctoral [PhD]. Eastman School of Music, Universidad de Rochester, 1974.
- MORALEJO, Serafín. *Formas Elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en la *Cathédrale Engloutie* de Debussy [1997]. [Reedición ampliada y revisada] In: Susan González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (coords.). *Reflexiones sobre semiología musical*. Mario Stern (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2011.
- ODRIOZOLA, Antonio. Apéndice discográfico. In Laplane, Gabriel. *Albéniz, su vida y su obra*. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena (trad.). Barcelona: Noguer, 1958.
- PEDRELL, Felipe. Discurso. In *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el día 10 de marzo de 1895*. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós Feliu, 1895.
- PÉREZ, Luis Fernando (ed.). *Albéniz: Iberia*. Madrid: Fundación Albéniz. 2014.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. “Entrevista Guillermo González”. *Scherzo piano*, Madrid, 40, 2003-2004.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros. In: Morales López del Castillo, María Luisa y Clark, Walter Aaron. *Antes de "Iberia": de Masarnau a Albéniz = Pre-Iberia, from Massarnau to Albeniz*. Almería: Asociación Cultural Leal del Levante Almeriense, 2009.
- . *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso*. Tesis doctoral. Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.
- . *Iberia de Isaac Albéniz: Historia cronológica de los registros integrales*. *Revista Iberoamericana de Ciencias*, Brownsville, 3, 133-146, agosto 2014.
- PUENTE, Juan Manuel. La música de Isaac Albéniz en discos. In Deledicque, Michel Raux. *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1950.
- REBOLLO GARCÍA, María de Lourdes. *Iberia de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de "El Puerto" en los registros sonoros*. Tesis doctoral. Departamento de Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2015.
- ROMERO, Justo. *Albéniz: discografía recomendada y obra completa comentada*. Rosina Maya Albéniz (prol.). Barcelona: Península, 2002.
- SOPEÑA, Federico. Epílogo. In Laplane, Gabriel. *Albéniz. Su vida y su obra*. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena (trad.). Barcelona: Noguer, 1958.
- STEVEN, Jan. *The memetics of Music*. Burlington: AshgatePublishing, 2007.
- Suñen, Luis. *Iberia: cumbre y losa*. *Scherzo piano*, Madrid, 35, 44-47, 1989.
- TORRES, Jacinto. *Iberia de Isaac Albéniz a través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the manuscripts*. Madrid; Barcelona: EMEC: EDEMS, 1998.
- . *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Robert Stevenson (pref.). Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

—. *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz: Albéniz, 1909-2009*. Ester Aguado Sánchez (colab.). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008.

WANG, Myungsook. *Isaac Albéniz's Iberia and the influence of Frank Liszt*. Tesis doctoral [DMA]. The City University of New York., New York, 2004.

WITT, L. Alexis. *The Aesthetics of difficulty*. Tesis [MM]. Rice University, Houston, Texas, 2007.