

SUITE IBERIA:

HERRAMIENTAS PARA SU INTERPRETACIÓN A PARTIR DE LAS RELACIONES

ENTRE *EVOCACIÓN, RONDEÑA, EL POLO Y ERITAÑA*

Santiago Duque Ángel

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades

Departamento de Música

Maestría en Música

Medellín, Antioquia

2020

SUITE IBERIA:

HERRAMIENTAS PARA SU INTERPRETACIÓN A PARTIR DE LAS RELACIONES ENTRE *EVOCACIÓN, RONDEÑA, EL POLO Y ERITAÑA* ¹

Santiago Duque Ángel ²

RESUMEN

La *Suite Iberia*, como resultado de una incesante búsqueda de la expresión sonora inspirada en el folclor, marcó un hito en la historia musical moderna, particularmente en los ámbitos del repertorio pianístico y el nacionalismo español. En esta obra, Isaac Albéniz hace gala de una vasta experiencia como pianista, desplegando una multitud de ingeniosos elementos teóricos y técnicos condensados en doce *Impresiones andaluzas* que, aunque contrastantes en carácter, están escritas siguiendo una misma pauta estilística. Así, el presente artículo propone herramientas que facilitan la interpretación de la totalidad de la *suite* a partir del análisis de cuatro de sus movimientos (*Evocación, Rondeña, El Polo y Eritaña*), partiendo de las relaciones que existen entre su estilo de composición, sus fundamentos técnicos pianísticos y las características del texto.

PALABRAS CLAVE: *Suite Iberia*, Andalucía, música española, nacionalismo, impresionismo, folclor, interpretación, técnica pianística.

ABSTRACT

Suite Iberia, as the result of an incessant search for sound expression inspired by folklore, marked a milestone in modern musical history, particularly in the field of piano repertoire and Spanish nationalism. In this work, Isaac Albéniz exhibits a vast experience as a pianist, displaying a multitude of ingenious theoretical and technical elements condensed into twelve *Andalusian impressions* that, although contrasting in character, are written following the same stylistic pattern. Thus, the purpose of this article is to find tools that facilitate the interpretation of the entire suite

¹ Artículo académico para optar al título de Magister en Música en el Departamento de Música de la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT.

² Músico con énfasis en piano clásico del Departamento de Música de la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT, candidato a magister.

based on the analysis of four of its movements (*Evocación, Rondeña, El Polo* and *Eritaña*), through the connections that exist between their style of composition, their pianistic technical foundations and the characteristics of their text.

KEYWORDS: *Suite Iberia*, Andalucía, Spanish music, nationalism, impressionism, folklore, interpretation, piano technique.

INTRODUCCIÓN

La *Suite Iberia*, obra representativa de Isaac Albéniz y de gran importancia para el impresionismo y el nacionalismo español de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX, se enmarca en un contexto estilístico e histórico caracterizado por el perfeccionamiento de la técnica del piano moderno. En *Iberia*, Albéniz sintetiza elementos del estilo *flamenco* –derivado del folclor español– y los compagina con una técnica pianística de excepcional virtuosismo; de esta manera, crea un estilo de composición que actúa como enlace entre cada una de las doce *Impresiones andaluzas*. Tales características permiten a *Iberia* ser equiparada con otras obras fundamentales del repertorio para piano, como la *Sonata* de Franz Liszt, los *Études* o *Ballades* de Frédéric Chopin, el *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel, las *Sonatas* de Ludwig van Beethoven, entre otras.

El presente artículo está escrito a partir de un estudio de caso, cuyo objetivo principal consiste en hallar herramientas que favorezcan la interpretación de la totalidad de la *suite* y fortalezcan la técnica pianística con respecto a esta obra, partiendo de las relaciones existentes entre cuatro de sus movimientos –*Evocación, Rondeña, El Polo* y *Eritaña*–; comprendiendo que, en esencia, las doce piezas que la componen se basan en procesos compositivos similares.

La principal herramienta de recolección de información empleada es la técnica documental, centrada en el libro *Notes from the Pianist's Bench*. En este trabajo, el pianista y pedagogo Boris

Berman (2017) analiza con precisión la multitud de elementos técnicos que implica la ejecución del piano y brinda una reflexión acerca del papel del pianista en relación con su labor artística. Complementando lo anterior, se consideran los métodos de estudio del piano propuestos por Josef Lhévinne (1923–1924), Walter Giesecking y Karl Leimer (1972), las entrevistas de Harriete Brower (1915) a pianistas de su época, condensadas en su libro *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, y las doctrinas de Claudio Arrau transcritas en el libro *Piano Lessons with Claudio Arrau* de Victoria Von Arx (2014). Se hace también un uso significativo de las fuentes disponibles en el portal web *Classical Planet*, dedicadas en su totalidad a la *Suite Iberia*: clases magistrales de piano, específicamente las impartidas por Alicia de Larrocha; conferencias; conciertos; las notas al programa del VII Concurso Internacional de Piano de Santander: "Paloma O'Shea", escritas por Enrique Franco (1982); y la edición completa de la *suite* elaborada por Luis Fernando Pérez. Por último, se aprovechan registros de audio entre los que se incluyen grabaciones de *Iberia* y música folclórica y académica española. Todo lo anterior, se complementa con el trabajo empírico que el autor de la presente investigación ha adelantado con la maestra Blanca Uribe –galardonada con el Premio Albéniz en 2007– durante los últimos cuatro años

El artículo se divide en tres secciones: en la primera se establece el contexto histórico y estilístico de la obra y su compositor; el segundo apartado se encarga del análisis de las cuatro piezas seleccionadas partiendo de tres categorías: 1) folclor, estilo y estructuras; 2) elementos de técnica pianística; 3) proceso de lectura para la interpretación. Finalmente, en la tercera sección se expone una serie de conclusiones que compendian las herramientas de interpretación y se propone una reflexión sobre el proceso de aprendizaje de la obra.

EL POEMA DE ANDALUCÍA

La *Suite Iberia: 12 nouvelles impressions en quatre cahiers*, publicada en el año 1909, es un compendio de doce movimientos organizados en cuatro cuadernos, escritos por Isaac Albéniz entre 1906 y 1909 en París. La obra está dedicada en su totalidad a la región de Andalucía (a excepción de *Lavapiés*, un barrio de Madrid) y fue inspirada por el prodigioso pianismo de su gran amigo Joaquín Malats, aunque fue finalmente estrenada por Blanche Selva en el siguiente orden cronológico: Primer cuaderno (1906) –*Evocación (Prélude)*, *El Puerto (Cadix)* y *Fête-dieu à Séville (Séville)*³– en la Sala Pleyel, París; Segundo cuaderno (1907) –*Rondeña*, *Almería* y *Triana*– en San Juan de Luz; Tercer cuaderno (1908) –*El Albaicín*, *El Polo* y *Lavapiés*– en la casa de Mme. de Polignac en París; Cuarto cuaderno (1909) –*Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*– en la Sociedad Nacional de Música en París.

Iberia marcó una pauta fundamental no solo para el desarrollo del nacionalismo español, siendo uno de los más claros ejemplos de cómo las técnicas de un sistema folclórico actúan como medio primario de expresión, sino para el panorama pianístico en general. En palabras de Olivier Messiaen:

«Iberia» es la maravilla del piano... Tiene su lugar –tal vez el más alto– entre las estrellas más brillantes del instrumento rey por excelencia: «Estudios[»] y [«]baladas», de Chopin; «Imágenes» y «Preludios», de Debussy; «Gaspard de la Nuit», de Ravel; «Estudios Sinfónicos[»], de Schumann; «Estudios trascendentales», de Liszt; «Sonatas», de Beethoven, conciertos del divino Mozart, seguidas por páginas como las de Balakirev, Prokofiev, Villalobos y Bela Bartok; prolongadas y transformadas por las «Variaciones», de Webern y las «Estructuras» de Boulez; anunciadas y profetizadas por las obras de

³ Las indicaciones entre paréntesis corresponden a los nombres originales de las piezas.

clavecín de Couperin, Rameau y Scarlatti. «Iberia» permanece a la cabeza de todas y de todos. (como se citó en Franco, 1982, p. 2)

Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual (29 de mayo de 1860, Camprodón – Cataluña) manifestó desde sus primeros años grandes habilidades para el piano y la composición. A sus catorce años ya había visitado Francia, España, Puerto Rico, México y Estados Unidos, valiéndose de su destreza pianística para situarse en una posición de relativa fama como virtuoso. Entre sus maestros se encuentran Carl Reinecke, Salomon Jadassohn, François-Auguste Gevaert y Louis Brassin, además de Franz Liszt, con quien entabló una estrecha amistad (Casares, López-Calo, de la Cuesta & Peña, 1999, pp. 188–189).

En 1882 acudió a Felipe Pedrell (también maestro de Granados, Turina, Falla, entre otros), quien lo encaminó hacia el desarrollo de un estilo de arraigo marcadamente nacionalista. Un año más tarde, inició un período de evolución en la actividad creativa del compositor, época a la que se adscriben obras en las que por primera vez haría un importante uso de los elementos folclóricos españoles, gitanos y árabes (Istel & Martens, 1929, pp. 124–135).

Entre 1883 y 1893, Isaac Albéniz continuó dando conciertos alrededor de toda Europa, incluyendo en sus programas obras de compositores barrocos hasta sus contemporáneos. Posteriormente, se instaló definitivamente en París, logrando establecer relaciones con personalidades como Debussy, Fauré, Ravel y Chausson (Jean-Aubry, 1917, pp. 535–536).

En el año 1902, luego de una estancia interrumpida entre España y Francia, regresó a París para dedicarse a su obra cumbre, la *Suite Iberia*, que se convertiría en una importantísima referencia en la tradición de los músicos españoles posteriores. Después del estreno del cuarto y último cuaderno de *Iberia* en el año 1909, Isaac Albéniz falleció el 18 de mayo en Cambo-les-bains – Francia (Casares et al., 1999, pp. 190–192).

Iberia es el resultado del arduo proceso de autodescubrimiento que Isaac Albéniz emprendió a lo largo de su vida. Casares et al. (1999, pp. 193–197) distinguen tres períodos en la producción creativa del compositor, enumeradas por Pola Baytelman como: a) piezas de salón, b) nacionalismo español y c) modernización del estilo (Pérez, 2017, p. 4).

A la primera etapa pertenecen piezas cortas caracterizadas por un estilo fundamentalmente improvisatorio: mazurkas, vales, estudios, pавanas, sonatas para piano, entre otras. A partir de la influencia de Felipe Pedrell, se da la transición hacia el estilo nacionalista español, del que se Albéniz convertiría en su impulsor. Las creaciones de este segundo período –*Cantos de España, Recuerdos de Viaje, Rapsodia Española, Concierto Fantástico* para piano y orquesta, *Suite Española 1 y 2, España*, etc.– evidencian un desarrollo temático mucho más elaborado y una reflexión de su labor creativa, encaminada hacia la consolidación de un lenguaje propio que le permitiera expresar su sentimiento patrio. Además, corresponde a esta época su incursión en el lenguaje lírico, con zarzuelas como *Catalanes de gracia* y *San Antonio de la Florida*, y óperas entre las que se destacan *Merlín* y *Pepita Jiménez* (Casares et al., 1999, p. 193).

El último período de la actividad creativa de Isaac Albéniz corresponde a la síntesis de una técnica que le permitió expresar a través de la música su propia voz; es decir, la consolidación de un estilo puramente nacionalista que influenciaría a la legión de compositores posteriores, como explica Chiantore (2001):

No es equivocado afirmar que, en la literatura española para piano, hay un «antes» y un «después» de la *Iberia*. Un espectacular abanico de fórmulas instrumentales diversas, la búsqueda de elementos percutivos y un colorismo de primer orden alejan desde el primer momento estas piezas del amanerado academicismo que imperaba entonces en la península ibérica. (p. 520)

Las obras que se enmarcan dentro de esta última época despliegan un particular virtuosismo al piano, permeado en su totalidad por la vasta experiencia de Albéniz como teórico del folclor español. Pertenecen a esta etapa los siguientes títulos: *La Vega*, Navarra (completada por Déodat de Séverac), *Azulejos* (completada por Enrique Granados), *Yvonne en visite* y la *Suite Iberia* (Casares et al., 1999, pp. 194–197).

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA SUITE IBERIA

Interpretar una obra musical implica la búsqueda de una *idea primaria*, un mensaje codificado en un texto que debe alcanzar la sensibilidad de un oyente a través de su ejecución en un instrumento. El hallazgo de tal idea involucra la exploración y análisis de los múltiples aspectos que hacen de aquella música *lo que es*: un contexto, un estilo, una técnica, un código escrito.

Boris Berman (2017, p. 149) plantea que el ejecutante de una pieza musical “es el medio a través del cual esta música se vuelve audible”. El momento en que los sonidos emanan, a su vez, implica la participación de tres entidades de manera simultánea: un compositor, un intérprete y un público, como expone Saavedra (2013), añadiendo:

El artista creador (el compositor) requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Ese intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original del compositor y realiza una única y temporal versión de esa idea al momento de transmitirla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una versión nueva e irreplicable de la idea original del compositor. (p. 1)

Esta concepción tripartita acerca de la interpretación musical da lugar a múltiples reflexiones sobre la labor que cada una de las mencionadas entidades desempeña durante el instante en que confluyen; es decir, el momento en que la música se hace audible. Sin embargo, en el presente trabajo se hace énfasis casi exclusivamente en la responsabilidad del ejecutante –

denominado también “intérprete”– con respecto a la transmisión del mensaje proveniente del artista creador, brindando herramientas de las que el pianista puede hacer uso en favor de la apropiada expresión de sus ideas con respecto de la obra en cuestión.

Si bien el lenguaje de la *Suite Iberia* abunda en caracteres y contrastes, al mismo tiempo reúne ciertas cualidades que se reiteran a lo largo de las doce *Impresiones andaluzas*. De esta manera, es posible establecer generalidades entre los distintos aspectos de su interpretación y relaciones entre las piezas que la componen; en esta ocasión: *Evocación*, *Rondeña*, *El Polo* y *Eritaña*. En el presente texto, se sugieren y analizan tales elementos a partir de tres categorías: estilo/estructuras, técnica pianística, y proceso de lectura/interpretación/memorización.

Folclor, estilo y estructuras en la *Suite Iberia*

En primera instancia, se debe realizar un acercamiento al folclor ibérico y la manera en que sirvió como fundamento estructural de la obra, pues la *Suite Iberia* es el producto de la modernización de un lenguaje puramente nacionalista.

Enrique Franco (1982, p. 4) señala que, salvo un par de excepciones (la *Tarara* en *El Corpus Christi en Sevilla* y el *villancico* transformado en *tango* en el *Lavapiés*), en *Iberia* no se encuentran referencias directas a temas populares. El autor nombra este fenómeno como “folklorismo imaginario”, entendiéndose como un “nacionalismo evolucionado” en el que no se efectúa una “explotación directa del dato”, sino una transformación del estilo popular que permita “evocar” un sentimiento español. Tal “estilo popular” corresponde, fundamentalmente, al género *flamenco*, que Cristina Cruces (2012, p. 221) considera como “una de las expresiones más incontrovertibles de la imagen de Andalucía”.

De acuerdo con Franco (1982, pp. 6–7): “la invención discurre en «Iberia» [...] montada sobre tres elementos básicos, todos ellos de orden popular: «falseta» con sus «variaciones», «copla» y «ritmo» fijo”. La *falseta* hace referencia a la “frase melódica que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas, bien a acompañar al cante, bien a establecer la propia estructura de una pieza de concierto” (García, 2014). De esto se intuye que la *copla* corresponde a las secciones de *cante* más amplias, ubicadas en medio de *falsetas*; usanza típica del estilo *flamenco*, donde la forma de las piezas se delimita a partir del diálogo entre ambos elementos. El *ritmo*, que se entiende como el elemento en que gravitan los anteriores elementos, se caracteriza por la exploración de síncopas y juegos con la acentuación (Franco, 1982, p. 7), siendo el *flamenco* “un sistema musical polirrítmico, que combina diferentes esquemas construyendo tiempos complejos con un predominio de la anacrusis y la alternancia en la acentuación entre ritmos binarios y ternarios” (Cruces, 2012, p. 229).

A través de la comparación propuesta por Manuel de Falla, Enrique Franco (1982, p. 7) demuestra cómo Isaac Albéniz hace uso de los “procedimientos característicos del cante popular andaluz”, derivados de elementos de la música oriental. Falla encuentra que en ambas músicas confluyen los siguientes elementos: “enharmonismo como medio modulante [...]; ámbito melódico que rara vez supera los límites de una sexta; uso reiterado de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior; empleo del ornamento como «expansión» o «arrebato» expresivo” (Franco, 1982, p. 7).

Además, Cruces (2012, p. 229) hace notar cómo “la música flamenca se estructura de forma microcompositiva, como un organigrama en el que los estilos [que] conforman el esqueleto musical básico, se pueden subdividir en familias, y éstas en palos concretos, en los que se multiplican variantes locales y personales”. En la siguiente tabla se condensa la agrupación en tres categorías

sugerida por Norberto Torres para las “culturas rítmicas” del *flamenco*, conocidas como “palos” (Cruces, 2012, p. 229):

MÉTRICA	PALOS FLAMENCOS
Compás de amalgama –dos compases de 3/4 seguidos de tres de 2/4–: se alternan en grupos de doce golpes el compás ternario, con división binaria y división de acentos cada dos tiempos, y el compás binario con división ternaria y división de acentos irregular cada tres tiempos.	Soleá, bulerías, alegrías, caña, polo, seguiriya invertida.
Compás binario –4/4 y 2/4–: un silencio inicial y tres golpes, hasta completar los cuatro tiempos.	Tango, zambra –en 2/4–, taranto, rumba, tientos, farruca, garrotín y mariana.
Compás ternario –3/4–: la guitarra suele acentuar con un golpe el primer tiempo, rasguear el segundo y doblar la corchea del tercero.	Fandango bailable y sus derivados, malagueñas, granaínas y cantes mineros.

Tabla 1. *Culturas rítmicas del flamenco*. Elaboración sobre la base de Cruces (2012, p. 229).

Debido a su carácter, tratamiento rítmico y distribución del discurso (aquí la estructura *falseta–copla* es notoria), *Evocación* y *Rondeña* se enmarcan dentro del *fandango* (Dubins, 2013, p. 38–39), definido como:

Una danza de cortejo andaluza y castellana en métrica ternaria y velocidad moderada; menos frecuentemente, una canción lenta y lastimera perteneciente a la clase del *cante flamenco*. [...] Conserva la voluptuosidad de una danza gitana y es ejecutada en alternancia con coplas cantadas en una tonalidad menor. (Sadie, 1980, p. 378)

Con respecto a *El Polo*⁴, Franco (1982, p. 18) hace énfasis en la diferencia que existe entre esta pieza y el “polo gitano”, el último ejemplificado en la composición de Manuel de Falla que lleva el mismo nombre. Según Franco, *El Polo* de *Iberia* corresponde con mayor exactitud a “el baile y canto nacido en el siglo XVIII y divulgado en el XIX, principalmente en los creados por Manuel García”. Además, el autor afirma que “la fórmula rítmica es en Albéniz idéntica a la del «Polo» de García en *El criado fingido*”, titulado *Cuerpo bueno, alma divina*; “hasta la línea melódica guarda relación con el de Francisco de Borja Tapia que Eduardo Ocón incluye en sus «Cantos Españoles»” (Franco, 1982, p.18).

*Eritaña*⁵ es definida por Enrique Franco (1982, p. 22) como “el poema de la «Sevillana»”, toda vez que su material temático es de evidente origen popular. Basada en el ritmo de *sevillanas*, en *Eritaña* hay referencias directas a “los géneros más divulgados: «trianeras», «flamencas» y «abalorios»”. Franco añade que “los tipos de sevillanas aludidos [son los que] cierran el «Álbum de camas y aires populares» que bajo el título «Flores de España» publicara Isidoro Hernández” (Franco, 1982, p. 22).

Además de la anterior clasificación basada en las culturas rítmicas del flamenco, es posible delimitar las distribuciones formales de las cuatro piezas (como se expone en la *Tabla 2*). Al analizar los datos resultantes, se puede afirmar que las cuatro piezas –incluyendo sus secciones– son formas binarias. Por otro lado, al calcular las diferencias entre la extensión de las Secciones A y A’ en cada pieza, resulta evidente que, de manera invariable, A’ es más corta que A. Este fenómeno puede ocurrir por dos razones:

⁴ “El Polo est une chanson et dance Andalouses, et n'a rien a voir avec le sport qui porte le même nom”, nota al pie en el manuscrito.

⁵ “Prononcez Eritáña; auberge hors barrières à Seville!”, nota al pie en el manuscrito.

	SECCIÓN A	SECCIÓN A'	CODA
<i>EVOCACIÓN</i>	a: 1 - 54	a': 103 – 114	
	b: 55 - 102	b': 115 – 153	
<i>RONDEÑA</i>	a: 1 - 92	a': 149 – 216	255 - 263
	b: 93 - 148	b': 217 – 254	
<i>EL POLO</i>	a: 1 - 110	a': 235 – 292	<369 - 391
	b: 111 - 234	b': 293 – 368	
<i>ERITAÑA</i>	a: 1 - 48	a': <84 – 107	<139 - 148
	b: 49 - 83	b': 108 – 138	

Tabla 2. Análisis macroformal de *Evocación*, *Rondeña*, *El Polo* y *Eritaña*. Elaboración propia.

1. El estilo *microcompositivo* planteado por Cristina Cruces, que hace referencia a la manera en que se ejecuta el diálogo entre las *falsetas* y las *coplas*, permite a Albéniz estructurar de forma deliberada su discurso, sin necesidad de ceñirse a una estructura delimitada con el fin de darle coherencia. El argumento en que Cruces (2012, p. 230) se fundamenta corresponde a cómo “los periodos y frases irregulares, la especial predilección por la improvisación, el carácter expresionista y barroco, [y] el peso de la inspiración personal, funcionan como recursos de interpretación identificables”.

2. Un fenómeno de “condensación temática” en las secciones finales: la síntesis –sección A’– de una idea planteada con antelación –sección A–. En *Evocación*, la Sección A’ inicia con un fragmento *a’* que remite al inicio de la pieza (aunque en esta ocasión se extiende únicamente durante doce compases) y el segmento que corresponde a la *copla* en la Sección A’ –esto es, la primera parte de *b’* (cc. 115 – 134)– es casi dos veces más corto con respecto a *b* –la *copla*– en la Sección A (cc. 55 – 94). De forma similar ocurre en *El Polo*, cuya Sección A’ contiene un tratamiento temático en esencia idéntico al de la Sección A, aunque con omisión de ciertas repeticiones y cambios súbitos en la textura, como sucede a partir del c. 328. La condensación de temas se refleja más claramente en *Rondeña*, cuya Sección A’ incluye un pasaje (cc. 217 – 232)

en el que se mezclan segmentos de los dos motivos principales presentados en la Sección A de forma separada –Figura 1–. En *Eritaña* ocurre un fenómeno particular: la parte *a* de la Sección A está conformada por tres períodos (cc. 1 – 20, <20 –29, 30 – 48); en *a'*, de la Sección A', solo hay presencia de dos períodos (cc. <84 – 98, <99 - 107) y al compararlos con los de *a* se observa que se encuentran trocados.

The image displays musical notation for 'Rondña'. At the top, two motifs are isolated: 'MOTIVO 1' (pink box) and 'MOTIVO 2' (green box). Below, a larger score shows the condensation of these motifs. The first part of the score (measures 217-220) is marked 'poco meno mosso e tranquillo' and 'dolce', with a pink box highlighting a segment. The second part (measures 221-224) is marked 'molto espressivo' and 'dolce', with a green box highlighting a segment. The score includes treble and bass staves with various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 1. Motivos principales de *Rondña* y su condensación en la parte *b'* de la Sección A'. Tomado de Pérez (2014b, p. 12) [esta imagen y las siguientes fueron intervenidas por el autor para los fines del artículo].

Por último, la *coda* presente en tres de las cuatro piezas corresponde a una sección conclusiva en la que por regla general se retoman temas precedentes (en *Rondña* y *El Polo*, tales *code* coinciden con un cambio súbito de textura mezclado con cierto cariz de jocosidad). La consideración de cada una de las anteriores características formales resulta de gran importancia

pues clarifica la marcha del discurso; además, son el medio a través del cual se justifican los cambios de textura y carácter, objeto de la reflexión subsecuente.

Franco (1982, p. 7) manifiesta: “en Albéniz, más que fuertes, medio pianos y pianos, existen situaciones: cerca, algo lejos, muy lejos. Antes que «planos sonoros» nuestro autor crea «perspectivas»” El autor hace referencia al tratamiento de las dinámicas en la pieza, pero tal afirmación puede ser aplicada a un nivel más general: en *Iberia*, son las combinaciones de texturas y caracteres las encargadas de dotar a la obra de dicha “perspectiva”. Además, añade que tal hecho corresponde a un “fenómeno [...] estrictamente «impresionista» como producto de ese jugar con el «ver» y el «oír»” (Franco, 1982, pp. 7–8).

En este punto, Franco concuerda con Casares et al. (1999, p. 192) cuando los últimos afirman que “el piano de Albéniz, derivado del de los románticos, muy en particular de Chopin, participa al mismo tiempo del piano impresionista por sus logradas “atmósferas”, en las que los colores se yuxtaponen”. Siguiendo esta línea, el compositor de la *Suite Iberia* establece las “perspectivas” o “atmósferas” partiendo de cuatro elementos: capas sonoras – pedal (una o varias notas que actúan como base armónica), acompañamiento y melodía–, dinámicas, ritmo y articulación.

Teniendo como referencia el estilo *flamenco*, el *acompañamiento* cobra especial importancia en *Iberia*. Es el equivalente a las *falsetas* y, en más de una ocasión, se convierte en material temático fundamental –particularmente cuando hay ausencia de melodía–. Generalmente, los acompañamientos marcan la pauta rítmica de cada pieza y es a partir de ellos que se deduce el *palo flamenco* en el cual tienen su origen. En la *Suite Iberia*, la creatividad de Albéniz se refleja más claramente en este elemento, que pareciera siempre llenar el espacio vacío con una paleta infinita de colores. Aquí entra en juego el tratamiento que le da Albéniz a la armonía: “por vías de

un enriquecimiento del «color», el mundo armónico de Albéniz se acompaña de un gran cortejo de disonancias [...], adiciones o aglomeraciones sonoras que jamás debilitan la nervatura tonal del autor de «Iberia», siempre clara y fuerte” (Franco, 1982, p. 7). De lo anterior se deduce que no ocurre en el ámbito armónico la principal novedad de la *Suite Iberia*: en lugar de crear un sistema armónico propio, Albéniz se ciñe a la pauta modal del estilo *flamenco*, con giros armónicos usuales casi siempre fundamentados en notas pedales. En las armonías de *Iberia*, las disonancias actúan en beneficio de la coloración del sonido, el ritmo y la articulación; son también producto, en más de una ocasión, de un intrincado contrapunto o de la búsqueda de timbres que se asemejan a los instrumentos característicos que acompañan las expresiones musicales *flamencas*.

Los acompañamientos de cada fragmento se relacionan con su carácter. En *Evocación*, ejecutados siempre con divisiones de cada pulso y presentados mayormente en forma de unísono, los acompañamientos actúan como un edredón estampado con disonancias sutiles sobre el que se posan los amplios *cantes* de los que se hará mención seguidamente. Al contrario, en *Rondeña* y *El Polo* (el último casi siempre con ausencia de divisiones del pulso), el acompañamiento acentúa el ritmo y la articulación, apoyándose en una multitud de disonancias y acordes que remiten a timbres de diversos instrumentos –cuerda pulsada y percusión menor–. Por último, la exploración en este ámbito llega a su máxima expresión en *Eritaña*, pieza en la que se combinan las anteriores características, incluyendo subdivisiones del pulso y, adicionalmente, dos fragmentos escritos en vertiginosos seisillos de semicorchea. En la *Figura 2* se presentan cuatro pasajes (uno por cada pieza), que ejemplifican las anteriores descripciones.

Siguiendo la línea del *cante jondo* propio de las *coplas* en el *flamenco*, las *melodías* de *Iberia* nacen a partir del desarrollo motivico, asemejándose a la técnica establecida por Beethoven,

118 *sempre pppp*

173 *a tempo*
dolce e sonoro

297 *sf* *sf* *sf* *poco sf* *pp*
bien en dehor.

51 *sf* *p* *sf* *sf*

Figura 2. Ejemplos de acompañamiento en *Evocación* (cc. 118–121), *Rondeña* (cc. 173–176), *El Polo* (cc. 297–301) y *Eritaña* (cc. 51–53), respectivamente. Tomado de Pérez (2014a, p. 6), (2014b, p. 9), (2014c, p. 15) y (2014d, p. 6) [intervenido].

quien halló en la “atomización de motivos” (Franco, 1982, p. 23) la principal fuente de inspiración. En la *Suite Iberia*, estos *cantes* son expuestos a lo largo del registro del piano en forma de unísono, duetos y acordes, de manera similar a los acompañamientos; la combinación melodía–acompañamiento, además, construye intrincados contrapuntos.

De las cuatro piezas, es *Evocación* la que ostenta un lirismo más marcado. La totalidad de la obra consiste en un *cante* mayormente al unísono (a excepción de los cc. 27–34 y 75–94), basado en el motivo principal en el c. 1 (ilustrado en la *Figura 3*); de este motivo surgen también las dos *coplas*, expuestas en los cc. 55–94 y 115–134. Seguidamente, se encuentra *El Polo*, también de un carácter lírico y melancólico, aunque con ritmo más enérgico. De manera similar a *Evocación*, el *cante* en *El Polo* nace a partir del motivo rítmico de los cc. 1–2 –ver *Figura 3*–, con dos grandes *coplas* que abarcan los cc. 111–235 y 293–368.

En *Rondeña*, Albéniz toma como motivo principal el compás de amalgama, como se observa en la *Figura 3*, y lo utiliza en favor de una exploración mayormente rítmica. Sin embargo, la *copla* (cc. 93–148) y la sección de los cc. 217–251 –que evoca una especie de segunda *copla*– marcan un significativo contraste en el carácter, abriéndose camino hacia un lirismo dilatado y de gran expresividad.

Por último, el fenómeno de “atomización de motivos” mencionado por Franco (1982, p. 23), y llevado al extremo en *Eritaña* –*Figura 3*–, le permite a Albéniz transitar continuamente entre acompañamiento y melodía en esta pieza. Por ello, es prácticamente imposible distinguir secciones amplias de *copla* pues, de forma similar a *Rondeña*, el compositor trabaja en *Eritaña* “casi [...] exclusivamente sobre el ritmo” (p. 21).

The image displays four musical excerpts.
 1. **EVOCACIÓN: c. 1, m. d.**: A single staff in 3/4 time with a melodic line.
 2. **RONDEÑA: cc. 1 - 2, m. d.**: A single staff in 3/4 time with a melodic line and a bass line.
 3. **EL POLO: cc. 1 - 2, m. d. y m. i.**: A grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, featuring a piano dynamic and a 'poco sf' marking.
 4. **ERITAÑA: c. 3, m. i.**: A single staff in 3/4 time with a melodic line.

Figura 11. Motivos principales de *Evocación*, *Rondeña*, *El Polo* y *Eritaña*. Tomado de Pérez (2014a, p. 1), (2014b, p. 1), (2014c, p. 1) y (2014d, p. 1) [intervenido].

La importancia del *ritmo* y la *articulación* se comprende bajo la premisa de que el *flamenco* es fundamentalmente un estilo “danzable”. Franco (1982, p. 7) sostiene que un “aspecto muy peculiar de muchas páginas de «Iberia» es la vivencia de un «tempo» que parece estático, dentro del cual giran como «círculos mágicos» de gran vivacidad”. En *Iberia*, la expresividad se potencia a través del aprovechamiento del incesante juego de síncopas generadas por las articulaciones, en lugar de la maleabilidad del *tempo* típica en el estilo impresionista. Lo anterior no implica que haya ausencia de *rubato*; este elemento se implementa partiendo de las numerosas indicaciones de carácter y cambios de *tempo* (ver Tablas 3a, 3b, 3c y 3d).

Cada uno de los elementos previos, se complementa con las dinámicas, que “otorgan a muchos pasajes virtudes espacialistas” (Franco, 1982, p. 7). En el amplio espectro de *Iberia* —que va desde *ppppp* hasta *fffff*—, las dinámicas permiten la delimitación cada franja sonora, sumadas al continuo intercambio en los registros de acompañamientos, pedales y melodías, además de la variedad rítmica y de articulación. De esta forma, el discurso de *Iberia* orbita alrededor de la pluralidad sonora, es decir, las “perspectivas” a las que hace alusión Enrique Franco.

Iberia: un estudio de técnica pianística

En la *Historia de la técnica pianística*, el musicólogo italiano Luca Chiantore (2001, p. 520) hace énfasis en las grandes destrezas de Isaac Albéniz para la improvisación, provenientes de su “extraordinaria facilidad manual”. Es muy probable que tales habilidades hayan surgido de la amplia formación académica, de su “espíritu lleno de ansias de saber” (Casares et al., 1999, pp.192–193), además de la inclusión de un programa variado en sus conciertos.

En el pianismo albeniciano –perfeccionado en las composiciones de su última etapa– es evidente el predominio de las corrientes románticas: uso del registro completo del teclado, mayor agilidad y flexibilidad de las manos, melodías y acompañamientos “gruesos” –en forma de notas dobles o acordes– y un espectro dinámico amplio. Sin embargo, es curioso cómo Albéniz evitó ciertos componentes típicos del virtuosismo romántico:

Nunca en sus obras incluye “fermatas”, rápidos pasajes de trinos dobles, de largos trinos, de asombrosas octavas; su virtuosismo destaca especialmente “cantando” una línea, a veces dos, arropadas en un teclado “realizable” en una manera lisztiana, adaptado a la fisiología de los dedos y de las manos, siendo siempre superable su dificultad intrínseca si el trabajo del intérprete es inteligente. (Casares et al., 1999, p. 192)

Probablemente, este fenómeno ocurre debido a que el compositor buscaba la supremacía de la música por encima del intérprete; una expresión en la que brillara el folclor andaluz en lugar de las destrezas del pianista. Complementando lo anterior, Enrique Franco (1982) señala que:

Mucho de lo que llevamos escrito parece revelarnos en «Iberia» un estilo sinfónico. Sin embargo, aunque esto sea cierto en la medida en que al piano pueda adjudicársele tal adjetivación, no se comprenderá nunca la invención de «Iberia» sino desde el piano, sus posibilidades sonoras, las exigencias propias de su técnica, y desde una voluntad superadora de las limitaciones del piano. (p. 8)

Esto lleva a concluir que la *Suite Iberia*, a pesar de evocar un lenguaje sinfónico (como ya lo habían concebido, por ejemplo, Robert Schumann en sus *Symphonische Etüden in Orchesterkarakter* o Franz Liszt y Maurice Ravel con sus transcripciones de piezas orquestales), es una prueba fehaciente de cómo el piano puede revelar multitud de sonoridades, convirtiéndose al mismo tiempo en un excelente medio para el fortalecimiento de la técnica pianística. A continuación, se propone y se analiza una serie de conceptos de técnica del piano; posterior a ello, se propone su aplicación en favor de las soluciones a las dificultades que en este ámbito representa la *Suite Iberia*, además de sugerencias de estudio encaminadas a la comprensión de su interpretación a través del instrumento.

Iberia se caracteriza por la exploración de color y del ambiente a través del piano, por lo que todo elemento de técnica que de ella proceda debería girar en torno a la *producción del sonido*: la mayoría de pianistas con carreras notables han sido reconocidos gracias a *su* sonido en la interpretación del instrumento. Chiantore relata que “bajo sus dedos [de Chopin], cada frase musical sonaba como un canto, con tal claridad que cada nota tomaba el significado de una sílaba, cada compás el de una palabra, cada frase el de un pensamiento” (como se citó en Chiantore, 2001, p. 306); con relación a Ignaz Paderewsky, era su “maravilloso sonido del piano, tan lleno de variedad y color, tan vital con innumerables gradaciones de luz y sombra, el que encantó y cautivó a sus oyentes” (Brower, 1915, p. 13); Lhévinne (1924a, p. 17) expresaba que “cualquiera que escuchara a Rubinstein tocar, se daría cuenta de cómo las emociones pueden ser transmitidas al teclado de una manera por completo maravillosa. [...] Nunca hay ningún vestigio de ruido, ningún golpe desagradable”; o como apunta Chiantore al respecto de Debussy: “era un pianista incomparable. ¿Cómo olvidar la elasticidad, la sutileza, la profundidad de su ataque? Cuando

flotaba con una suavidad tan penetrante sobre el teclado, lo estrechaba y podía lograr de él acentos de un extraordinario poder expresivo” (como se citó en Chiantore, 2001, p. 479).

Para Boris Berman (2017, pp. 3–4), desdeñar la importancia del sonido en la música resulta “tan extraño como ignorar el color en las artes visuales o el movimiento del cuerpo en la actuación”. El autor considera que la técnica va más allá de tocar notas “rápida y uniformemente”; el sonido debería hacer parte de ella en un sentido mucho más amplio, pues es el medio a través del cual se logra la expresión del artista, convirtiéndose en su voz. Lograr una amplia variedad de sonoridades en un determinado instrumento aumenta la capacidad expresiva del intérprete, hace posible exponer con mayor efectividad sus ideas y lo acerca en mayor medida a su público.

Berman (2017, p. 17) ofrece la siguiente definición de un sonido “bello” o “apropiado” en el instrumento: “un sonido *cantabile* y duradero que revele tan poco como sea posible la naturaleza inherentemente percutiva del piano”, incluso en instancias en las que el compositor explota aquella cualidad. Es durante la búsqueda de aquel sonido que el sentido del *oído* cumple un papel fundamental. Walter Giesecking habla sobre cómo Karl Leimer, su maestro, “le muestra a su pupilo cómo escucharse a sí mismo”, y afirma que tal “auto-escucha crítica” consiste en “el factor más importante de todo estudio musical” (Giesecking & Leimer, 1972, p. 5). Lo anterior, es confirmado por Teresa Carreño cuando afirma lo siguiente: “parte de mi entrenamiento consistió en mostrarme cómo puedo criticarme a mí misma. Aprendí a escuchar, a ser crítica, a juzgar mi propio trabajo” (Brower, 1915, p. 117).

En este sentido, Berman (2017, p. 3) insiste en el fortalecimiento de dos tipos de audición: “oído subjetivo” y “oído objetivo”. El primero consiste en “la imagen que el pianista tiene del sonido que desea producir”, mientras que el segundo “se refiere a la habilidad del músico para monitorear el sonido real que sale de sus dedos”. Para el autor: “el pianista no puede efectuar un

trabajo significativo sin aprender a escuchar atenta e incansablemente cada sonido que produce en el piano” (Berman, 2017, p. 3–4).

Berman (2017, p. 126) sugiere “tener una idea general del carácter y estructura tan pronto como sea posible. [...] Esta impresión guiará al intérprete durante la práctica, aconsejándolo sobre cómo la música sonará definitivamente y las maneras adecuadas para alcanzar tal sonoridad”; por ello, es recomendable remitirse a diferentes fuentes de audio que permitan vislumbrar y comprender el estilo en que se concibe la *Suite Iberia*, previo a su estudio en el piano. Estas referencias se plantean en tres categorías:

1. Interpretaciones de la *suite*: se proponen las grabaciones de *Iberia* de Alicia de Larrocha, Blanca Uribe, Rafael Orozco, Gustavo Díaz Jerez, Guillermo González y José María Pinzolas.

2. Música académica española: entre las que se incluyen otros trabajos de Isaac Albéniz, además de música de Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Luigi Boccherini, Domenico Scarlatti, entre muchos otros.

3. Música folclórica española, particularmente la relacionada con el *flamenco* (danzado y cantado).

Con respecto a la aproximación física para la producción de una amplia variedad de sonoridades, y con mayor razón al tratarse de una música tan compleja en todos sus aspectos como la *Suite Iberia*, el fundamento del cual parte cualquier consideración técnica es la *relajación*. En palabras de Arrau: “si mantienes el cuerpo relajado, este se encuentra en contacto con las profundidades de tu alma. Si tienes rígida alguna articulación, impides la corriente física emocional de lo que la música en sí misma te dicta” (como se citó en Von Arx, 2014, p. 78). Multitud de teóricos han resaltado la importancia de la sensación de soltura y libertad. Chiantore señala: “conseguir la relajación era el primer objetivo de Chopin. Durante las clases no se cansaba de

repetir: *facilement, facilement*. La tensión le llevaba a la desesperación” (como se citó en Chiantore, 2001, p. 306). Para Josef Lhévinne (1924a, p. 17) “el brazo y el antebrazo deben sentirse tan ligeros que el intérprete tenga la impresión de que están flotando en el aire”, en aras de alcanzar un sonido rico en armónicos y con una cualidad *cantabile*. La sensación de comodidad también depende en, gran medida, de la manera de sentarse al piano: Walter Giesecking y Karl Leimer (1972, p. 13) abogan porque el pianista se ubique “bien adelante en el sillón, sin soporte para la espalda”, además de procurar una posición donde “el brazo [...] cuelgue libremente desde la articulación del hombro”, y añaden que “el asiento debe ser lo suficientemente alto para permitir al antebrazo ubicarse al mismo nivel del teclado”.

Sin embargo, Boris Berman (2017, p. 54) opina que “muchos profesores consideran que la relajación muscular es la faceta más importante de una buena técnica pianística”, aunque “alcanzar un estado de relajación sostenida es imposible e innecesario”, pues “el pianista se acerca al instrumento no con el fin de relajarse, sino para ejecutar una determinada tarea que implica un trabajo físico significativo”. Este esfuerzo “no tendrá consecuencias perjudiciales si no tarda demasiado y es seguido por un momento breve de relajación”, mientras vigila y se protege “contra la tensión en las partes del cuerpo que no entran en juego, como el cuello, la mandíbula, los hombros y los músculos faciales”. El autor también hace mención sobre cómo “las articulaciones que no están involucradas en la ejecución nunca deben estar tensas; en su lugar, deben mantenerse en un estado de relajación activa, siempre listas para su participación” (Berman, 2017, p. 31).

Berman coincide con Arrau, pues este último considera que debe existir una “mixtura de tensión y relajación [...]. No se puede estar cien por ciento relajado y llevar a cabo alguna actividad [...]. El asunto es, entonces, saber cómo combinar ambos elementos” (como se citó en Von Arx, 2014, p. 79). Teresa Carreño se adhiere a esta corriente de pensamiento cuando afirma que:

“relajación no significa dejarse caer encima del piano; significa, más bien, aflojarse justo donde se necesita y no en otro lugar” (Brower, 2017, p. 118).

Considerando lo anterior, es menester alcanzar el “momento breve de relajación” mencionado por Berman (2017, p. 54), con el fin de recuperar la energía empleada en cada movimiento; además, se deben usar únicamente las tensiones necesarias y evitar movimientos que incidan directamente en la rigidez de los músculos o que modifiquen la cualidad sonora deseada. De esta manera, el principio de tensión–relajación que propone Arrau (Von Arx, 2014, p. 79) se convierte en el principal derrotero del cual se derivan el resto de los elementos de técnica pianística que se enumeran y desarrollan a continuación.

A pesar de considerar que “todos somos diferentes a nivel físico, y por tal razón cada pianista desarrolla su propia estrategia”, Boris Berman (2017, p. 5) sugiere dos posibles alternativas de *ataque de las teclas*: “dentro y fuera”, definidas por su maestro Lev Oborin como “*sostenuto y leggiero*”; ambas tienen como objetivo “enmascarar el momento más traicionero y peligroso: el ataque real, cuando el martillo golpea la cuerda”. Berman (2017) las describe de la siguiente manera:

- [Dentro –*sostenuto*–:] se basa en la inmersión lenta en el teclado: la acción continúa incluso después de que el sonido ha sido producido, como si el momento de ataque fuese ignorado. El peso otorgado a la tecla permanece allí sin ser liberado: es “vertido” en la siguiente nota de la frase. Rachmaninov hablaba sobre dedos que echan raíces en el teclado; Joseph Hoffmann decía que el sonido debía ser producido como si hubiese una fresa muy madura encima de la tecla que se debía empujar.
- [Fuera –*leggiero*–:] el sonido es producido mediante un golpe rápido, como si el dedo se retirara de la tecla incluso antes de que se pudiera escuchar el sonido. Obviamente, si la nota debe ser sostenida o conectada con la siguiente, el dedo no se retira de la tecla. Pero la mayoría del peso ya no está; solo

un vestigio permanece para mantener la tecla oprimida. Este tipo de acción es similar a tocar el arpa. (p. 5)

El ataque *sostenuto* es ideal para líneas de *cante* con abundancia de *legato*, además de instancias en las que se pretende una sensación de sonido cálido y robusto, como ocurre en el caso de las *coplas*. Al contrario, el *leggiero* funciona a la perfección para las articulaciones más cortas, fragmentos veloces y durante la búsqueda de colores más brillantes y livianos.

En este punto, se debe hacer énfasis en la importancia de la *profundidad en el ataque*: “incluso en los pasajes más delicados, cada tecla presionada, negra o blanca, debe ir hasta el fondo” (Lhévinne, 1974a, p. 17). Berman (2017, p. 13) ratifica la afirmación de Lhévinne, al indicar que “la profundidad de la acción debe permanecer igual para la totalidad de una frase o pasaje. Un toque inconsistente [...] es claramente perceptible al oído entrenado y testifica el poco control del sonido por parte del pianista”.

El éxito de cualquier tipo de ataque depende también de la vigilancia de las *posiciones corporales*. En primer lugar, con respecto a la *posición de la mano* Boris Berman (2017) sugiere que:

Para evitar la tensión muscular, los dedos nunca deben estar extendidos más de lo natural. La posición fisiológicamente correcta puede ser comprobada dejando que el brazo cuelgue libremente a lo largo del cuerpo; los dedos naturalmente asumirán su posición curva apropiada. (pp. 13 – 14)

En este sentido, Berman coincide con Giesecking y Leimer (1972) cuando estos últimos afirman que:

La posición natural de la mano con los músculos relajados, como es el caso cuando caminamos, debe ser la principal al tocar el piano. Durante la ejecución, los dedos deben estar, en mayor medida,

ligeramente curvados, y se debe evitar presionar (o romper) las articulaciones de los nudillos en la medida de lo posible. (p. 13)

Además, es viable modificar la *posición de los dedos* con el fin de cubrir una mayor o menor superficie de la tecla, cuya acción ejemplifica Berman (2017) en el siguiente apartado:

Josef Lhévinne observaba: “Es casi un axioma decir que, cuanto más pequeña es la superficie de la primera articulación del dedo que toca la tecla, más fuerte y contundente es el sonido; cuanto más grande es la superficie, más resonante y *cantabile* resulta la sonoridad”. [...] Para interpretar música que requiere claridad en la articulación, el pianista frecuentemente curva sus dedos para que la articulación más pequeña esté casi perpendicular a las teclas. Por otro lado, los esfuerzos para crear un sonido *cantabile* y cálido tendrán éxito si los dedos asumen una posición más plana, dándole forma a la frase como si se moldeara arcilla tibia. (p. 13)

Todo lo anterior se complementa con la función de los “amortiguadores naturales”, es decir, las *muñecas* (Lhévinne, 1924a, p. 17), que cumplen una labor fundamental en la ejecución de las articulaciones y los fraseos; son además el puente a través del cual fluye el *peso* corporal hacia la punta de los dedos. Cuando las muñecas acompañan el “dibujo” de las líneas y son asistidas por el movimiento del antebrazo, el codo y el brazo, se logra encontrar un punto de equilibrio en el flujo de la energía y se llega con mayor naturalidad a una sensación de soltura y comodidad.

Al hablar del peso, su aplicación depende directamente de la cantidad de *masa* empleada, como explica Boris Berman (2017):

El sonido puede producirse mediante el dedo solamente, o con el dedo apoyado en la mano, o con el dedo apoyado en la mano más el antebrazo, o lo anterior sumado al brazo. Entre más grande sea la articulación en juego –esto es, mayor cantidad de masa–, más lleno es el sonido. (p. 10)

El uso del peso beneficia la sensación de profundidad y conlleva a la uniformidad en el sonido, el equilibrio del fraseo y un rango dinámico mucho más amplio, como exige con rigor la

partitura de *Iberia*. A ello se suma, el control de la *velocidad de ataque* de las teclas, que también contribuye con la articulación (Berman, 2017, p. 11).

Es importante también reflexionar acerca del mecanismo de *pedales* –de resonancia, *sostenuto* y *una corda*– y su incidencia en la producción del sonido. Los componentes del piano moderno coinciden, casi sin ninguna modificación, con los del piano de Isaac Albéniz: una caja de madera que alberga un sistema de cuerdas distribuidas a manera de arpa cromática, accionadas por unos martillos de fieltro conectados a una serie de ochenta y ocho teclas y apagadores. Boris Berman (2017, p. 104) apunta que “los desarrollos técnicos en la construcción del piano durante los Siglos XIX y XX resultaron en un instrumento más robusto con mayor poder sonoro y afinación más estable”, a pesar del “sacrificio de la liviandad de los instrumentos más antiguos”, que potenciaba la resonancia de manera “similar a un instrumento de cuerda”. De esta razón, se deriva la implementación de los pedales en el mecanismo, justificando así que la técnica del piano moderno otorgue especial importancia al manejo de dichas herramientas. Según el mismo Berman (2017):

Los pianistas usan el pedal para lograr varios objetivos: prolongar sonidos que no pueden ser sostenidos por los dedos; asistir a los dedos para producir buen legato; combinar notas en la armonía; o aumentar acentos rítmicos. Para mí, la gran contribución del pedal en la ejecución del piano consiste en cómo su uso puede enriquecer el sonido del instrumento al liberar armónicos. Liberar los apagadores permite la vibración por simpatía de todas las cuerdas, añadiendo resonancia a la sonoridad. (p. 104)

Berman se refiere aquí exclusivamente al funcionamiento del pedal de resonancia. El *sostenuto* actúa de manera similar a este último, aunque liberando únicamente los apagadores de las teclas accionadas; es decir, genera notas pedales, sin que se mezclen con el resto de sonidos. En último lugar, se encuentra el pedal *una corda*: su acción desplaza lateralmente los martillos de modo que percutan una cantidad parcial de cuerdas que le corresponden, además de hacerlo en una

zona del fieltro diferente a la usual. El resultado es un sonido con menos volumen y con una cualidad menos brillante. A continuación, se describen las distintas indicaciones de uso del pedal en la partitura de la *Suite Iberia*:

- “*Pedal de resonancia retrasado*” (Berman, 2017, p. 106), denominado por Leimer (Giesecking & Leimer, 1972, p. 124) como “pedal sincopado”. Se ejecuta después de atacar las teclas, mientras se mantienen presionadas; esto con el fin de no mezclar las armonías anteriores. Los tres fragmentos de la *Figura 4a* ilustran las diferentes herramientas que Albéniz utiliza para marcar el final de la acción del pedal. En ciertas ocasiones, como el inicio de alguna pieza, es posible liberar los apagadores, previo al ataque de las teclas; al hacerlo, “las cuerdas vibrarán en cierta medida sin ser golpeadas y el toque (sonido) será más duradero” (Giesecking & Leimer, 1972, p. 125).

Figura 12a. “*Pedal de resonancia retrasado*” (Berman, 2017, p. 106). Tomado de Pérez (2014b, p. 4), (2014c, p. 4) y (2014d, p. 1) [intervenida].

- “*Pedal directo*” (Berman, 2017, p. 106), que se ejecuta como si se pretendiera “pisar el pulso” (Giesecking & Leimer, 1972, p. 124). En este caso, el pedal se acciona al mismo tiempo que el dedo ataca las teclas; se emplea para favorecer la articulación y la acentuación en caracteres rítmicos y vivaces.

Figura 4b. “*Pedal directo*” (Berman, 2017, p. 106). Tomado de Pérez

- *Pedal una corda*, ideal para respaldar sonoridades menos densas y dinámicas reducidas.

ERITAÑA, c. 116

EL POLO, c. 1

Figura 4c. *Pedal una corda*. Tomado de Pérez (2014d, p. 13) y (2014c, p. 1) [intervenida].

- *Sin pedal*.

EL POLO, c. 64

Figura 4d. *Sin pedal*. Tomado de Pérez (2014c, p. 4) [intervenida].

Isaac Albéniz ilustra con gran precisión en su texto el uso de los pedales, a pesar de que mediante sus herramientas no le fuera posible clarificar con exactitud la gradación de que deseaba para cada pasaje. Berman (2017, p. 106) señala que “a diferencia de un interruptor eléctrico que sólo tiene la posición de encendido y apagado, el pedal tiene infinitas gradaciones, tanto en la profundidad como en la velocidad de su activación”. Es posible entonces controlar, a través del movimiento del pie, la vibración de las cuerdas a partir de su distancia en relación con los

apagadores. Incluso, se puede hacer uso del “pedal fugaz”, recurso ejecutado a partir de la continua permanencia del pie sobre la superficie del pedal, “presionándolo ligeramente, pero no lo suficiente como para levantar los apagadores” (Berman, 2017, p. 106).

Para Boris Berman, la utilización del pedal depende en gran medida de la escucha atenta y de un “toque sensible”, y lo cataloga como otro de los elementos que entran en juego durante la producción del sonido. Adicionalmente, plantea que existe una “correlación inversa entre el toque de los dedos y el pedal. El último puede ser aplicado libremente cuando el ataque es ligero; menos cantidad y más cuidado del pedal se requiere cuando el toque es más consistente” (Berman, 2017, p. 105).

Adicionalmente, la *Suite Iberia* también presenta dificultades en el ámbito de la técnica que trata sobre los “*problemas de velocidad y destreza manual*”, derivados del genio de Albéniz que le obligaba a “tirar la música por las ventanas” (como se citó en Casares et al., 1999, p. 192). En este sentido, Boris Berman (2017) apunta que:

Con respecto a la multitud de aproximaciones técnicas, los profesores generalmente hacen énfasis en una de las siguientes tres acciones físicas fundamentales: (1) uso independiente de los dedos bien articulados; (2) movimientos de rotación de la muñeca o el antebrazo, así como el empuje iniciado por tales partes del cuerpo; (3) uso del peso del antebrazo y el brazo como la fuente de la actividad física del pianista. [...] En mi opinión, es igualmente errado exagerar la importancia de cualquiera de estos enfoques técnicos sobre otro, o ignorar alguno de ellos. (p. 26)

Es innegable que la práctica de escalas, arpeggios y estudios resulta de gran utilidad al ejercitar el cuerpo del ejecutante; sin embargo, cada pieza plantea sus problemas específicos, por lo que el estudio consciente, derivado de tales especificidades se convierte en la más viable opción. A manera de ejemplo, vale la pena remitirse a las ediciones de los *Études* Op. 10 y Op. 25 de

Frédéric Chopin realizadas por Alfred Cortot (1914): en ellas, el editor sugiere una serie de ejercicios para cada estudio, con el objetivo de dar luces acerca de posibles soluciones técnicas para los obstáculos que exponen.

En relación con las cuatro piezas de *Iberia*, elegidas para el análisis, es *Eritaña* la que expone una mayor cantidad de dificultades relacionadas con la destreza física: *tempo* vivaz, subdivisión del pulso en la totalidad de la obra, saltos amplios y vertiginosos, polifonía densa, diversidad en la articulación y multitud de acordes; *Rondeña* y *El Polo* presentan obstáculos similares, mitigados por su *tempo* menos vivo y por la ausencia casi total de subdivisiones; en último lugar se ubica *Evocación*, cuyo carácter facilita la comprensión de las soluciones técnicas.

En un estadio primario de aprendizaje de las cuatro piezas, la sugerencia consiste en proceder con una lectura atenta y un estudio pausado que permita definir correctamente los movimientos a nivel micro, identificar también posibles digitaciones y asimilar la totalidad de marcas en el texto. Una vez superada la etapa de lectura, se procede a la agrupación de impulsos partiendo de un aumento progresivo del *tempo*, de manera que puedan compaginarse las tres “acciones fundamentales” sugeridas por Berman (2017, p. 26). Casi siempre, estos grupos se definen de acuerdo con las articulaciones que los acompañan, como se observa en la *Figura 5*; asimismo, diferentes alternativas de agrupación refuerzan la conexión de las distintas posiciones corporales y la memorización de fraseos.

Al hablar de acordes, se sugiere buscar un punto de apoyo en las notas centrales, manteniendo los nudillos firmes y procurando la “posición curva apropiada” de los dedos que recomienda Berman (2017, pp. 13 – 14). Para los saltos, como los marcados con * en la *Figura 5*,

Figura 5. Ejemplo de articulaciones, saltos y acordes en *Eritaña* (cc. 52–43). Tomado de Pérez (2014d, p. 6) [intervenido].

se recomienda la práctica con manos separadas, aislando las notas correspondientes, organizándolas también en distintos grupos y efectuando movimientos veloces que fortalezcan la memoria muscular y la interiorización de la espacialidad en el teclado –este ejercicio podría realizarse con los ojos cerrados–. Cada una de las anteriores sugerencias debe ejecutarse con el fin de hallar la postura más adecuada, esto es, una posición que dé al pianista la sensación de “estar flotando en el aire”, como sugiere Lhévinne (1924a, p. 17).

Finalmente, una vez comprendidos el estilo de composición de la *suite* y la mecánica del cuerpo en favor de la producción del sonido, se procede a su análisis y aplicación en los cuatro movimientos seleccionados: al ser *Evocación* una pieza de carácter tranquilo –aunque en *tempo allegretto*– y amplio *cante*, en donde predominan las frases largas, el *legato* y las dinámicas *p*, *pp* y *ppp*, es conveniente hacer uso de un ataque principalmente *sostenuto*. Para Blanca Uribe, en esta pieza “la dificultad está en saber graduar la dinámica”, y requiere un “control absoluto de la sonoridad con el peso del brazo y la velocidad del ataque”, añadiendo que es “importantísimo el balance entre las dos manos” (como se citó en Coronado, 2015, p. 7). El ataque *leggero* puede ser incorporado en situaciones que exhiban marcadas diferencias entre las capas sonoras, como en el

caso de los acompañamientos en las *coplas*. Por otro lado, el uso del pedal requiere un especial cuidado en *Evocación*, debido a la “desnudez” de su textura que obliga a aplicar el principio de “correlación inversa” de Berman (2017, p. 105), y a accionar el pedal de resonancia de acuerdo con el tipo de ataque definido.

En contraste, *Eritaña* es una pieza de carácter vivo, escrita en ritmo de *sevillanas*, *tempo allegretto*, plagada de *staccati*, ligaduras cortas, numerosos acentos y dinámicas que rara vez alcanzan el *p* (aunque el compositor indique *dolce* insistentemente). De forma similar, se desarrolla el discurso de *El Polo*, escrito en *tempo allegro melancolico* y basado en un motivo de tres corcheas de carácter rítmico y brioso; es una pieza en la que abundan las articulaciones y dinámicas, en la que se debe prestar especial atención a los *sf* de los segundos pulsos. Los caracteres de ambos movimientos justifican un tipo de ataque mucho más enérgico y veloz (*fuera*), en donde entran en juego, casi de manera exclusiva, los músculos y huesos más pequeños, a excepción de instancias en las que la ejecución demande el uso de una mayor cantidad de masa –como son los *cantes* o las dinámicas prominentes–; lo anterior se conjuga con los dos tipos de uso del pedal de resonancia: anticipado y directo.

Por otro lado, la diferencia entre los caracteres del compás de amalgama en *Rondeña* – 6/8 expresivo, *3/4 sec. et précis*–, además del súbito cambio entre secciones –que van desde una marcada rítmica hasta el lirismo amplio del *cante jondo* en su *copla*–, exigen una continua transición entre ambos tipos de ataque (*dentro y fuera*); a ello se suma una cuidadosa atención en la regulación de la velocidad de ataque y la cantidad de masa, con el aprovechamiento de las diferentes maneras de usar el pedal. Sin embargo, es impreciso adscribir cada una de las cuatro piezas a una determinada instrucción. La mezcla de los diferentes elementos de técnica

mencionados se puede y se debe aprovechar en favor de la obtención de diferentes gradaciones sonoras, como ejemplifica Berman (2017):

Una línea *cantabile* y *mezzo-forte* en Mozart, por ejemplo, puede requerir el uso de los dedos para activar las teclas con bastante rapidez, probablemente con el apoyo de la mano, posiblemente con una pequeña participación del antebrazo. En contraste, un nivel dinámico similar en una composición de Rachmaninov se producirá mejor al llevar el peso del brazo a la tecla con una velocidad relativamente lenta. (p. 12)

Teniendo en cuenta que “Iberia es color, ritmo, danza, atmósfera, orden, visión serena, reposo – todo lo contrario de lo que usualmente entendemos como español” –como opina Blanca Uribe (Coronado, 2015, p. 13), se debe optar siempre por elegir combinaciones destinadas a favorecer el carácter que se define para el fragmento en cuestión; de cualquier modo, existen incontables alternativas para los cuatro movimientos.

Proceso de lectura para la interpretación y memorización

Descifrar los códigos de la *Suite Iberia* es otro de los grandes desafíos durante el proceso de aprendizaje de la obra. La lectura de cada movimiento se complica debido a la abundancia de notas, ritmos, alteraciones –producto de tonalidades complejas, modulaciones o disonancias–, cruzamientos de voces, distintos tipos de articulación, una amplia gama de dinámicas, diferentes indicaciones de pedal y continuos cambios de *tempo* y carácter

La partitura es siempre el primer indicio para el establecimiento de los distintos caracteres, que son, a su vez, los que permiten determinar la solución para cada problema técnico. De nuevo, es necesario hacer énfasis en la importancia de una lectura cuidadosa, pues es labor del intérprete hacer evidente cada indicación plasmada en el texto. Boris Berman (2017, p. 121) observa que “el

aprendizaje de una nueva obra comienza con la elección de una buena edición”, esto es, una partitura que “reproduzca fielmente el texto del compositor”; el autor opina que las más recomendables son las “ediciones Urtext, que están libres de interferencia editorial”.

Tomando como referencia la edición de la *Suite Iberia* realizada por Luis Fernando Pérez (2014), se presenta a continuación una serie de tablas en las que se relacionan las indicaciones de carácter y expresión en las cuatro piezas, con su respectiva traducción al español:

EVOCACIÓN

INDICACIÓN	Nº DE COMPÁS	TRADUCCIÓN
<i>(Molto) dolce - (très) doux</i>	1, 19, 103, 115	(Muy) dulce
<i>Clair</i>	19	Claro
<i>(Très) souple</i>	55, 115	(Muy) flexible
<i>Bien marqué - marcato</i>	55, 103	Bien marcado
<i>p cependant</i>	103	Sin embargo, p
<i>Dolcissimo</i>	76, 137	Muy dulce
<i>(Très) lointain</i>	115, 135	(Muy) lejano
<i>Perdendosi</i>	134	Perdiéndose
<i>Sonoro ma non forte</i>	145	Sonoro pero no fuerte
<i>Absolument attenué</i>	147	Absolutamente atenuado

Tabla 3a. Indicaciones de carácter y expresión en Evocación. Elaboración propia a partir de Pérez (2014a).

RONDEÑA

INDICACIÓN	Nº DE COMPÁS	TRADUCCIÓN
<i>Sec. (et précis)</i>	2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 38, 40, 70, 72, 150, 156, 158, 160, 162, 164	Seco (y preciso)
<i>Grazioso - Gracieux (toujours)</i>	13, 69, 74, 82, 255	Con gracia (siempre)
<i>Bien martelé et canaille</i>	17	Bien martillado y canalla
<i>(Ben) marcato - bien marqué</i>	41, 49, 103, 107, 207, 243	Bien marcado
<i>Léger (leggiero)</i>	49, 73, 76, 78, 255	Ligero
<i>Ben staccato</i>	53	Bien corto

<i>(Sempre) dolce</i>	73, 99, 139, 173, 217, 218, 220, 225, 226	(Siempre) dulce
<i>Bien rythmé</i>	73, 81	Bien rítmico
<i>Pesante</i>	92, 200	Pesado
<i>Sonoro - sonore</i>	93, 99, 135, 173, 181, 233, 251	Sonoro
<i>(Sempre) (molto) espressivo</i>	103, 107, 111, 115, 123, 139, 143, 201, 205 - 208, 218, 226, 243	(Siempre) (muy) expresivo
<i>Con anima</i>	119, 123	Con alma
<i>(Poco) rubato</i>	131, 147, 203, 205 - 208	Un poco <i>rubato</i>
<i>Dolcissimo</i>	135	Muy dulce
<i>Sempre dolce ed espressivo</i>	139	Siempre dulce y expresivo
<i>Très (bien) en dehors</i>	190	Muy destacado
<i>Strident</i>	194	Estridente
<i>Tranquillo</i>	217	Tranquilo
<i>Sans brusquerie</i>	247	Sin brusquedad
<i>Perdendosi</i>	254	Perdiéndose
<i>Petite pédale seulement jusqu'à la fin</i>	255	Poco pedal hasta el final
<i>Staccatissimo, giocoso e senza pédale</i>	259	Muy corto, jocosos y sin pedal

Tabla 3b. Indicaciones de carácter y expresión en Rondeña. Elaboración propia a partir de Pérez (2014b).

EL POLO

INDICACIÓN	Nº DE COMPÁS	TRADUCCIÓN
<i>Dolce (sempre) - (trés) doux</i>	1, 17, 25, 48, 49, 93, 143, 151, 275, 368	(Muy) dulce (siempre)
<i>Bien rythmé</i>	1, 64, 369	Bien rítmico
<i>Mordant</i>	1, 11, 13, 369	()
<i>Sans pédale</i>	13, 31, 64, 71	Sin pedal
<i>Marcato il canto</i>	17	Marcado el canto
<i>Trés souple</i>	17	Muy flexible
<i>Sanglotant</i>	17, 369	Sollozando
<i>Legato</i>	27	Legato
<i>Sec.</i>	29, 369 - 381	Seco

<i>Sotto voce</i>	31	En voz baja
<i>Toujours dans l'esprit du sanglot</i>	49	Siempre con espíritu sollozante
<i>(Bien) détaché</i>	64, 71, 253	(Bien) destacado
<i>Effleurant les notes</i>	69	Rozando las notas
<i>Bien atténué</i>	73	Bien atenuado
<i>Sans retarder</i>	81	Sin demorar
<i>Con anima</i>	82, 159, 218, 264	Con alma
<i>Élargir</i>	82, 264	Expandir
<i>Expresivo</i>	93, 368	Expresivo
<i>En trainant</i>	95	Arrastrando
<i>(Poco) calando (molto)</i>	99 - 100, 105 - 106, 281	Disminuyendo (poco) (mucho)
<i>Reprenez et un peu indecis</i>	101	Recuperar, un poco indeciso
<i>Sonoro (sonore)</i>	101, 283, 345	Sonoro
<i>Bien chanté</i>	111, 119, 295	Bien cantado
<i>Bien en dehors</i>	111, 293, 301	Bien resaltado
<i>Le chant bien en dehors</i>	113	El canto bien resaltado
<i>(Sempre un poco) (un peu) rubato</i>	127, 135, 278, 283	(Siempre un poco) <i>rubato</i>
<i>Grâcieux et piquant</i>	193	Con gracia y picante
<i>Sempre animando</i>	207	Siempre animando
<i>Con molto brio</i>	235	Con mucho ímpetu
<i>Très détaché la m. g.</i>	242	Muy destacada la m. i.
<i>Toujours fort et viril</i>	243	Siempre fuerte y firme
<i>Leggiero</i>	282	Ligero
<i>Pesante e un poco riten.</i>	317	Pesado y un poco retenido
<i>Dolcissimo</i>	329	Muy dulce
<i>Veloce</i>	383	Veloz

Tabla 3c. Indicaciones de carácter y expresión en *El Polo*. Elaboración propia a partir de Pérez (2014c).

ERITAÑA

INDICACIÓN	Nº DE COMPÁS	TRADUCCIÓN
<i>Staccatissimo</i>	1, 7, 136	Muy corto
<i>Giocoso</i>	1, 10	Jocoso
<i>(Sempre) dolce (subito)</i>	3, 22, 26, 49, 50, 54, 56, 57, 61, 73, 98, 108, 110, 113, 116, 138	(Siempre) dulce (súbito)
<i>Sonoro (sempre)</i>	3, 30, 34, 123	Sonoro (siempre)
<i>Con anima</i>	5	Con alma

<i>Marcato</i>	5, 61, 100, 136	Marcado
<i>(Très) sec.</i>	20, 136	(Muy) seco
<i>Grazioso (grâcieux)</i>	20, 32, 116, 132	Con gracia
<i>La main droite très legerement</i>	49	La mano derecha muy ligeramente
<i>Marcato il canto</i>	49, 108, 124	Marcado el canto
<i>Cédez</i>	56	Retroceder
<i>Leggiero</i>	61, 108	Ligero
<i>Vibrato</i>	107	Vibrar
<i>Sotto voce</i>	124	En voz baja
<i>Sans. ped.(senza ped.)</i>	132 -134	Sin pedal
<i>Joyeux</i>	144	Alegre

Tabla 3d. Indicaciones de carácter y expresión en Eritaña. Elaboración propia a partir de Pérez (2014d).

Debido a la compleja polifonía, en muchas ocasiones las melodías y acompañamientos se distribuyen entre ambas manos, como ocurre en los fragmentos representados en la *Figura 6*. A pesar de que, en numerosos pasajes sea posible realizar reparticiones de notas diferentes a las sugeridas por el compositor en aras de una mayor comodidad durante la ejecución, debe tenerse en cuenta que el interés primario de Albéniz consistió en modelar diferentes sonoridades; por ello, la distribución de notas y las digitaciones alternativas no deben alterar las intenciones especificadas en la partitura.

En este sentido, es fundamental definir la digitación desde un primer momento, de acuerdo con la siguiente recomendación de Lhévinne (1924b):

La digitación debe ser la mejor posible para el pasaje en cuestión; se debe implementar en cada ejecución posterior, y la posición de la mano [...] corresponder a la que mejor se adapte a el fragmento. La postura más cómoda siempre es la más recomendable. (p. 87)

La consistencia en las posiciones empleadas, además de incidir en la precisión, es uno de los medios más apropiados para la memorización. En relación con este tema, Lhévinne opina que

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt, labeled '297', is for 'El Polo' and shows a piano part with dynamic markings such as *sf* and *poco sf*, and a performance instruction 'bien en dehors'. The bottom excerpt, labeled '64', is for 'Eritaña' and shows a piano part with 'cresc.' markings and 'Leo' annotations. Both excerpts illustrate complex hand-crossing techniques in piano performance.

Figura 6. Ejemplos de cruzamiento de manos en *El Polo* (cc. 297–301) y *Eritaña* (cc. 64 - 65). Tomado de Pérez (2014c, p. 15) y (2014d, p. 7) [intervenido].

“no hay duda de que al acto de pasar las páginas enfrente de dos o tres mil personas bien puede perturbar la atmósfera del auditorio” (Lhévinne, 1924c, p. 157). Boris Berman (2017, p. 140–141) sugiere en este sentido habituarse a la ausencia de la partitura durante los primeros estadios de aprendizaje de las obras y considera que memorizar de manera detallada el repertorio equivale a llevarlo a un “nivel superior” de perfeccionamiento, lo que trae consigo “ventajas inestimables” para la interpretación y la ejecución. El autor expone su método para la memorización, que consiste en desprenderse del texto una vez repetido el fragmento y aprendido “de corazón”. De esta manera, descubre que ha interiorizado la mayoría de la música, mientras los elementos restantes “usualmente no son difíciles de memorizar con un esfuerzo extra” (p. 142). Además, aconseja

adecuarse a una edición específica, pues la imagen mental de la música escrita también actúa en pro de la memoria visual (p. 143).

La recomendación de Lhévinne (1924c, p. 157) consiste en “memorizar frase por frase, no compás por compás. La frase es la unidad musical, no el compás [...]. El asunto por aprender es la idea, no los símbolos”. El teórico añade que es vital tener un amplio conocimiento de elementos de armonía, pues “los acordes son palabras musicales. La disposición de los acordes no es tan arbitraria como la organización de las palabras en una oración, pero las progresiones armónicas son una gran ayuda para la memoria” (p. 157).

De las cuatro piezas objeto del presente estudio, *Evocación* y *Rondeña* son las que menos obstáculos en la memorización presentan, gracias a su lenguaje menos denso y a su corta extensión; en tercer lugar, se ubica *Eritaña*, por su polifonía más enrevesada y, en último lugar, *El Polo*, de gran dificultad a causa de su rítmica incesante, de la aglomeración de disonancias, de su extensión prominente y de su polifonía intrincada.

Teniendo en cuenta lo anterior, los planteamientos de Berman y Lhévinne con respecto a la comprensión de las estructuras armónicas y formales resultan en extremo útiles. Ya se ha afirmado que, a grandes rasgos, los giros armónicos en *Iberia* no son de gran complejidad; tan solo debe comprenderse la función de las disonancias y las maneras en que Albéniz expande las armonías o efectúa modulaciones. De otro lado, la forma de cada pieza está claramente delimitada a través de la recapitulación del material temático; generalmente, en las secciones A' se retoman elementos previos que pueden ser memorizados con facilidad al analizar la manera en que se reexponen y se modifican. Para la apropiación del resto de indicaciones en el texto, es aconsejable alternar de manera continua la memorización y el uso de la partitura desde la primera lectura. En cualquier caso, lo más importante es, como aconseja Berman (2017, p. 142), aprender la *Suite*

Iberia “de corazón”; interiorizarla, disfrutarla, descubrir en ella una infinita fuente de inspiración y, a través de ella, alcanzar la expresión de cada idea que se concibe como artista del piano.

CONCLUSIONES

La *Suite Iberia* es la síntesis de una experiencia de vida, la expresión sonora de un espíritu ávido por el mundo y por su entorno, así como el resultado de un sentimiento patrio matizado por un pianismo ingenioso e intuitivo. Cada una de las virtudes de *Iberia* y de Isaac Albéniz, son razones de peso para situarlos en un lugar privilegiado dentro de los hitos de nuestra cultura musical, especialmente en el ámbito del piano.

Iberia es una obra permeada por una importante carga cultural; es necesario analizar la multiplicidad de aspectos que la componen con el fin de desentrañar los aspectos de su interpretación. En primer lugar, se debe comprender que el contexto histórico de Isaac Albéniz – la Europa musical de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX–, además de la formación académica que recibió –influenciada especialmente por Felipe Pedrell–, marcaron la pauta para los fundamentos estilísticos que actúan como base de su técnica compositiva; es decir que el folclor español se convirtió en la justificación para la organización formal de su discurso. Tal entendimiento resulta esencial al dar luces sobre el ideal sonoro del autor con respecto al integral de su *suite*.

Segundo, los aspectos técnicos de la *Suite Iberia* –derivados de las grandes destrezas motoras del compositor y su infinita creatividad–, requieren una reflexión y análisis exhaustivos; de otra manera, solucionar las dificultades que en este sentido puedan presentarse resultaría en

extremo arduo y negligente. Es fundamental ejecutar con claridad cada una de las indicaciones en la partitura –con el supuesto de que se está haciendo uso de una edición fiel al texto primario–, siendo estas las principales pautas para comprender el carácter y la variedad sonora que cada fragmento demanda. De igual manera, tal estudio detallado desemboca en una cantidad inconmensurable de beneficios intelectuales y motrices para el pianista, transformando a *Iberia* en un excepcional estudio de teoría musical y técnica, que se podría aplicar a la gran diversidad del repertorio pianístico, específicamente las piezas que se adscriben al nacionalismo español y al impresionismo. Está claro que las doce “impresiones andaluzas” fueron escritas siguiendo un mismo estilo de composición, como se demostró a partir de las relaciones entre *Evocación* (cuaderno 1), *Rondeña* (cuaderno 2), *El Polo* (cuaderno 3) y *Eritaña* (cuaderno 4); empleando las herramientas que surgen de tales conexiones, la interpretación de los movimientos restantes se facilitará en alta medida.

En tercera y última instancia, los cuatro años que el autor de este artículo ha dedicado al estudio de la *Suite Iberia*, le han llevado a concluir que la obra cumbre de Isaac Albéniz es una de las más refinadas manifestaciones musicales nacionalistas, demostrando a la perfección cómo un lenguaje folclórico, se convierte en un medio eficaz para la expresión de un artista compositor fascinado por sus raíces. La exploración de los fundamentos culturales de cada contexto podría y debería ser aprovechada de manera similar; destacando los elementos folclóricos y llevándolos a expresiones tan elaboradas y sublimes, como son las doce *impresiones andaluzas* de la *Iberia*, es posible inmortalizar la cultura de un país o una región.

REFERENCIAS

- Albéniz, I. (Compositor). (1906). *Iberia, T 105 A, Cuaderno I, 1. Evocación*. Pérez, L. (ed.). (2014a). Madrid, España: Fundación Albéniz. [Edición Urtext].
- Albéniz, I. (Compositor). (1907). *Iberia, T 105 D, Cuaderno II, 1. Rondeña*. Pérez, L. (ed.). (2014b). Madrid, España: Fundación Albéniz. [Edición Urtext].
- Albéniz, I. (Compositor). (1908). *Iberia, T 105 H, Cuaderno III, 2. El Polo*. Pérez, L. (ed.). (2014c). Madrid, España: Fundación Albéniz. [Edición Urtext].
- Albéniz, I. (Compositor). (1909). *Iberia, T 105 L, Cuaderno IV, 3. Eritaña*. Pérez, L. (ed.). (2014d). Madrid, España: Fundación Albéniz. [Edición Urtext].
- Berman, B. (2017). *Notes from the pianist's bench*. New Heaven, USA: Yale University Press.
- Brower, H. (1915). *Piano Mastery - Talks with Master Pianists and Teachers*. New York, USA: Frederick A. Stokes Company.
- Casares, E., López-Calo, J., de la Cuesta, I. F., & Peña, M. L. G. (Eds.). (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Chopin, F. (Compositor). (1829). *12 Études Op. 10*. Cortot, A. (ed.). (1914). Paris, Francia: Editions Maurice Senart. [Edición y ejercicios para su estudio].
- Chopin, F. (Compositor). (1837). *12 Études Op. 25*. Cortot, A. (1914). (ed.). Paris, Francia: Editions Maurice Senart. [Edición y ejercicios para su estudio].
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Coronado, J. R. (2015). *Blanca Uribe e Iberia*. (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7760>.

Cruces, C. (2012). VI. El flamenco. En Agudo, J., & Moreno, I. (eds.), *Expresiones culturales andaluzas* (221 – 281). Sevilla, España: Aconcagua Libros.

Dubins, J. (2013). Iberia. *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*, 36(3), 38-39.

Franco, E. (1982). *Iberia* [notas al programa del VII Concurso internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea]. Santander, España. Recuperado de http://www.classicalplanet.com/iberia/Enrique_Franco_Iberia.pdf. 10 de agosto de 2018.

Fundación Albéniz. (2010). Iberia [en línea]. Recuperado de: <http://www.classicalplanet.com/iberia>. 10 de agosto de 2018.

García, A. (2014). *Glosario flamenco: de "falseta" a "fuga"* [en línea]. Recuperado de <https://sevilla.abc.es/cultura/musica/20140925/sevi-glosario-flamenco-falsete-fuga-201409250402.html>. 16 de abril de 2020.

Giesecking, W., & Leimer, K. (1972). *Piano Technique*. New York, USA: Dover publications, Inc.

Istel, E., & Martens, F. H. (1929). Isaac Albéniz. *The Musical Quarterly*, 15(1), 117-148.

Jean-Aubry, G. (1917). Isaac Albeniz (1860-1909). *The Musical Times*, 58(898), 535-538.

Lhévinne, J. (1923). Basic Principles in Pianoforte Playing. *The Etude*, 41(10), 665–666.

Lhévinne, J. (1924a). Basic Principles in Pianoforte Playing. *The Etude*, 42(01), 17–18.

Lhévinne, J. (1924b). Basic Principles in Pianoforte Playing. *The Etude*, 42(02), 87–88.

Lhévinne, J. (1924c). Basic Principles in Pianoforte Playing. *The Etude*, 42(03), 157–158.

Pérez, A. (2017). La obra pianística de Isaac Albéniz: Una bifurcación estética en sus composiciones de madurez. *Revista Vórtex*, 5(3), 1-25.

Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Reino Unido: Macmillan Publishers Limited.

Von Arx, V. (2014). *Piano lessons with Claudio Arrau*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.