



TÍTULO

LA ORQUESTACIÓN DE “EL PUERTO” POR ISAAC ALBÉNIZ

GÉNESIS, ESTUDIO COMPARATIVO Y EVOLUCIÓN

AUTORA

Julia Laura Gallardo Cárdenas

	Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015
Tutor	Ramón Sobrino Sánchez
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2013/2014)
ISBN	978-84-7993-666-2
©	Julia Laura Gallardo Cárdenas
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2014



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

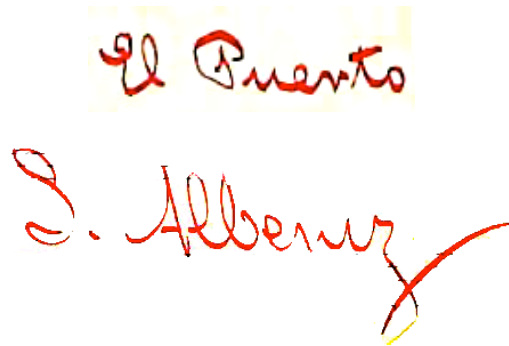


Universidad de Granada



Máster en Patrimonio Musical

Universidad de Granada
Universidad Internacional de Andalucía
Universidad de Oviedo



LA ORQUESTACIÓN DE
«EL PUERTO»
POR ISAAC ALBÉNIZ:
GÉNESIS, ESTUDIO COMPARATIVO Y EVOLUCIÓN

AUTORA: JULIA L. GALLARDO CÁRDENAS
TUTOR: RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ

Granada, Octubre de 2014

Máster en Patrimonio Musical

Universidad de Granada
Universidad Internacional de Andalucía
Universidad de Oviedo

**LA ORQUESTACIÓN DE
«EL PUERTO»
POR ISAAC ALBÉNIZ:
GÉNESIS, ESTUDIO COMPARATIVO Y EVOLUCIÓN**



AUTORA: JULIA L. GALLARDO CÁRDENAS

TUTOR: RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ

Granada, Octubre de 2014

INDICE

INTRODUCCIÓN	9
Estado de la cuestión.....	9
Fuentes.....	11
Metodología.....	13
CAPÍTULO I	
GÉNESIS DE LA ORQUESTACIÓN DE «EL PUERTO» POR ISAAC ALBÉNIZ	15
1.1. ALBÉNIZ Y SU FACETA COMO ORQUESTADOR	
1.1.1. El virtuoso-compositor-orquestador.....	15
1.1.2. Antes de París.....	19
1.1.3. En París.....	24
1.2. «EL PUERTO»: DE LA OBRA PARA PIANO A LA VERSIÓN ORQUESTAL.....	35
CAPÍTULO II	
«EL PUERTO». ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA OBRA PARA PIANO Y LA VERSIÓN ORQUESTAL	41
2.1. ALTERACIONES ENTRE LA OBRA PARA PIANO Y LA VERSIÓN ORQUESTAL	
2.1.1. Alteraciones en las indicaciones técnicas, de expresión y agógicas.....	41
2.1.2. Alteraciones rítmicas.....	43
2.1.3. Alteraciones melódico-armónicas.....	44
2.1.4. Alteraciones idiomáticas.....	45
2.2. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS QUE LA VERSIÓN ORQUESTAL APORTA A LA OBRA ORIGINAL PARA PIANO	
2.2.1. Tempo.....	48
2.2.2. Asentamiento de los puntos cadenciales.....	50
2.2.3. Carácter rítmico.....	52
2.2.4. Uso del pedal.....	53
2.2.5. Diferenciación de los planos sonoros.....	57
2.2.6. Asimilación de las características idiomáticas de los instrumentos de la orquesta en el piano.....	60
CAPÍTULO III	
LAS ORQUESTACIONES DE <i>IBERIA</i>: DE «EL PUERTO» DE ALBÉNIZ A LA «REVISIÓN» DE ARBÓS	65
3.1. ESTUDIO DE LA «REVISIÓN» DE ARBÓS A TRAVÉS DE LA CORRESPONDENCIA RECIBIDA POR LA FAMILIA DE ALBÉNIZ	
3.1.1. Proceso de orquestación de las obras de Albéniz por Arbós.....	65
3.1.2. El paradero de «El Puerto» y «Evocación».....	70
3.1.3. La exclusividad de <i>Iberia</i> para orquesta.....	73
3.1.4. <i>Iberia</i> en escena: de los <i>ballets russes</i> de Diaghilev a los Bailes españoles de la «Argentina».....	76
3.2. ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS ENTRE LA VERSIÓN DE ALBÉNIZ Y LA VERSIÓN DE ARBÓS	
3.2.1. Características generales de las dos versiones.....	83
3.2.2. Instrumentación y orquestación.....	84
3.2.3. Indicaciones técnicas, de expresión y agógicas.....	86
3.2.4. Analogías y diferencias rítmicas.....	87
3.2.5. Analogías y diferencias melódico-armónicas.....	89

CONCLUSIONES	93
FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	101
ANEXOS	i
ANEXO 1. Tabla 5. Orquestaciones de <i>Iberia</i> realizadas por otros autores.....	iii
ANEXO 2. Tablas 6-8. Alteraciones de la versión orquestal con respecto a la obra para piano.....	v
ANEXO 3. Fotos de Arbós y Albéniz.....	xiii
ANEXO 4. Partitura facsímile de «El Puerto», versión orquestal de Albéniz (con añadido de número de compás).....	xvii

¡Iberia! ¡Iberia!
Eso sí que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar.

¡El Puerto! ¡Válgame Dios, y qué puerto!
¡Entre aquellos latigazos de sus dobles bemoles
seguidos de aquellas fierezas amansadas
por sonrisas de manolas de Goya!

ENRIQUE GRANADOS

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La idea embrionaria de este proyecto de investigación surge y ha sido estimulada por mi interés en las adaptaciones para teclado de obras compuestas originalmente para otro medio –instrumental, vocal o mixto–. Desde los primeros arreglos, que tienen su origen en la *intavolatura*¹ de los siglos XV-XVI, se produce un paulatino desarrollo en la técnica de la transcripción de grandes conjuntos musicales para teclado u otros instrumentos polifónicos. Por influencia de esta técnica, el piano experimenta una enorme evolución, tanto en los avances relativos a la construcción del instrumento –aumento de registro, mejora de la maquinaria, doble escape, etc.– como en la escritura –mayor densidad en la textura, desarrollo de una técnica interpretativa más virtuosística, etc.–. De este modo, en el siglo XIX la literatura pianística llega a alcanzar un color tímbrico y una riqueza textural que trae como consecuencia que los propios músicos —compositores, directores y orquestadores— se hayan visto interesados en adaptar la música de piano para la orquesta. El piano ha bebido durante siglos de la riqueza de otras agrupaciones. Y llega un momento en el que se intercambian los papeles: la orquesta se inspira en el piano².

Este es el caso del estudio que pretendo abordar en mi trabajo fin de máster: la orquestación de la segunda de las piezas de la colección *Iberia*, «El Puerto», realizada por el propio compositor, Albéniz, partiendo de su obra original para piano.

¹ La *intavolatura* es una técnica de escritura en tablatura que surge durante los siglos XV-XVI y que consiste en realizar arreglos de una pieza vocal o *ensemble* para poder ser tocados por algún instrumento de tecla, de cuerda pulsada u otro instrumento polifónico.

² Véase COLTON, GLENN D., *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, Hamilton, McMaster University, 1992.

Interesada por las múltiples versiones orquestales y adaptaciones diversas que se han hecho de la colección *Iberia* desde su composición³ (1905-1908), descubrí en el *Catálogo*⁴ sobre la obra de Albéniz publicado por Jacinto Torres que Albéniz había compuesto la versión orquestal de dos de las obras del primer cuaderno de *Iberia*: «Evocación» y «El Puerto». La primera no está localizada pero la segunda se encuentra en la Biblioteca de Catalunya⁵.

Tras el descubrimiento, por mi parte, de esta partitura me surgieron las siguientes preguntas: ¿Qué conocimientos tenía Albéniz sobre técnica orquestal? ¿Albéniz se inspiró en la orquesta a la hora de componer *Iberia*? ¿Era orquestrar *Iberia* el fin último del compositor? ¿Cómo adapta los recursos pianísticos (articulación, timbre, rítmica...) a la instrumentación de la versión orquestal? ¿Qué sugerencias interpretativas en la obra para piano nos puede aportar el estudio de la versión orquestal? ¿Por qué ha caído en el olvido esta orquestación realizada por el propio compositor y, sin embargo, otros muchos autores han realizado otras versiones que sí han visto la luz? ¿Conocía Arbós la partitura orquestrada por Albéniz de «El Puerto» antes de componer su propia versión? Todo apunta a que sí, por su enorme parecido. Si es así, ¿cuáles son las variantes de una con respecto a la otra? ¿Por qué Ravel no realizó finalmente la orquestación de algunos números de *Iberia*?

Debido a las múltiples incógnitas que el tema plantea y a la ausencia de fuentes para resolverlas, se hace necesario un estudio de investigación que dé luz a este asunto, cuyo fin último sería la difusión de esta partitura para que en el futuro se opte por interpretar la versión orquestal original del compositor como una opción tan válida como las adaptaciones que otros compositores, directores y músicos han realizado a lo largo de los años. Para llegar a este fin último, primeramente se plantean los siguientes objetivos:

- Esclarecer en qué contexto Albéniz compuso «El Puerto», versión orquestal, atendiendo especialmente a su formación como orquestador.
- Realizar un estudio comparativo entre las posibles alteraciones en las indicaciones expresivas y técnicas, rítmicas, idiomáticas, melódicas, armónicas, etc., existentes entre la versión orquestal y la obra para piano.
- Aportar nuevas ideas interpretativas en la segunda de las piezas de la colección *Iberia*, «El Puerto», a través del estudio de la orquestación que Albéniz realizó.

³ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, «Orquestaciones de obras para piano de Albéniz realizadas por otros compositores», en: *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 357-389.

⁴ TORRES, JACINTO, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de bibliografía musical, 2001, p. 411. «Evocación» está fechada en diciembre de 1905 y «Jeréz», última obra compuesta de la colección *Iberia*, en enero de 1908.

⁵ ALBÉNIZ, ISAAC, «El Puerto», *Iberia: 12 Nouvelles impressions [sic] en quatre cahiers. 1er cahier. 1^a suite [sic] d'orchestre*, Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, signatura M 980.

- Reconstruir qué sucedió con la orquestación de Albéniz tras su muerte: cuáles pudieron ser las causas por las que la versión orquestal del propio compositor cayó en el olvido y por qué fue Arbós quien orquestó y publicó algunos números de *Iberia*, entre ellos «El Puerto».

- Abordar el estudio comparativo entre la versión orquestal de Albéniz y la de Arbós.

FUENTES

Hasta la fecha, no se han realizado estudios en profundidad sobre este tema y lo poco que se ha escrito debe ser, en algunos casos, analizado y revisado. Como he comentado anteriormente, la primicia de que existía una versión orquestal de «El Puerto» realizada por Albéniz me llegó a través del *Catálogo* de Jacinto Torres publicado en 2001. Sin embargo, la redacción del mismo le llevó más de una década. A finales de 1980 Jacinto Torres, como director de investigación del «Proyecto Albéniz», toma las riendas de la ingente labor que suponía ordenar y catalogar la vasta producción musical de Albéniz⁶. Aunque Arbós comenta brevemente en sus *Memorias* –escritas entre 1933 y 1939 pero no publicadas hasta 1963– que Albéniz realizó las orquestaciones de «Evocación» y «El Puerto»⁷, no es hasta el estudio realizado por Jacinto Torres que se empiezan a hacer referencias a la orquestación de «El Puerto» por Albéniz: José Montero Alonso en su biografía sobre el compositor (1988) enumera esta obra en el apartado «4. Obras últimas»⁸; Arturo Reverter en un artículo titulado «Albéniz-Arbós: amistad, relación musical, escenarios» (1989) también hace referencia a la orquestación de Albéniz⁹. Una década más tarde, en 1998, Jacinto Torres en su *Estudio histórico-documental* realizado para la *Edición facsímil de los manuscritos de Iberia*, dedica un epígrafe titulado «Iberia, ¿Suite orquestal?» en el que aporta algunos datos nuevos sobre este tema¹⁰. Walter A. Clark no menciona nada en su libro biográfico sobre Albéniz (1999) y solamente es enumerada esta obra en el apartado «Obras orquestales» de su apéndice «Lista

⁶ TORRES, JACINTO, «El “Proyecto Albéniz”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), p. 85.

⁷ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Arbós*, Madrid, Ediciones Cid, 1963 (Existe una reedición con notas y documentación gráfica realizada por José Luis Temes: *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 444).

⁸ MONTERO ALONSO, JOSÉ, *Albéniz. España en suite*, Madrid, Sílex, 1988, p. 178.

⁹ REVERTER, ARTURO, «Albéniz-Arbós: Amistad, relación musical, escenarios», *Notas de música* (Boletín de la Fundación Isaac Albéniz), n.º 2-3 (abril-junio, 1989), pp. 23-27 (Se trata de un artículo que también aparece publicado en la revista *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 74-76, con el título «Historia de una amistad»).

¹⁰ TORRES, JACINTO, «Iberia al través de sus manuscritos», en: Albéniz, Isaac (comp.), *Iberia. Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*, Madrid, Editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998, pp. XIX-XXI.

de obras»¹¹. En 2002, Justo Romero proporciona nuevas pistas sobre las orquestaciones de *Iberia*, tanto de las dos realizadas por Albéniz¹² como de las compuestas por otros autores, entre ellos, las versiones de Arbós¹³.

Hasta la fecha, el único estudio relacionado con «El Puerto» versión orquestal de Albéniz ha sido el trabajo fin de máster realizado en 2010 por Lindsey Carlson y titulado *From Albéniz to Arbós: The orchestration of Iberia*¹⁴. Este estudio se plantea como objetivo descubrir si Arbós dispuso del manuscrito de la orquestación realizada por Albéniz a través del análisis de la obra original de piano, la versión orquestal de Albéniz y la versión orquestal de Arbós. Sin embargo, de los ocho capítulos en que divide su investigación –sin tener en cuenta introducción y conclusiones– dedica uno sólo a analizar, de manera muy somera, la versión de Albéniz comparándola con la de Arbós y los siete restantes consisten en reconstruir, a través de bibliografía preexistente, las etapas vitales en las que Albéniz y Arbós coincidieron.

A día de hoy, las conclusiones que aportó Lindsey Carlson deben ser revisadas y rebatidas en algunos casos porque se han encontrado nuevas fuentes. En 2014, Rosina Moya Albéniz, nieta del compositor e hija de Laura Albéniz, prestó material documental a la *Biblioteca de Catalunya* para que fuera digitalizado a condición de que una vez procesado dicho material, éste fuera devuelto. Gracias a esto, hoy día disponemos de nueva e interesante documentación sobre Albéniz disponible en los *Fons digitalitzats* de esta biblioteca. Entre los *Fons Isaac Albéniz* se encuentra una importante colección de correspondencia enviada por Arbós a la familia Albéniz datada entre 1909-1917, 1923-1924 y 1926-1934, que conforman un total de 78 cartas. Asimismo, este fondo dispone de un telegrama enviado por la «Argentina» a Arbós (1928) en el que hace referencia a la orquestación de *Iberia* por Arbós, y una carta de Maurice Ravel a la viuda de Albéniz, Rosina Jordana, fechado en ese mismo año, en el que se discute sobre los derechos de autor de *Iberia*. También se ha estudiado la correspondencia enviada por Paul Dukas a Laura Albéniz, quien, como descubriremos en el cuerpo del trabajo, fue un eslabón importante en el desarrollo de la técnica orquestal de Albéniz. La información contenida en estas cartas es, en los casos en los que los datos son dudosos o no están claros, contrastada con artículos de prensa histórica disponibles en la

¹¹ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 394 (Traducción al español del original *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, New York (NY) Oxford University Press, 1999. En la edición original también aparece enumerada «El Puerto» versión orquestal realizado por Albéniz, p. 300).

¹² ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 354-357.

¹³ *Ibidem*, pp. 371-377.

¹⁴ CARLSON, LINDSEY, *From Albéniz to Arbós: The orchestration of Iberia* (Master of Arts, University of Maryland, 2010).

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y en el ARCA (*Arxiu de Revistes Catalanes Antigues*) de la *Biblioteca de Catalunya*.

El patrimonio monumental utilizado en esta investigación se completa con el estudio y análisis de otras fuentes primarias como son algunas partituras manuscritas e impresas del compositor: el facsímile de *Iberia* para piano, la 1ª edición de *Iberia*, el facsímile de «El Puerto», versión orquestal de Albéniz y «El Puerto», versión orquestal de Arbós, editada por Max Eschig.

METODOLOGÍA

En la fase de estudio de este trabajo se emplearán dos metodologías distintas pero convergentes según el tipo de fuente a estudiar: análisis de fuentes documentales y análisis musical. La primera metodología consistirá en la extracción y ordenación de datos útiles y relevantes obtenidos del vaciado de la correspondencia anteriormente citada. Estos datos serán estudiados y comprendidos antes, durante y después de la lectura de las cartas a través de bibliografía complementaria relacionada con los temas que se planteen y por medio de la prensa histórica, en los casos que pudieran ser confusos, para así poder reconstruir los hechos.

Para el análisis musical, se utilizará una metodología parecida a la empleada por James F. Hopkins en su trabajo de investigación *Ravel's orchestral transcription technique*¹⁵. En este estudio se denominan alteraciones a cada uno de los cambios de la obra de piano con respecto a la versión orquestal y que Ravel, máximo conocedor del arte orquestal durante la primera mitad del siglo XX, realiza por la propia idiosincrasia de la orquesta, muy diferente a la del piano. Estas alteraciones, presentes también entre la obra para piano y las versiones orquestales –tanto de Albéniz como de Arbós– se clasificarán atendiendo a distintos parámetros: indicaciones técnicas, de expresión, agógicas, cambios rítmicos, melódico-armónicos, alteraciones idiomáticas, etc.

El cuerpo del trabajo se articulará en tres capítulos diferenciados. En el primero se explicará la génesis de la versión orquestal de «El Puerto» a través del estudio de la faceta de Albéniz como orquestador, de la evolución de su técnica orquestal a lo largo de su vida y de los motivos que pudieron llevar a Albéniz a orquestrar *Iberia*. En el segundo capítulo, se abordará el estudio comparativo entre la obra original para piano «El Puerto» y la versión orquestal realizada por Albéniz desde dos puntos de vista: las alteraciones existentes entre las dos partituras y las aportaciones interpretativas que estas alteraciones pueden sugerir en la

¹⁵ HOPKINS, JAMES F., *Ravel's orchestral transcription technique*, (A dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Princeton University, 1969).

obra para piano. En el tercer y último capítulo se estudiará la repercusión que tuvieron las orquestaciones de *Iberia* después de la muerte del autor así como las analogías y diferencias entre la obra para piano, la versión orquestal de Albéniz y la transcripción de Arbós.

Antes de comenzar el desarrollo del trabajo, quiero aclarar algunas cuestiones de nomenclatura. Un número entre corchetes indicará el número de compás al que hace referencia cada uno de los ejemplos expuestos en el trabajo ([3] se referirá al compás número 3). Igualmente, dos números separados por un guión y entre corchetes significará que el ejemplo hace referencia a la música insertada entre esos dos compases ([1-3]). En tercer lugar, dos números separados por una barra harán referencia a la comparación entre dos compases ([1/3] El compás 1 es comparado con el compás 3); o, en el capítulo 3, la comparativa se realiza entre la versión de Albéniz y la versión de Arbós, ya que el número total de compases de cada versión es diferente, debido al añadido de compases en la transcripción de Arbós ([9/17] El compás 9 de Albéniz es el compás 17 en la versión de Arbós). Por último, cuando hable de altura de notas concreta, utilizaré los índices acústicos correspondientes al sistema de notación franco-belga, en el que el *do* central del piano equivale al *do*₃.

CAPÍTULO I

GÉNESIS DE LA ORQUESTACIÓN DE «EL PUERTO» POR ISAAC ALBÉNIZ

1.1. ALBÉNIZ Y SU FACETA COMO ORQUESTADOR

1.1.1. El virtuoso-compositor-orquestador

Isaac Albéniz es comúnmente conocido, entre la gente que no ha profundizado suficientemente en su biografía, como un excelente compositor pero de un género muy restringido, el pianístico. El hecho de que haya sido un magnífico y prolífico compositor en este género es innegable si escuchamos el amplio catálogo para piano que Albéniz nos ha dejado y que comprende tanto su etapa de juventud –con pequeñas pero grandes piezas como las de la *Suite Española* (1886) o *Recuerdos de viaje* (1886-1887), en las que «hay menos ciencia musical, menos idea grande, pero hay más calor, luz de sol, sabor de aceitunas»¹–, como su etapa de madurez –con joyas como *La Vega* (1897), la colección *Iberia* (1905-1908), *Navarra* (1909; póstuma, terminada por Déodat de Séverac²) o el «Preludio» de *Azulejos*³ (1909; póstuma, concluida por Enrique Granados⁴).

¹ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz*, Madrid, Comisaría General de Música, 1948, p. 123. Victor Ruiz Albéniz, sobrino del compositor, médico y crítico musical de profesión que estuvo a su lado días antes de morir, recuerda las palabras de su tío en las que describe sus obras de juventud.

² La coda de *Navarra* en un principio fue asignada a Paul Dukas, pero finalmente fue realizada por Déodat de Séverac, discípulo de Albéniz, aunque también hay una versión de Jaume Pahissa. Véanse Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz (s.d.), (24-X-1910) y (Diciembre de 1910) en DUKAS, PAUL, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, (Edición prólogo y notas de Mercedes Tricás Preckler), Barcelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, pp. 28-31.

³ El manuscrito original de *Azulejos* se encuentra repartido entre la *Biblioteca de Catalunya* y el *Museu de la Música* de Barcelona.

Sin embargo, es un error encorsetar a Albéniz en un único registro. Por el contrario, su arte es polifacético: su vertiente como pianista virtuoso, aunque reconocida, es menos difundida a día de hoy que la de compositor de obras para piano⁵ y su faceta como compositor en otros géneros musicales, especialmente en el operístico y el sinfónico, ha sido desconocida y frecuentemente infravalorada, especialmente en nuestro país, hasta hace muy poco tiempo.

Afortunadamente, los estudios realizados en las últimas dos décadas, como la tesis doctoral de Walter A. Clark, *Spanish Music with a Universal Accent: Isaac Albéniz's Opera «Pepita Jiménez»* (1992), así como los estrenos, absolutos o en España, realizados por el director de orquesta José de Eusebio, de la ópera *Merlin* (1999), la versión orquestal de «El Puerto» (2001), la ópera *Henry Clifford* (2002) o la comedia lírica *Pepita Jiménez*⁶ (2005) han contribuido en dar a conocer su faceta como compositor lírico, tan desconocida para el gran público.

Por tanto, Albéniz cultivó tres perfiles diferentes aunque complementarios a lo largo de su fecunda vida: intérprete virtuoso, compositor y orquestador. Antes de conseguir la madurez y reconocimiento por sus obras, Albéniz era conocido, en su época pero no así en la actualidad, más como intérprete e improvisador que como compositor. Además de su periodo

⁴ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, p. 132. No es seguro que fuera Albéniz quien le pidiera a Enrique Granados que concluyera *Azulejos*. Víctor Ruiz Albéniz cuenta que, en la visita que Granados le hizo a Albéniz en Cambo-les-Bains poco antes de morir, éste «se llevó en un maletín el manuscrito de los tres últimos *Azulejos*, que Rosina le confió para que los concluyese rápidamente, pues la editora francesa los reclamaba con urgencia y ella... necesitaba cobrarlos para poder seguir fingiendo ante su querido “gordo” que el peculio familiar no se resentía con la huelga forzosa del productor genial y todo era en el hogar de los Albéniz abundancia y horizontes despejados y magníficos».

⁵ En su época, sin embargo, especialmente durante sus primeros años fue más conocido como un pianista virtuoso e improvisador y es que, durante el siglo XIX, los roles de pianista y compositor no estaban diferenciados, sino que cualquier compositor tenía como una de sus herramientas creativas la práctica del piano y la improvisación. Este es el caso de pianistas-compositores como Chopin, Liszt o el mismo Albéniz.

⁶ *Pepita Jiménez* es la única de las obras mencionadas que fue estrenada con anterioridad en nuestro país. Sin embargo, ninguno de estos estrenos son fieles a como fue concebida por Albéniz en su segunda y definitiva versión. Los estrenos en España han sido, además del comentado arriba, los siguientes:

- Barcelona, Gran Teatro Liceo (5 de enero de 1896): Estreno absoluto de *Pepita Jiménez* en la primera versión de un acto y dos escenas. El libreto fue traducido al italiano por Angelo Bignotti.

- Barcelona, Gran Teatro Liceo (14 de enero de 1926): Se representa como homenaje en el trigésimo aniversario del estreno absoluto de la ópera en el Liceo, de nuevo en italiano, pero esta vez traducida por «Carlo Galateri en lugar de la de Angelo Bignotti». Aunque esta versión pudo ser la más cercana a la versión definitiva de Albéniz, el proyecto fue un desastre. Véase Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 13-I-26), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

- Madrid, Teatro de la Zarzuela (6 de junio de 1964): Pablo Sorozábal adapta el texto del francés al español y además realiza cambios en la orquestación, la línea melódica y modifica la línea argumental: en lugar de dejar el final abierto especifica que Pepita Jiménez se suicida, convirtiendo así la comedia lírica original en una tragedia lírica.

- Girona, Festival *Castell de Peralada* (27 de julio de 1996). Estreno de la edición crítica y revisión de Josep Soler. Dirigida por Josep Pons. Se trata de una orquestación diferente a la realizada por Albéniz y traducida al castellano.

- Madrid, Auditorio Nacional de Música (5 de noviembre de 1997). Versión de concierto de la edición crítica y revisión de Josep Soler. Dirigida por Josep Pons.

de formación –iniciándose con su hermana Clementina, después en el Conservatorio de Madrid y por último en el extranjero, Leipzig y Bruselas– Albéniz realiza desde muy temprana edad multitud de giras de conciertos por España y por el extranjero, de los que obtiene excelentes críticas⁷. Destacaremos aquellos conciertos que contribuyeron especialmente a la evolución de Albéniz desde su faceta como pianista a la de compositor consolidado.

En primer lugar, los numerosos recitales ofrecidos por toda la geografía andaluza⁸. Tras su paso por Andalucía, Albéniz se va nutriendo del influjo del flamenco y de la cultura andaluza en general a través de los cafés cantantes. En la segunda mitad del siglo XIX proliferan estos locales como una forma de acercar el flamenco a la vida pública cultural y artística. De estos cafés surgirá el flamenco comercial⁹. La Venta Eritaña, uno de los cafés cantantes más famosos situado a las afueras de Sevilla, más tarde le servirá de inspiración para la creación de la última de las piezas de *Iberia*.

En segundo lugar, el famoso concierto en el Salón Romero, datado el 24 de enero de 1886, que encumbró a Albéniz como uno de los grandes pianistas españoles. Tal repercusión tuvo en la carrera artística de Albéniz que, tras este recital, se editó la primera biografía del compositor, con tan sólo 26 años, escrita por Antonio Guerra y Alarcón. Si bien esta biografía se centra en su perfil como pianista, en el programa del concierto también aparece que interpretó obras suyas, como la «Serenata» («Granada»), «Sevillana» («Sevilla») de la *Suite Espagnole* y *Pavana Capricho*¹⁰.

En tercer lugar y más importante, el ciclo de veinte conciertos patrocinado por la casa de pianos Érard que ofreció en el pabellón francés de la Exposición Universal, celebrada en

⁷ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, pp. 95, 97, 100 y 102. Véanse las críticas de los conciertos ofrecidos por Albéniz recogidas por Walter A. Clark.

⁸ *Ibidem*, pp. 52, 69-70, 80. Walter A. Clark expone los conciertos ofrecidos por Albéniz en Andalucía: En 1872, con tan sólo 12 años, actuó en Úbeda (17 marzo), Jaén (2 de abril), Córdoba (mayo), Granada (junio y julio), Lucena (julio), Loja (31 de julio), Salar (1 de agosto), Loja (2 de agosto) y Málaga (29 de agosto y en noviembre); El 29 de abril de 1875, la noche antes de partir hacia EEUU, Albéniz actuó en Cádiz; En mayo de 1881, Albéniz ofrece de nuevo una gira por Andalucía: Córdoba, Málaga, Cádiz (Casino de San Fernando y Academia de Santa Cecilia) y Sevilla (Jardines de Eslava); En julio de 1881, viaja a Granada, ofreciendo «actuaciones privadas en casa de las personas más importantes de Granada»; El 19 de abril de 1882, actúa en Málaga; En mayo de 1886, ofrece un recital de nuevo en Málaga.

⁹ RÍOS RUIZ, MANUEL, «Andalucía, XI: Flamenco», en Casares, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Vol. I, p. 444. «El flamenco, en sus tres facetas, cante, baile y guitarra, pasó de la intimidad al espectáculo con la profesionalización de sus más capacitados artífices, siendo de suma importancia en su difusión la época de su esplendor en los cafés cantantes, comprendida entre la mitad del s. XIX y el primer tercio del XX, para pasar después a los teatros, salas de fiestas y otros escenarios, hasta alcanzar paulatinamente, desde los principios del s. XX, proyección internacional como arte genuinamente andaluz y de una variedad estilística tan sugestiva como sorprendente».

¹⁰ GUERRA Y ALARCÓN, ANTONIO, *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886 (Reimpresión por la Fundación Albéniz, Madrid, Turner libros, 1990), p. 46.

Barcelona durante el verano de 1888. Estos conciertos le sirvieron de trampolín para, en abril del año siguiente, ofrecer un concierto en la Sala Érard de París con motivo de la Exposición Universal de la capital francesa. Las obras que interpretó Albéniz en este concierto, salvo algunas piezas de Scarlatti, fueron todas creaciones propias: *Sonata N° 5*, *Concierto Fantástico* para piano y orquesta, *Escenas sinfónicas catalanas* para orquesta, *Estudio Impromptu*, «Cotillón Valse» (*Cotillón. Álbum de danzas de salón*), «Granada» y «Sevilla» (*Suite Espagnole*), «Torre Bermeja» (*Doce piezas características*) y *Rapsodia española* para piano y orquesta¹¹. Kalfa cuenta lo siguiente:

Varias de las personalidades del mundo artístico asistieron a este concierto: Debussy, Ravel, Fauré, Dukas, y a todos les entusiasmó no sólo el pianista prodigioso, sino el compositor que, en algunas piezas como «Torre Bermeja», les hizo descubrir unas sonoridades guitarrísticas inéditas, nuevas en el campo del teclado mientras que, en sus interpretaciones de Scarlatti, ellos creían escuchar casi el rasgueado en los pasajes inspirados por la guitarra¹².

Este concierto supone un punto de inflexión en su carrera: por un lado, porque se da a conocer como compositor –tanto de piano como sinfónico– y, por otro lado, porque este recital le abre las puertas a nuevas giras en el extranjero, entre las que hay que destacar Gran Bretaña. Después del primer concierto conocido en Londres, en el *Prince's Hall* el 13 de junio de 1889, se suceden multitud de conciertos en las principales salas de Londres y del extranjero. En 1890 firmará un contrato con Henry Lowenfeld por lo que se trasladará a la capital británica. Allí desarrollará su arte musical a través de conciertos para piano y la dirección de conciertos sinfónicos¹³.

El año 1892 representa la cúspide de su carrera como concertista de piano. A partir de entonces, dedicará cada vez más tiempo a la composición que a la interpretación¹⁴, con la creación de obras líricas como *The Magic Opal* (1892) o *Henry Clifford* (1893-1895).

La evolución de la técnica compositiva y orquestal de Albéniz desde sus comienzos – en el que era considerado poco más que un pianista e improvisador virtuoso– hasta conseguir la madurez musical en sus últimas obras será propiciada y estimulada por el contacto artístico

¹¹ TORRES MULAS, JACINTO, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid, editorial ¡Madrid!, 2008, p. 56. En este estudio se incluye el facsimile del programa del concierto ofrecido por Albéniz en la Sala Érard, el 25 de abril de 1889.

¹² KALFA, JACQUELINE, «Isaac Albéniz à Paris», *Revue Internationale de Musique Française*, n.º 26 (junio, 1988), p. 19. (A continuación, transcribimos el fragmento citado en el idioma original: «*Plusieurs personnalités du monde artistique assistèrent à ce concert: Debussy, Ravel, Fauré, Dukas, et ils s'enthousiasmèrent non seulement pour le pianiste prodigieux, mais pour le compositeur qui, dans des pièces comme «Torre Bermeja», leur fit découvrir des sonorités guitaresques inédites, neuves dans le domaine du clavier tandis que, dans ses interprétations de Scarlatti, ils crurent entendre quasiment le rasgueado*». Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas).

¹³ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 95.

¹⁴ *Ibidem*, p. 104

que mantendrá con Europa: empezando por el éxito cosechado tras el concierto de obras propias para piano solo y orquestales ofrecido en París en 1889, continuado por Londres – donde adquiere formación orquestal práctica a través de la dirección y de la composición de sus primeras óperas– y terminando por su traslado a París a partir de 1894 –donde adquirirá una formación teórico-práctica decisiva para su desarrollo como compositor, a través de las enseñanzas recibidas por la *Schola Cantorum*, Paul Dukas y el estudio de la obra de Wagner. Por tanto, podemos dividir su faceta como orquestador en dos periodos fundamentales: antes de su asentamiento en París y después de su llegada a la capital francesa.

1.1.2 Antes de París

El acercamiento de Albéniz al mundo escénico y orquestal vino de la mano de sus primeras creaciones zarzuelísticas. Su afición al teatro musical parece que se vio estimulada tras actuar como pianista entre los actos I y II de una zarzuela en tres actos de Joaquín Gaztambide¹⁵ titulada *El juramento* y que tuvo lugar en Bilbao, en enero de 1882¹⁶. De este año datan las tres primeras zarzuelas que compuso: *Cuanto más viejo* (1881-1882), con libreto de Mariano Zappino y Garibay y estrenada en el Teatro Coliseo de Bilbao, el 15 de febrero de 1882; *Catalanes de Gracia* (1882), libreto de Rafael Leopoldo y estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 28 de marzo de 1882; *Canto de Salvación* (¿1882?), autor del libreto desconocido y no se han encontrado datos sobre el estreno. Las tres se encuentran perdidas, por lo que no podemos saber en qué grado y con qué oficio estas zarzuelas fueron orquestadas¹⁷. De las dos primeras al menos hay referencias de sendos estrenos a través de la prensa. De la tercera, sin embargo, solamente tenemos prueba de su existencia a través del testimonio de Guerra y Alarcón¹⁸.

¹⁵ Gaztambide fue cofundador –junto con Salas, Barbieri, Hernando, Oudrid, Inzenga y Luis Olona– de la Sociedad de Teatro Lírico Español, en 1851. Citado en SOBRINO, RAMÓN, «Orquesta en la Zarzuela restaurada», en Casares Rodicio, Emilio (Ed.), *Diccionario de la Zarzuela*, Vol. II, ICCMU, 2003.

¹⁶ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 67.

¹⁷ Las partituras del género chico, obras pensadas para el consumo inmediato y que en principio iban a ser efímeras, normalmente no se publicaban. Los directores dirigían con un «guión», que es como se le llama al manuscrito en el que aparecen las partes vocales y un resumen de la melodía y el bajo –y a veces de otras partes intermedias– de la orquesta. Con frecuencia se indicaba el instrumento que intervenía. También dirigían con la reducción de voz y piano impresa. Lo que hacían era aprender las obras antes, si eran de repertorio, o durante los ensayos, si eran nuevas, y dirigirlas, sabiendo que algún instrumentista iba a tocar las melodías. Ramón Sobrino explica en el artículo anteriormente citado que los músicos de la orquesta se quejaban porque «tenían que trabajar más en el género chico que en el grande, con ensayos continuos durante la temporada, al tratarse de obras efímeras, de consumo inmediato». Véase «guión» de *San Antonio de la Florida* de Albéniz en Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Isaac Albéniz, *San Antonio de la Florida*; arr., en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/9908> (Consultado el 06-X-2014).

¹⁸ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 253-256.

Después de acercarse al teatro escénico por primera vez, Albéniz inició sus primeros estudios serios de composición e instrumentación de la mano de Felipe Pedrell en 1883. Clark cuenta que «Albéniz sólo había estudiado composición brevemente en Leipzig [...] y aunque algunas autoridades afirman que estudió con Gevaert en Bruselas, los documentos existentes en aquel conservatorio no indican nada al respecto»¹⁹. De Pedrell recibe las primeras nociones de instrumentación y orquestación. Asimismo le inculca la necesidad de crear una ópera nacional y le estimula –junto con el ejemplo de Chopin y Liszt, dos grandes compositores que utilizan el folklore en su música– a continuar creando una música autóctona, con una identidad y color propios que se diferencie de la compuesta en el resto de Europa, utilizando así la música popular como soporte de su composición. Su maestro dejó escrito tras la muerte de Albéniz un artículo que ofrece unas pinceladas de cómo se desarrollaban las clases con su discípulo:

Nuestras divagaciones sobre arte, más que lecciones de cosas eran conversaciones; menos que esto aún: sencillas charlas humorísticas entre amigos, más llenas de experiencias y observaciones que de consejos pedantes. A temperamentos como el de Albéniz la regla seca, dura y fría les produce graves desequilibrios, y él se empeñaba, con exceso, todo preocupado, buscándole tres pies a la regla (e ignorando que ésta tenía cuatro). Sufrió buscando las cadencias; la exactitud gráfica de la escritura; las propiedades técnicas y gramaticales de un acorde; las diferencias que hay entre un instrumento natural y un instrumento transpositor; y como, en el fondo, todo esta cuestión le daba igual [...], determiné no hablarle jamás de reglas, ni de acordes, ni de resoluciones [...] ni de demás trastos técnicos, sino del buen gusto musical fino e ilustrado, encaminando bien y en la dirección correcta aquella intuición musical tan superior que él poseía²⁰.

Por lo que se deduce de las palabras de Pedrell, a pesar de que las clases con Albéniz no se basaron en un estudio sistemático y concienzudo de la composición y la orquestación, sino más bien en discusiones sobre música y arte, Albéniz dice haber aprendido de su «querido maestro» el «difícil manejo de los colores orquestales; le debo asimismo los elementos de cultura y estética que el tiempo, la experiencia y el estudio han ido

¹⁹ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, pp. 71-72.

²⁰ PEDRELL, FELIP, «Isaac Albéniz. L'home, l'artista y l'obra», *Revista Musical Catalana*, n.º 65 (Mayo, 1909), p. 181, en línea: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revmusical/id/1824/rec/65> (Consultado el 20-IX-2014). (A continuación, reproducimos el fragmento en el idioma original: «*Això feya que nostres divagacions d'art, més que lliçons de coses eren converses; menys encare qu'això, senzilles xarrades humorístiques d'amics, més plenes d'experiències y observacions que de consells pedants. A temperaments com el d'Albéniz la regla seca, dura y freda 'ls produeix greus desequilibris, y ell s'hi encaparrava ab excès, tot capficat, buscantli tres peus a la regla (ignorant que'en tenia quatre). Se donava greus penes cercant les cadències; la propietat gràfica d'escriure una nota; les propietats tècniques gramaticals d'un acort; les diferències qu'hi hà entre un instrument natural y un instrument transpositor; ab tot això, sense preocuparlo gens ni mica la qüestió, ben important pera qualsevolga, però no pera ell, d'escriure ab propietat [...] Tant es aixís, que vaig determinar un dia no parlarnhi jamay de regles, ni d'acorts, ni de resolucions, [...] ni demès andròmines tècniques, sinó de gust y de gust fi y ilustrat, encaminant be y dretament aquella intuició musical tan superior qu'ell posseïa*»). Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas).

desarrollando en mi cerebro»²¹. Pedrell le inculcará la idea de un nacionalismo musical español y ambos influirán en generaciones posteriores. Falla dirá de Albéniz que es «un ejemplo de compañerismo leal y desinteresado para cuantos trabajamos en la formación del nuevo arte español»²², debido, entre otras cosas, a que Albéniz le conseguiría una beca del Marqués de Borja para poder estudiar en París y poder dedicar todo su tiempo a la composición²³. Turina recordará las palabras de Albéniz, quien le encaminó a que desarrollara su arte tomando como fuente la música española: «Ese quinteto franckiano se va a editar [Albéniz se refiere al *Quinteto Op. 1* de Turina, del que corrió con todos los gastos de edición y publicación]. [...] Pero usted me da su palabra de no escribir más música de esta clase. Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es Sevillano»²⁴. Para Rodrigo, Albéniz representa «la incorporación de España, o mejor dicho, la reincorporación de España al mundo musical europeo»²⁵.

Lo cierto es que, a pesar de las sesiones con Pedrell, Albéniz todavía no se sentía seguro de sí mismo en el arte de la instrumentación y la orquestación, por lo que pide a Tomás Bretón que orqueste su *Rapsodia Española* (1886-1887) y su *Concierto Fantástico* (1887), ambos para piano y orquesta. Bretón cuenta en su diario los pormenores sobre el encargo que Albéniz le hizo²⁶. El 23 de enero de 1887, el director de orquesta escribe lo siguiente: «vino Albéniz a comprometerme para instrumentarle un *Concierto de piano* y una *Rapsodia Española* ¡Una friolera!»²⁷. Sin embargo, por aquellos años Albéniz sí que se atrevió con la orquestación de sus primeras obras sinfónicas: *Suite Característica* (ca. 1886), ilocalizada; *Escenas sinfónicas catalanas* (1888-1889), cuyo manuscrito se encuentra en el *Museu de la Música* de Barcelona; y *L'Automne Valse* (1890), ilocalizada²⁸. Pudo ser que Albéniz mandara a Bretón instrumentar sus dos obras concertantes, *Rapsodia Española* y *Concierto Fantástico*, debido a que en este género el balance entre *solo* y *tutti* es una cuestión

²¹ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, pp. 73-74.

²² *Ibidem*, p. 280.

²³ Véanse las cartas de Manuel de Falla a Isaac Albéniz (París, 11-I-1908) y (París, 17-I-1908), Biblioteca de Catalunya, Fons i col·leccions, Isaac Albéniz, inventari, M 986/36. En la primera carta, Falla se queja por no tener tiempo para componer con tranquilidad y poder estudiar con Albéniz y con Paul Dukas, ya que tiene que dar clases particulares para poder vivir. En la segunda carta, apenas seis días después de la primera, Falla le agradece haberle conseguido una beca de 1000 francos, concedida por el Marqués de Borja.

²⁴ TURINA, JOAQUÍN, «Encuentro en París», *Arriba*, (14 enero, 1949), reimpresso en Franco, Enrique (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990, p. 116.

²⁵ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 321.

²⁶ TORRES MULAS, JACINTO, «Albéniz en el Diario de Bretón», en *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid, ¡Madrid!, 2008, pp. 171-173.

²⁷ *Ibidem*, p. 171.

²⁸ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, pp. 61-65 y 354.

muy delicada y no se vio con la solvencia suficiente para equilibrar los diferentes planos sonoros.

A partir de 1890 se asienta en la capital británica, gracias al sustento de su «mecenas» Henry Lowenfeld, donde tendrá la oportunidad de trabajar como director activo y compositor de operetas²⁹. Este hecho le ayudará a desarrollar su faceta como orquestador, ya que la dirección de orquesta le proporcionará una formación práctica que hasta entonces no había podido adquirir.

En 1892, Lowenfeld le encomienda la creación de una ópera a partir del libreto de Arthur Law titulado *The Magic Opal*. En el proyecto iban a participar en un principio Albéniz y Arbós, que por entonces se hallaba también en Londres por mediación de aquél³⁰. No queda claro si la idea de crear la ópera entre los dos fue propuesta por Lowenfeld, quien también había firmado un contrato de cuatro giras de conciertos con Arbós³¹ o, por el contrario, fue idea de Albéniz³². Pudieron ser varias las causas que les llevaron a compartir el proyecto. Pudo ser, según Sagardía, que Albéniz pidiera a Arbós que le ayudara especialmente en la labor de orquestación³³. Este hecho, sin embargo, no ha sido contrastado y ni siquiera es comentado por Arbós en sus *Memorias*. Por aquel entonces, Arbós sustituía a Albéniz en la dirección de la orquesta del *Lyric Theatre* cuando éste tenía problemas de salud y además, Arbós no tenía más experiencia que Albéniz en el mundo de la dirección ya que la primera vez que el futuro director de la Orquesta Sinfónica de Madrid se sube a un escenario para empuñar una batuta fue en 1890³⁴, por lo que todavía Arbós tenía una reputación como violinista, pero no así como director. Otra razón pudo ser la presura con la que la ópera debía ser compuesta, ya que hasta primeros de noviembre de 1892 Albéniz no había recibido el libreto³⁵ y el estreno estaba previsto para el día 19 de enero del año siguiente³⁶, una tercera

²⁹ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 69.

³⁰ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Alpuerto, 2005, pp. 270 y 272. Arbós comenta lo siguiente: «[...] a comienzos del año [18]91, recibí una carta de Albéniz que había de alterar nuevamente toda mi vida. [...] En cuanto [Albéniz] vio su situación medianamente consolidada [a través del contrato con Lowenfeld], con aquel altruismo que caracterizaba todos sus actos, aprovechó la primera coyuntura para hacer que participásemos todos de su buena estrella. Empezó por arreglárselas para que L. [se refiere a Lowenfeld] contratara una orquesta y llevase a Bretón y luego me llevó a mí a unos conciertos que debíamos dar juntos en el *Prince's Hall* y en el *St. James Hall*».

³¹ *Ibidem*, p. 274. Arbós escribe que «visto el resultado [el gran éxito cosechado por los conciertos], L. [Lowenfeld] se decidió a ofrecerme un contrato en unión con Albéniz, que yo acepté».

³² RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, p. 27. Según Víctor Ruiz Albéniz, es su tío Isaac quien le pide a Lowenfeld componer la ópera en colaboración con Arbós.

³³ SAGARDIA, ANGEL, *Isaac Albéniz*, Plasencia (Cáceres) S. Rodrigo, 1951, pp. 50-51. Citado en CARLSON, LINDSEY, *From Albéniz to Arbós: The orchestration of Iberia*, University of Maryland, Master of Arts, 2010, p. 36.

³⁴ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 266.

³⁵ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, p. 27.

posibilidad pudo ser, simplemente, debido al cariño que Albéniz profesaba hacia su querido compatriota³⁷ y quiso compartir el proyecto con él.

Sea como fuere, el hecho es que Arbós sólo contribuyó en dos de los 27 números que componían la ópera y finalmente se desligó del proyecto porque empezó a desconfiar cada vez más de Lowenfeld, hasta el punto de no sentirse atraído en absoluto por la idea:

No bien concluimos esta *tournée* [la segunda de un total de cuatro] se le ocurrió seguir explotándonos en el terreno de la composición y propuso que Albéniz y yo musicásemos una ópera cómica [...]. Sacó no sé de dónde un autor que le proporcionó un libreto: *El ópalo mágico*, y empezamos a escribir. Desde el principio me arredró mi falta de conocimiento del inglés para llevar a cabo una empresa destinada al público, que siempre me ha inspirado el máximo respeto; debía trabajar a ciegas, con una indicación previa de los acentos tónicos y, en cuanto se daba cima a un número, era preciso dárselo a conocer a L. [Lowenfeld], mimándolo y haciéndoselo comprender³⁸.

A esta desconfianza hacia el empresario se unió, por un lado, el que Joachim –antiguo profesor de Arbós en Berlín– le ofreciera dar una gira de conciertos por Londres en su compañía³⁹ y, por otro lado, el delicado estado de salud de su padre, que le obligaba a regresar a España lo antes posible. Por estos motivos Arbós consiguió convencer a Lowenfeld para que rescindiera su contrato. Albéniz le cuenta en una carta a su hermana Clementina, fechada en Londres el 19 de diciembre de 1892, los motivos por los que Arbós se había desentendido del proyecto:

Supongo te harás cargo cómo estoy de trabajo: no es para contado; el pobre Enrique, que debiera haber colaborado por mitad en la obra conmigo, primero por pereza o poco entusiasmo, y ahora por su terrible desgracia, me ha dejado en las “astas del toro”, no escribiendo más que dos números y medio de los 27 que tiene la obra, y aun esos dos y pico los he tenido que instrumentar yo⁴⁰.

El estreno de la ópera se realizó en la fecha prevista, el 19 de enero de 1893, en el *Lyric Theatre* de Londres, y fue todo un éxito pero no así en Madrid, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 23 de noviembre de 1894⁴¹. Walter A. Clark admite que

A primera vista tiene cierta justificación aquí [en la orquestación de *The Magic Opal*] el comentario de Pedrell según el cual Albéniz trataba la orquesta como si se tratase de un gran piano en el que los violines llevan la melodía y el viento y la cuerda grave proporcionan el acompañamiento de la “mano izquierda”⁴².

³⁶ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, p. 265. Romero cuenta que «Albéniz pudo concluir los 27 números que componen la opereta justo a tiempo para el estreno, previsto el 19 de enero de 1893. Estuvo trabajando en ellos hasta el último momento, como se deriva del hecho de que los ensayos no comenzarán hasta sólo cuatro días antes del exitoso estreno».

³⁷ Véase cita n.º 30.

³⁸ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, pp. 291-292.

³⁹ *Ibidem*, p. 293.

⁴⁰ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, p. 28.

⁴¹ TORRES MULAS, JACINTO, *Las claves madrileñas...*, p. 56-57.

⁴² CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 106.

Aunque no cabe duda que Albéniz aprendió mucho en sus años como director de orquesta y compositor en el *Lyric Theatre*, lo cierto es que la técnica orquestal de Albéniz es todavía un poco rudimentaria. Será a raíz de su traslado a París cuando adquirirá una formación teórico-práctica mucho más consolidada.

1.1.3. En París

1.1.3.1. Etapa formativa en la *Schola Cantorum*

A pesar de que no se sabe la fecha exacta de llegada a la capital francesa, parece ser que antes del 19 de julio de 1894 ya residía en París⁴³. Un cuaderno de notas escrito por el propio Albéniz y datado a fecha «1 Mayo 1894» contiene apuntes, resultado de la asistencia a unas conferencias sobre música medieval. El 15 de abril, Albéniz tocó en Mallorca con su quinteto⁴⁴ y unos días antes habían actuado en el Teatro Lírico de Barcelona⁴⁵, por lo que todo apunta a que la familia Albéniz pudo mudarse a París a finales de abril.

En estos apuntes aparecen anotados tetracordos y notación neumática, *virga, punctum, podatus, clivis*, neumas elevados, notación pentagramática, las claves y su evolución y el desarrollo de los silencios. Este cuaderno demuestra que Albéniz estaba estudiando las obras de Palestrina y que asistió a una conferencia del célebre teórico alemán Hugo Riemann⁴⁶. Según explica Clark,

La *Schola Cantorum* fue fundada el 6 de junio de 1894 con el fin de promover el canto gregoriano y la música religiosa al estilo de Palestrina. [...] Todo lo que nos dice con seguridad el cuaderno es que Albéniz se estaba embarcando en una nueva fase de estudio musical serio, y que ya había establecido cierta conexión con la *Schola Cantorum* de París, entonces en proceso de constitución⁴⁷.

El éxito cosechado tras su actuación en los Salones de la casa Érard en París cinco años antes de su asentamiento definitivo en la capital francesa, en 1889, y la asistencia a ese concierto de personalidades de la música tan importantes como Debussy, Ravel, Fauré y

⁴³ *La Dinastía*, Barcelona, 19-VII-1894, p. 2, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001606610&page=2&search=Alb%C3%A9niz&lang=es> (consultado el 07-X-2014). En la crónica local de este periódico se escribe lo siguiente: «El célebre pianista Albéniz, que tantos triunfos ha obtenido en las principales ciudades de Europa y América, se halla en estos momentos en Pasay (París), consagrado a la terminación de una obra de gran espectáculo, en tres actos, letra de dos jóvenes escritores [*Henry Clifford*], que debe estrenar durante la próxima temporada cómica en el teatro de la Zarzuela de Madrid la compañía Elías [...]».

⁴⁴ *El Liberal*, Madrid, 16-IV-1894, p. 2, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001239726&page=2&search=quinteto+Alb%C3%A9niz&lang=es> (Consultado el 07-X-2014).

⁴⁵ *Ilustración Artística*, Barcelona, 16-IV-1894, p. 9, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001516186&page=9&search=Alb%C3%A9niz&lang=es> (consultado el 07-X-2014).

⁴⁶ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 134.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 134.

Dukas, propulsó la carrera de Albéniz y facilitó el que entrara a formar parte del círculo artístico y musical parisino rápidamente. Albéniz acude a los salones en casa de la Princesa de Polignac, donde en 1908 estrenará el tercer libro de Iberia. En el *Palais de l'Art* conoce a figuras literarias como Camille Mauclair o Pierre Louÿs y a músicos tan célebres como Debussy, Ravel o Massenet. «Su propio hogar se convirtió en una meca para los escritores, artistas y músicos españoles, como Sarasate, Arbós, Casals, Josep-Marià Sert y Zuloaga, por nombrar sólo algunos»⁴⁸.

En octubre de 1896 se matricula en la *Schola Cantorum* y estudia contrapunto con Vincent d'Indy. Esta nueva etapa formativa, unido a la participación en la vida musical de la ciudad –asiste a varios estrenos: en 1894, el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy y en 1902, a la ópera *Pelléas et Mélisande* del mismo autor⁴⁹– le hace crecer enormemente como compositor, en busca de un mayor perfeccionamiento en la técnica de la composición musical, por medio del desarrollo y maestría de su escritura contrapuntística. Sus piezas de estilo español compuestas en su época temprana se construyen sobre una textura homofónica, frente a una textura contrapuntística mucho más compleja de sus obras tardías: «bajo el influjo de sus amigos franceses y de la *Schola Cantorum*, [Albéniz] [...] estaba tratando de desarrollar un enfoque más intelectual en la composición [...]»⁵⁰.

Nace y se desarrolla una gran relación de amistad entre Albéniz y su maestro en la *Schola Cantorum*, Vincent d'Indy. En repetidas ocasiones, Albéniz ayuda a organizar conciertos en España, en los que d'Indy dirige⁵¹. Además, Albéniz trabajará en la *Schola Cantorum* entre 1897 y 1900, cuando tiene que dejar el puesto debido a su delicada salud⁵². Otra muestra de la amistad y admiración que discípulo y maestro se tenían es que Vincent d'Indy, junto con Debussy, Fauré y Dukas, fue el mediador para que le concedieran la *Croix de la Légion d'Honneur*. Todos los miembros de la *Schola Cantorum* y del *Conservatoire* de París coinciden en que «aquí todos adoramos a Albéniz, le consideramos muy grande como artista y como hombre [...]»⁵³.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 135. Clark reproduce unas palabras escritas por Laura Albéniz en su diario: «Qué tranquilidad la nuestra entonces [...], apoyándonos con toda confianza en la inmensa columna que mi padre representaba, con la seguridad de que existiría siempre». Citado en KALFA, JACQUELINE, «Isaac Albéniz à Paris», *Revue Internationale de Musique Française*, n.º 26 (junio, 1988), pp. 30-31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 157 y 216. En marzo de 1895, Vincent d'Indy dirige una serie de cinco conciertos en Barcelona; El 14 de noviembre de 1895, en el tercero de una serie de cuatro conciertos en Barcelona estrenará el preludio al acto I de *Merlin*.

⁵² *Ibid.*, p. 221-222.

⁵³ *Ibid.*, p. 293. Clark explica que esta cita procede de un telegrama que Granados envió desde Bayona a la prensa Barcelonesa el 9 de mayo de 1909, en el que se comunicaba los sentimientos de Fauré y del

Las obras compuestas a partir de estas valiosas lecciones con Vincent d'Indy revelan los progresos de Albéniz en lo referente a una técnica contrapuntística más depurada. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en su primera obra para piano de gran formato, «La Vega» (1897), en la que incluye un *fugato* a partir del compás 69 que va ganando tensión en cada una de las cuatro entradas, con alternancia de sujeto en *lab* y respuesta en *mib*, y que construye la llegada al *fortissimo* del compás 101. El sujeto está basado en una línea cromática descendente (Ej 1A):



Ejemplo 1A. «La Vega», cc. 69-75.

La respuesta del *fugato* se encuentra en la dominante, pero en esta nueva entrada y en las sucesivas el tema cromático será adornado:



Ejemplo 1B. «La Vega», cc. 77-83.

Este tipo de diseño cromático es muy característico en el contrapunto escolástico debido a la dificultad de armonizar, es decir, de dar sentido armónico, a un contrapunto en el que una de las líneas melódicas es una sucesión de grados cromáticos descendente. Rameau, en su *Traité de l'harmonie*, muestra la predilección de la escuela francesa por las líneas melódicas cromáticas:

En la melodía, el conflicto creado por la sucesión cromática continuada en el canto, que procede por semitonos, tanto ascendente como descendente, produce un efecto maravilloso en la armonía, porque la mayor parte de los semitonos, que no están dentro del orden diatónico, causan en todo momento unas disonancias que suspenden o interrumpen las conclusiones, e incluso dan la facilidad de completar los

Conservatorio de París. Este recorte se encuentra en el *Museu de la Música* de Barcelona, con la signatura Prov. M-987c.

acordes con todos los sonidos que lo forman, sin perturbar el orden diatónico de las partes que lo componen⁵⁴.

En la *Schola Cantorum* también tuvo la oportunidad de conocer y estudiar la música occidental desde sus orígenes: el canto gregoriano. El conocimiento de la notación neumática no mensural del canto litúrgico medieval le llevó a componer un fragmento en *Merlin* en el que omite cualquier indicación de compás «para simular la libertad del canto gregoriano (himno atribuido a San Ambrosio, 340-397)»⁵⁵.

Andante
Marquez la mesure pour chaque croche moins les groupes liés

CANTO

Ve - ni Re - dem - ptor gen - ti - um Os - ten - de
Ve - ni Re - dem - ptor gen - ti - um Os - ten - de

par - tum Vir - gi - nis
par - tum Vir - gi - nis

Ejemplo 2. *Merlin*, Acto I: «Veni redemptor gentium», cc. 1-6⁵⁶.

Por otro lado, en el tema secundario de «El Albaicín» y por extensión en muchos otros fragmentos de *Iberia*, las evocaciones al *cante jondo* son una constante. Este cante primitivo del flamenco tiene su reflejo en el canto gregoriano, que a su vez proviene de la tradición oriental de la liturgia bizantina. De nuevo, la música oriental y el flamenco vuelven a converger.

⁵⁴ RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard (editor del rey), 1722, p. 286. (A continuación reproducimos la cita en el idioma original : «Dans la Mélodie, le Chromatique conflicte en une suite de Chant qui procede par Semi-Tons, tant en montant qu'en descendant ; ce qui produit un effect merueilleux dans l'Harmonie, parce que la plüpart de ces Semi-Tons, qui ne sont pas dans l'ordre diatonique, causent à tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Parties Superieures»). Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas).

⁵⁵ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 211 y 212

⁵⁶ Ejemplo extraído de CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 212.



Ejemplo 3. *Iberia*, «El Albaicín», tema secundario, cc. 69-74⁵⁷.

Paul Buck Mast, estudioso y artífice de la tesis *Style and Structure in «Iberia» by Isaac Albéniz* (1974), sugiere la siguiente interpretación del fragmento anterior:

Aunque el estilo de esta melodía es el del *cante jondo*, Albéniz parece subrayar en esta obra el aspecto árabe del Albaicín de Granada. Malm afirma: «Las habituales imitaciones occidentales de la música del Oriente Próximo están inspiradas por su sonido nasal, tocado al aire». Describe entonces un clarinete doble común en la música panislámica, afirmando que «se pueden tocar melodías paralelas en ambos tubos o emplear uno de ellos a modo de bordón»⁵⁸.

La técnica contrapuntística alcanzada en sus obras de madurez y en concreto en *Iberia* es difícilmente superable, ya que todo el tejido musical es perfectamente divisible en líneas melódicas independientes. Cada nota del discurso musical en *Iberia* cumple una doble función armónica y de direccionalidad melódica. El hecho de que la textura sea eminentemente contrapuntística, convierte la orquestación de *Iberia* en un reto aún mayor para el orquestador porque el tejido musical característico en la música sinfónica suele ser una polarización entre bajo-melodía y un *ripieno*.

1.1.3.2. Estudio de la instrumentación y orquestación con Paul Dukas

Albéniz, como ya hemos comentado, comenzó a componer desde el piano, influido en todo momento por su faceta de intérprete-improvisador, por lo que se sentía más inseguro

⁵⁷ *Ibidem*, p. 265.

⁵⁸ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 266-267.

escribiendo para orquesta, ya que, en un principio, componía sin una formación sólida, guiado por su enorme intuición musical.

En lo referente a la orquestación, Albéniz no sale muy bien parado de las críticas de prensa, al menos antes de haber recibido clases de Dukas. También es criticado por el mal equilibrio entre la orquesta y las voces en su *Henry Clifford* (1893-1895). Según Laplane, «la orquesta oprime continuamente a las voces bajo un peso excesivo»⁵⁹; esta falta de balance entre la orquesta y las voces es reprochada nuevamente en la versión de *Pepita Jiménez* estrenada en Praga. En la *Beilage zu Bohemia* (24 de junio de 1897), aparece la siguiente crítica, tras la *première* dos días antes:

Albéniz [...] no da a los cantantes melodías absolutas, sino que más bien cultiva exclusivamente el estilo de canto declamatorio, en el que lo sensualmente agradable está subordinado a lo característico. Predomina en la obra un método de composición deliberado y pensado, de modo tal que con poca frecuencia la profundidad tiene como consecuencia la pesadez y la falta de gracia melódica en la voz [...]. Hasta el experto oyente de música se ve obligado con frecuencia a prestar su atenta atención sólo a la orquesta y no hacer caso de las frases de las voces⁶⁰.

Consciente de sus debilidades, Albéniz quiere mejorar en este importante campo de la composición y encontrará en Paul Dukas la ayuda necesaria para crecer como orquestador. El preludeo al acto I de *Merlin*, manuscrito fechado en París, octubre de 1898, muestra un salto cualitativo importantísimo a nivel orquestal: se amplía la orquesta, con la utilización de instrumentos auxiliares como el flautín, corno inglés o clarinete bajo y recursos orquestales más arriesgados:

Enfrenta los *tremolandi* de la cuerda a una melodía en las maderas graves. Además emplea la cuerda *divisi* para llenar la textura que reclaman las ricas armonías. Un coro de trombones toca triple *pianissimo* [*sic*] frente a una melodía en la cuerda grave. [...] Estas mezclas de cuerda y metal son frecuentes a lo largo de toda la partitura y revelan una nueva confianza adquirida en la orquestación, producto no sólo de su experiencia en el teatro sino también de la ayuda que recibió de Paul Dukas⁶¹.

Catalonia, estrenada el 28 de mayo de 1899, muestra asimismo la influencia ejercida por Paul Dukas en el aprendizaje del arte orquestal y del lenguaje armónico francés del momento. De nuevo, al igual que en el preludeo al acto I de *Merlin*, está compuesta para gran orquesta. La variante del tema principal de *Catalonia* bebe del tema principal de *El aprendiz de brujo* de Dukas. A nivel formal, la obra se construye en torno a una forma sonata libre. A nivel armónico, presenta la escala de tonos enteros y acordes aumentados en la retransición⁶².

⁵⁹ *Ibidem*, p. 153.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 196.

⁶¹ *Ibid.*, p. 210-211.

⁶² *Ibid.*, p. 222-224.

En 1899, estimulado por las críticas desfavorables que había sufrido dos años antes por la orquestación de *Pepita Jiménez*, y tras las valiosas lecciones recibidas por Paul Dukas, Albéniz decide reorquestar su ópera, labor que no culminará hasta 1904. Clark explica las mejoras más importantes que la versión revisada presenta con respecto a la primera versión de 1895:

Cambió la instrumentación, trató de aligerar la textura eliminando algunos de los instrumentos graves, como la tuba, el contrafagot y el bombo. También prescindió de los timbales. También homogeneizó la sección de las trompas al desechar las dos trompas en *mi bemol* en favor de cuatro trompas en *fa*. Añadió otra arpa, no obstante, quizá para reforzar la sonoridad de cuerdas pulsadas que asociamos a la guitarra. [...] La versión revisada presenta una explotación mucho más rica de los recursos de la sección de cuerda (verbigracia, mediante el empleo de los armónicos, las sordinas, el empleo de la cuerda *divisi* y la rápida alternancia entre arco y *pizzicato*). La escritura de la madera es también más propia, y Albéniz confiere mayor vitalidad rítmica a estas partes con el fin de animar la textura. Únicamente el tratamiento del metal queda relativamente inalterado; sigue proporcionando texturas fundamentalmente acórdicas que acompañan a las restantes secciones⁶³.

En esta nueva orquestación observamos el profundo cambio de concepción de la orquesta experimentado por Albéniz tras las lecciones recibidas por Dukas: «Albéniz había liberado la instrumentación de su pianismo y era consciente de la orquesta como entidad en sí misma y no como simple proyección del teclado»⁶⁴.

Motivado por una nueva confianza como compositor, se siente cada vez más atraído por la composición para orquesta y decide iniciar una *suite* de piezas para orquesta, inspiradas en una serie de poemas escritos por Coutts, que se titularía *The Alhambra*. Finalmente esta obra sería compuesta para piano y sólo completaría la primera pieza, «La Vega»⁶⁵. Gracias, sin duda, a la maestría conseguida en la técnica de la orquestación, su música para piano adquiere una madurez hasta ahora no presente en sus obras anteriores, y «La Vega» se convertirá en la antesala de su obra maestra, *Iberia*: Una obra de casi catorce minutos de duración, estructurada en una clara forma sonata, escritura virtuosística y textura más rica, melodías inspiradas en géneros flamencos, como la petenera en el tema principal o la jota en el tema secundario, sonoridades con notas añadidas, y retransición armonizada con acordes aumentados, procedentes de la escala hexátona⁶⁶. Albéniz señala en una carta enviada a su amigo Enrique Moragas que «lo que he compuesto es toda la llanura de Granada contemplada desde la Alhambra»⁶⁷ y afirmaba que Debussy ya la había oído y quería ir él mismo a

⁶³ *Ibid.*, p. 226-227.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 228-230.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 230

Granada⁶⁸. Su amigo, el pintor Ignacio Zuloaga, ensalza su color, a lo que Albéniz responde «comprendo su entusiasmo por el color. Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas»⁶⁹.

Las críticas acerca de la orquestación que suscitó el estreno de la versión revisada de *Pepita Jiménez*, el 3 de enero de 1905 en Bruselas, fueron mucho más reconfortantes que las de la primera versión. *Le Peuple* (5 de enero de 1905) habla de una orquestación «viva, variada y rica»⁷⁰. *Le Patriote* (4 de enero de 1905) «situaba a Albéniz “entre los coloristas, al poseer la melodía innata, el pensamiento musical”»⁷¹. En el diario parisino *Le Temps* (11 de abril de 1905) Pierre Lalo considera a Albéniz como «uno de los mayores inventores de ritmos de todo el universo [...] [y con] la orquesta más viva, más flexible y más brillante, una orquesta en incesante movimiento, cambiante, tornasolada, una orquesta que fluye [...] como un arroyo»⁷².

La experiencia adquirida gracias a los dos estrenos de *Pepita Jiménez*, antes y después de la revisión, le sirvieron como importantísimas lecciones de orquestación y la incursión en el teatro musical le hizo crecer como compositor a la hora de desarrollar el «manejo de la textura, la sonoridad y la forma a gran escala»⁷³. Su mayor conocimiento de la orquestación proporciona a Albéniz una «nueva y mayor apreciación [...] del potencial expresivo de la sonoridad [que tendrá] su expresión idónea en las últimas obras para piano; en *Iberia*, por ejemplo, hallamos la máxima explotación de los recursos tímbricos del piano»⁷⁴.

1.1.3.3. Estudio de la música de Wagner

Su afición y aprecio hacia la música de Wagner se consolidó durante su etapa de formación en Bruselas, a partir de 1876, por medio de las transcripciones para piano de algunos números de *El oro del Rin* y *La valquiria*, que habían sido realizados por su profesor de piano Louis Brassin. Asimismo en algunas de sus primeras composiciones de gran formato, como en el tercer movimiento de su primer concierto para piano y orquesta, el *Concierto fantástico* (1886-1887), introduce citas de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*: *leitmotifs* de *El oro del Rin* o *Sigfrido*⁷⁵.

⁶⁸ Véase CHRISTOFORIDIS, MICHAEL, «Isaac Albéniz's Alhambriism and fin-de-siècle Paris», en Morales, Luisa y Clark, Walter A. (eds.), *Antes de Iberia. De Masarnau a Albéniz*, Almería, Leal, 2009, pp. 171-182.

⁶⁹ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 230.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 248.

⁷¹ *Ibid.*, p. 248.

⁷² *Ibid.*, p. 249.

⁷³ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁵ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, p. 83.

No obstante, la verdadera profundización en el estudio del lenguaje wagneriano vino ligada a su etapa compositiva dedicada al teatro musical estando ya asentado en París. Concretamente, coincidiendo con las colaboraciones con Francis Money-Coutts⁷⁶: *Henry Clifford* (1893-1895) y la trilogía *King Arthur*, de la que sólo concluyó la primera de ellas, «Merlin» (1897-1902).

Gran admirador de Albéniz y poeta de profesión vocacional⁷⁷, Coutts ansiaba que sus versos fueran musicados. El primer proyecto Albéniz-Coutts fue *Henry Clifford*. Esta ópera ya presenta algunos rasgos wagnerianos. Suárez Bravo, crítico del *Diario de Barcelona* (10 de mayo de 1895), señala el empleo del *Leitmotiv*, sin llegar a la rigurosidad de las óperas wagnerianas o la «predilección por los semitonos» en la melodía y una tendencia de la música a “modular con extraordinaria riqueza”⁷⁸.

Sin embargo, será su segundo gran proyecto con Coutts el que le exigirá un estudio todavía más profundo de la música de Wagner. Esta idea, propuesta por el empresario, consiste en la creación de una trilogía nacional inglesa, a imagen y semejanza de la ópera wagneriana⁷⁹. El libreto estará basado «en la novela de caballerías artúrica *Le Morte d'Arthur* del autor inglés del siglo XV sir Thomas Malory»⁸⁰. La trilogía, titulada *King Arthur*, estará formada por «Merlin», «Lancelot» y «Guenevere».

Para impregnarse del lenguaje wagneriano, Albéniz asiste a las representaciones de ópera de Wagner siempre que encuentra una oportunidad y previamente a éstas estudia las partituras. En 1897, estando Albéniz en Karlsruhe y más tarde en Praga con motivo del estreno de *Pepita Jiménez* en el extranjero, escribe en su diario múltiples referencias a óperas de Wagner. En Karlsruhe, el 4 de abril de 1897, anota lo siguiente: «Pasé el día estudiando el *Tristán*; es indudable que Wagner no ha escrito nada mejor; por la noche nos largó Mottl una representación de esta obra colosal, en donde no hubo medio de encontrar el más mínimo defecto»⁸¹.

⁷⁶ Francis Money Coutts conoció a Albéniz a través de Henry Lowenfeld y el *Lyric Theatre*. Albéniz había firmado en 1890 un contrato con Lowenfeld, denominado por aquél el «Pacto de Fausto», por medio del cual «Albéniz cedió el control de todas sus obras y de sus servicios como compositor y músico a Lowenfeld [...] a cambio de que Lowenfeld le adelantara dinero para sus gastos personales y promocionara sus intereses [...]». En 1893 se agregó Money Coutts al contrato y poco tiempo después, rescindieron la parte del contrato con Lowenfeld. Véase el texto íntegro del llamado «Pacto de Fausto» entre las tres partes interesadas, en ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, pp. 425-427.

⁷⁷ Véanse los «Poemas de Francis Money Coutts dedicados a Isaac Albéniz», en ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, pp. 428-431.

⁷⁸ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 155.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 206.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁸¹ ALBÉNIZ, ISAAC, *Impresiones y diarios de viaje*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990, p. 42.

En Praga, coincidiendo con los ensayos de *Pepita Jiménez*, asiste a varias óperas de Wagner: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. La admiración que siente hacia el compositor de la tetralogía se muestra en los comentarios de su diario. El 22 de mayo escribe: «Ensayo general del *Rheingold* [*El oro del Rin*]... ¡Dónde queda el pobre Meyerbeer y su música, dónde quedan, quedamos y quedarán millares de musicantes al compararlos a ese monstruoso genio llamado Wagner!»⁸². El 27 de ese mismo mes, tras escuchar *Sigfrido* añade: «¡Quién es el guapo que se pone a escribir nunca después de oír esa maravilla!»⁸³. Y tras haber escuchado *El ocaso de los dioses*, el 30 de mayo, considera su música inferior a la compuesta por Wagner:

Por la noche y en mala disposición de espíritu he oído el *Goterdämmerung*; decididamente, hay que clasificar la música en dos clases: la que es obra del espíritu y la fecal; en efecto, hay un sinfín de autores, entre los cuales, ¡ay!, me incluyo, que hacen música, como hacen la digestión, sí, y el resultado es...ése; no me extraña que haya todavía gente a quien Wagner no le guste, también hay quien le repugna el más suave aroma, y se complace en el que despiden un rico frito de cebolla y aceite (por ser, pongo ese símil, la intención es más fuerte)⁸⁴.

Estas duras palabras hacia su música revelan, como muy bien titula Clark en su biografía sobre Albéniz «El imperfecto wagneriano», un periodo en el que Albéniz ha perdido la confianza en sí mismo por no poder componer a la manera de Wagner, que es la que considera suprema, y desprecia otras obras como *La Fiancée vendue* de Smetana, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni o incluso las suyas. Durante esta etapa, Albéniz estudia a conciencia las partituras de Wagner antes de escucharlas en directo. Lamentablemente, esta parte de la biblioteca musical de Albéniz no ha sido encontrada a día de hoy.

Como consecuencia, la influencia de los principios Wagnerianos en *Merlin*, así como en sus últimas composiciones, es innegable⁸⁵:

- Fusión de lo arcaico, una historia enmarcada en el medievo, con lo moderno, un lenguaje musical actual. El círculo de artistas conocido como los *modernistes*, del que Albéniz era afín, idolatraba a Wagner. Clark explica en el siguiente fragmento los ideales que Wagner representaba con su obra de arte total:

La atracción de los modernistas catalanes hacia Wagner era estimulada en parte por la combinación de lo antiguo y lo moderno que representaba la obra de Wagner en su exaltación de un pasado medieval mítico por medio de un lenguaje artístico sumamente progresista. Esta fusión de lo arcaico y lo moderno sintonizaba con el espíritu de la *Renaixensa*⁸⁶.

⁸² *Ibidem*, p. 46.

⁸³ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁵ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 209.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 232-233.

- Utilización de motivos conductores, *leitmotiv*, presentados y desarrollados casi exclusivamente por la orquesta⁸⁷. Bevan, estudioso del periodo londinense de Albéniz, «ha identificado cuatro motivos conductores significativos en *Merlin*, y éstos a su vez estaban al parecer inspirados o tomados directamente del *Anillo*»⁸⁸. Además, este empleo del *leitmotiv* conlleva la evolución formal en la ópera de Albéniz, convirtiéndola en un *fluir* continuo de la música y evitando así la separación de la misma en números.

- Evita el canto simultáneo, prefiriendo un canto declamatorio en detrimento de la *fioritura* italianizante. Tanto Albéniz como Coutts rechazan la ópera italiana, como muestra la dedicatoria que Coutts escribe a Albéniz en los libretos de *King Arthur*:

La experiencia así obtenida nos revelaba muchas cosas, entre ellas la extraña e injustificable separación que ha tenido lugar entre literatura y música, [...] la culpa [de esto] está principalmente en los propios compositores, especialmente los de la escuela italiana, que piden letras como un decorador pide clavos, para colgar de ellos sus fáciles baratijas. Pero esto nunca ha sido tu exigencia [refiriéndose a Albéniz] [...]. Por el contrario, reconoces con claridad que son «gemelas» las «armoniosas hermanas», la música y la poesía, apreciando verdaderamente aquella parte de las enseñanzas wagnerianas que nos remitiría a la sabiduría de los compositores isabelinos⁸⁹.

- Fuerte influencia de la armonía cromática, liberándose así de la armadura⁹⁰.

- *Merlin* está escrita para gran orquesta. La orquestación es mucho más rica e imaginativa⁹¹. Las causas de esta mejora son, por un lado, el estudio de la música orquestal de Wagner y, por otro lado, las valiosas lecciones que recibió de Paul Dukas.

Estos recursos compositivos también serán imitados en sus obras para piano más maduras. Por ejemplo, «La Vega», con casi catorce minutos de duración, revela cómo Albéniz consigue una madurez formal a gran escala gracias al aprendizaje a través de la composición de sus obras escénicas. Otro ejemplo es la colección entera de *Iberia*, en la que «el tema de jota asume carácter de *leitmotiv*, unificando los diversos números mediante su repetición»⁹².

⁸⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 310.

⁹¹ *Ibid.*, p. 210-211.

⁹² *Ibid.*, p. 272.

1.2. «EL PUERTO»: DE LA OBRA PARA PIANO A LA VERSIÓN ORQUESTAL

	«EL PUERTO», OBRA PARA PIANO	«EL PUERTO», VERSIÓN PARA ORQUESTA
TÍTULO DE LA PARTITURA AUTÓGRAFA	«Cadix»	1er Suite d'orchestre. Nº 2- «El Puerto»
LUGAR Y FECHA DE COMPOSICIÓN	París. 15 Diciembre, 1905	Niza. Portada: Enero, 1907 Hoja final: Febrero, 1907
LUGAR Y FECHA DE ESTRENO	Blanche Selva Sala Pleyel, París 9 de mayo de 1906	José de Eusebio Teatro Jovellanos, Gijón 22 de marzo de 2001
LUGAR Y FECHA DE PUBLICACIÓN	París: <i>Édition Mutuelle de la Schola Cantorum</i> , 1906	No publicada
TÍTULO DE LA 1ª EDICIÓN	«El Puerto»	
LOCALIZACIÓN	Washington, <i>Library of Congress</i> , ML 3i.H4a Case.	Barcelona, <i>Biblioteca de Catalunya</i> , M980
TONALIDAD	Reb Mayor	Re Mayor
INDICACIÓN DE TEMPO	<i>Allegro comodo</i>	<i>Allegro comodo</i> ♩ = 104
COMIENZO	Tético	Anacrúsico
Nº DE COMPASES	187 cc.	187 cc ⁹³ .
SIGNO DE COMPÁS	6/8	6/8
DEDICATORIA	A Calvocoressi / bien affectuousement (dedicatoria fechada en París, el 5 de octubre de 1907) 1 ^{er} cuaderno: A Madame Ernest Chausson	—
DISPOSITIVO INSTRUMENTAL (PLANTILLA)	Piano	1Picc., 2Fl., 2Ob., 2Cl., 2Fgt., 4Tpa. en <i>Fa</i> , 2Trpta. en <i>Do</i> , 2Trbn., 1Tba., 2Timb. (<i>Re, La</i>), Plat., Triáng., 1Arp., cuerdas

Tabla 1. Cuadro comparativo entre la obra para piano y la versión orquestal de «El Puerto».

«El Puerto», segunda obra de la colección *Iberia*, fue concluida en París, el 15 de diciembre de 1905, apenas una semana después de «Évocation» y dos semanas antes de «Fête-Dieu à Séville». El 9 de mayo de 1906, Blanche Selva estrenaría este primer cuaderno en la Sala Pleyel de París⁹⁴.

La partitura manuscrita para piano muestra que la segunda pieza de *Iberia* fue en un primer momento llamada «Cadix»⁹⁵. El motivo del cambio de nombre, a partir de la primera edición impresa, es que ya había compuesto dos obras más con el mismo título, pero esta vez

⁹³ Justo Romero señala que la versión orquestal de Albéniz tiene 194 compases, siete más que la obra para piano. Sin embargo, esta apreciación no es cierta: la obra que tiene ese añadido corresponde a la orquestación de Arbós, no así a la de Albéniz.

⁹⁴ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, p. 213.

⁹⁵ ALBÉNIZ, ISAAC, «Iberia», en: Torres, Jacinto (ed.), *Iberia, Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*. Madrid: editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998, p. 9.

en español. Las obras son «Cádiz (Gaditana)» de la colección *Pour le piano* (1885)⁹⁶ y «Cádiz» de la *Suite Spagnole* (1889)⁹⁷.

Aunque se ha especulado sobre la posibilidad de que «El Puerto» haga referencia a la ciudad marítima de El Puerto de Santa María, en la provincia de Cádiz, Justo Romero López desmiente esta idea:

Los indicios apuntan más bien a que realmente se trate del cosmopolita puerto de Cádiz, el más internacional y transitado en la España del siglo XIX, del que precisamente Albéniz y su familia zarparon el 10 de abril de 1875 rumbo a la Habana, donde su padre Ángel Albéniz había sido nombrado «interventor General de Correos». Probablemente, la imagen luminosa y atlántica de aquel día de primavera se quedó fuertemente impregnada en la retina musical del adolescente músico y se convirtió ya entonces en base embrionaria de esta obra. En ello abunda el hecho de que inicialmente «El Puerto» fuera bautizado por el propio compositor como «Cadix», tal como figura en el manuscrito de la partitura. Sólo la coincidencia nominal con el cuarto número de la *Primera suite española* hizo que posteriormente los editores, con el acuerdo del compositor, decidieran publicar la obra bajo su definitivo nombre⁹⁸.

No fue hasta principios de 1907 que Albéniz empezó a orquestar *Iberia*. En la portada de «El Puerto» versión orquestal⁹⁹ se indica «Nice Janvier 1907» y en la última página aparece la firma de Albéniz y la fecha de finalización de la transcripción, «Nice Février 1907», por lo que puede ser que Albéniz la orquestara en poco más de un mes.

Por aquel entonces, ya había concretado la estructura global *Iberia*, ya que en el subtítulo del manuscrito para orquesta aparece escrito «12 nouvelles impressions [sic] en quatre cahiers». Sin embargo, aún le faltaba por completar el cuarto cuaderno de la colección. Albéniz tenía la intención de orquestar los doce números de *Iberia*, como muestra lo escrito en el manuscrito: «1^{re} suite [sic] d'orchestre / N° 1 – Evocation / N° 2 – El Puerto / N° 3 – Fête-Dieu à Seville».

La obra maestra de Albéniz en muchas ocasiones se la ha llamado erróneamente *Suite Iberia*. Sin embargo, Albéniz nunca la tituló así. El malentendido pudo ser difundido por Arbós¹⁰⁰ quien, como desvelaremos en el capítulo 3, pudo tener la transcripción de orquesta original de Albéniz, en la que aparece escrito «1^{re} suite d'orchestre», y asoció el nombre dado a la versión orquestal con la obra para piano.

⁹⁶ TORRES, JACINTO, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de bibliografía musical, 2001, p. 374.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁸ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, pp. 214-215.

⁹⁹ ALBÉNIZ, ISAAC, *Iberia: 12 nouvelles impressions en quatre cahiers: 1er Cahier: N° 2 «El Puerto»*. Niza, enero-febrero de 1907, Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, signatura M 980.

¹⁰⁰ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 444. En sus *Memorias*, Arbós llama la obra para piano *Suite Iberia*.

En cuanto a los motivos que llevaron a Albéniz a orquestar *Iberia*, Jacinto Torres apunta a que este proyecto pudo estar estimulado, por un lado, por la «disposición de Arbós para darlas a conocer en Londres» y, por otro lado, por el interés de la Asociación Musical de Barcelona en ofrecer dichas versiones orquestales en los conciertos de la Sociedad: «...le ruego tenga la bondad de decirme si podríamos incluir en nuestros programas algunos de los números de *Iberia*, orquestados»¹⁰¹.

Se sabe que orquestó, al menos, «Évocation» y «El Puerto», ya que «se tocaron en 1907 por la orquesta de Montecarlo, que dirigía su amigo Léon Jehin»¹⁰². Esta información, no así el nombre del director, es aportada por Arbós en sus memorias¹⁰³. Sin embargo, Edgar Istel, biógrafo de Albéniz que obtuvo muchos datos del compositor a través de su amigo Arbós¹⁰⁴, se contradice cuando dice que las orquestaciones de «Évocation» y «El Puerto» de Albéniz «se probaron en un único ensayo privado de la orquesta dirigida por Léon Jehin, en Niza»¹⁰⁵, en lugar de Montecarlo. En cualquier caso, es muy probable que se interpretaran ya que, como apunta Romero López, «las indicaciones que emborronan el manuscrito con anotaciones en lápiz rojo delatan que éste fue utilizado en ensayos orquestales»¹⁰⁶. Según un recorte en la prensa barcelonesa aportado por Torres Mulas: «la terminación de *Iberia* “editóse en enero de 1908. Casi enseguida cayó enfermo Albéniz... Y ha muerto cuando tenía instrumentados los tres primeros tiempos para gran orquesta y soñaba con acabar esta labor”»¹⁰⁷. Sin embargo, no hay más referencias que ésta de que orquestara «Fête-Dieu à Seville» y se desconoce el paradero de «Évocation». La única partitura para orquesta de *Iberia* que se conserva en la actualidad es «El Puerto», en la Biblioteca de Catalunya con el número de signatura M 980.

El manuscrito original para piano, «Cadix», se encuentra en la Biblioteca del congreso de Washington, con signatura ML 3i.H4a Case¹⁰⁸. Fue donado a la biblioteca el 4 de febrero

¹⁰¹ Carta de Juan Lamote de Grignon, director de la Asociación Musical de Barcelona, (16-I-1909), Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, signatura M 986/56. Citado en TORRES, JACINTO. «*Iberia* al través de sus manuscritos». En: *Iberia. Edición facsímil...*, p. XXI).

¹⁰² TORRES, JACINTO. «*Iberia* al través de sus manuscritos», en *Iberia. Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*. Madrid: editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998, p. XX.

¹⁰³ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 444

¹⁰⁴ FRANCO BORDÓNS, JOSÉ M., «El maestro Arbós: aspectos biográficos y críticos», en FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 555.

¹⁰⁵ ISTEL, EDGAR, «Isaac Albéniz», *Musical Quarterly*, n.º 15 (1929), p. 142. (Transcribimos a continuación el texto en el idioma original: «he instrumented the first two movements, the “Évocation” and the “El Puerto” and in this form (so Arbós told me) they were tried out on a single occasion in private by the orchestra of Leon Jehin, in Nice»). Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas).

¹⁰⁶ ROMERO LÓPEZ, JUSTO. *Isaac Albéniz...*, p. 355.

¹⁰⁷ TORRES, JACINTO, «*Iberia* al través...», p. XXI

¹⁰⁸ TORRES, JACINTO, *Catálogo sistemático...*, p. 416.

de 1952 por Jascha Heifetz, famoso virtuoso del violín. El estudio sobre la localización de ésta y de las partituras de orquesta será abordado ampliamente en el capítulo 3¹⁰⁹.

La instrumentación de «El Puerto» realizada por Albéniz demuestra una técnica orquestal consolidada, adquirida, como hemos comentado anteriormente, gracias a su afán por crecer como compositor a través de la música orquestal de Wagner. Romero López describe su orquestación de la siguiente manera:

La partitura orquestal revela cierto oficio y conocimiento, que en nada se corresponde con la imagen de un Albéniz neófito en estas lides. Efectos como el recurso de hacer tocar en algunos pasajes a los violines segundos *col legno* (con la parte rígida del arco), que el timbalero utilice las baquetas del revés o que toque con ellas golpeando el atril («avec la baguette contre le pupitre» prescribe el pentagrama), o los novedosos *glissandi* de los platos delatan una noción precisa de las últimas tendencias compositivas. En relación al original para piano, la orquestación destaca por su densidad orquestal¹¹⁰.

No obstante, la orquestación de «El Puerto» por Albéniz cae en el olvido¹¹¹ y no será rescatada hasta el 22 de marzo 2001, por el director José de Eusebio, quien estrena las versiones orquestales, tanto de Arbós como de Albéniz, con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, primero en Gijón y un día después en Oviedo¹¹². En un artículo de prensa del diario *ABC*, José de Eusebio explica su opinión acerca de la orquestación de Albéniz: «puede que la de Albéniz sea menos detallista [entre otras cosas porque no fue editada y la compuso en poco más de un mes], pero no plantea ningún tipo de problema su ejecución, aparte de una cuestión de balance que se equilibra en los ensayos. De hecho, Albéniz utiliza recursos orquestales no muy usuales para la época»¹¹³.

Torres Mulas y Romero López, haciéndose eco de las declaraciones vertidas por José de Eusebio¹¹⁴, coinciden en señalar el parecido entre la orquestación de Albéniz y la de Arbós, a pesar de que éste no comenta en sus memorias si llegó a conocer o no la partitura orquestada por Albéniz¹¹⁵. Este tema también será tratado en profundidad en el capítulo 3¹¹⁶.

En el libro de Romero López figura un listado de las orquestaciones de *Iberia* realizadas por otros compositores¹¹⁷. Además de las nombradas en este libro existe otra

¹⁰⁹ Véase apartado 3.1.2. del presente estudio.

¹¹⁰ ROMERO LÓPEZ, JUSTO. *Isaac Albéniz...*, p. 355, 356.

¹¹¹ De este tema trataremos en profundidad en el capítulo 3. Véase apartado 3.1.1. del presente estudio.

¹¹² ROMERO LÓPEZ, JUSTO. *Isaac Albéniz...*, p. 355.

¹¹³ MARINA, COSME, «José de Eusebio estrena hoy en Asturias una obra inédita de Albéniz», en: *ABC actualidad*, en línea: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-03-2001/abc/Espectaculos/jose-de-eusebio-estrena-hoy-en-asturias-una-obra-inedita-de-albeniz_19465.html (Consultado el 24-01-14).

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ TORRES, JACINTO. «Iberia al través de sus manuscritos», en *Iberia. Edición facsímil...*, p. XXI y ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, p. 355.

¹¹⁶ Véase apartado 3.1.1. del presente estudio.

¹¹⁷ ROMERO LÓPEZ, JUSTO. *Isaac Albéniz...*, p. 378-387.

reciente orquestación de algunos números de *Iberia* por el compositor Jesús Rueda, compuestos con motivo del centenario de la muerte de Albéniz¹¹⁸.

¹¹⁸ Véase Anexo 1. Tabla 5. Orquestaciones de *Iberia* realizadas por otros autores.

CAPÍTULO II

«EL PUERTO»

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE

LA OBRA PARA PIANO Y LA VERSIÓN ORQUESTAL

En este capítulo se realiza un análisis comparativo entre la obra para piano y la versión orquestal desde dos puntos de vista convergentes: En primer lugar, se describen los diversos cambios –en relación con las indicaciones técnicas, expresivas, agógicas, rítmicas, diferencias melódico-armónicas e idiomáticas– que presenta la versión orquestal con respecto a la obra original para piano. En segundo lugar y como resultado de reflexionar el porqué de estos cambios, se realiza un análisis comparativo cuya finalidad es aportar sugerencias para la interpretación de la obra para piano.

2.1. ALTERACIONES DE LA VERSIÓN ORQUESTAL CON RESPECTO A LA OBRA ORIGINAL PARA PIANO¹

2.1.1. Alteraciones en las indicaciones técnicas, de expresión y agógicas

Este primer tipo de alteraciones de la versión orquestal con respecto a la obra original para piano de «El Puerto» se refieren a los cambios en las indicaciones técnicas y de

¹ La metodología de análisis utilizada en este epígrafe está inspirada en un estudio similar realizado por James Hopkins, en el que se comparan los cambios que han experimentado las obras para orquesta de Maurice Ravel que nacen como resultado de transcripciones de sus obras originales para piano. Véase HOPKINS, JAMES F., *Ravel's orchestral transcription technique*, (A dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Princeton University, 1969).

expresión (articulación, dinámica, carácter, etc.) e indicaciones de *tempo* (valor metronómico numérico, cambios de tempo dentro de la obra, calderones, etc.) relativas a la interpretación de la obra. Del estudio de este apartado caben destacar tres conclusiones: por un lado, las diferencias dinámicas entre las dos versiones; por otro lado, las indicaciones de carácter; por último, los cambios entre las indicaciones relativas a la agógica de la pieza.

En primer lugar, las diferencias dinámicas nos pueden aportar ideas expresivas para lograr una mejor interpretación de la obra para piano. Un ejemplo claro se encuentra en [29-30]² y [31-32]. En la versión orquestal, la repetición del mismo motivo es variada de manera que en la primera aparición, el acompañamiento está escrito en dinámica *f* y la cuerda (Viola y Violonchelo) toca con *arco*, mientras que en la segunda aparición, el acompañamiento está escrito en dinámica *mf* y la cuerda en articulación *pizzicato*. En la obra original para piano, sin embargo, el motivo y su repetición son exactamente iguales. Esto sugiere un tipo de interpretación en terrazas cuando dos motivos se repiten exactamente igual de forma consecutiva. Albéniz, gran admirador de Scarlatti, escribe en la versión orquestal este cambio de dinámica, tan característica del período Barroco.

En segundo lugar, hay que destacar la diferencia de las indicaciones expresivas relativas al carácter musical de los pasajes de la obra. En la versión orquestal, Albéniz prefiere utilizar expresiones italianas, mientras que en la obra para piano opta por indicaciones en francés, por ejemplo: *fort et très en dehors / con brio* [11]; *bien expresif [sic] / expresivo [sic]* [171]. Asimismo, en la versión de orquesta suprime algunas indicaciones de carácter evocador como por ejemplo *sonore et sombre* en [55], indicación expresiva sugerida sólo al intérprete-pianista³.

Por último, el estudio comparativo de la agógica revela que muchas de las indicaciones relativas al tempo de la obra para piano fueron añadidas en la primera edición de la obra para piano, ya que en el manuscrito muchas de ellas no aparecen. Por ejemplo, *au mouvement* [89], *au mouvement* [99], *au premier mouvement* [187] que aparecen en la primera edición de la obra para piano, no aparecen tampoco en la versión orquestal salvo la última, que es sustituida por *Vivo*. Además, encontramos diferencias en algunos calderones que están en la versión de orquesta [184], pero no en la versión de piano, o al revés, un calderón que aparece entre [178 y 179] en la versión de piano, pero que no aparece en la orquestación. En lo referente a las indicaciones de tempo, de nuevo Albéniz prefiere escribir

² Los números entre corchetes hacen referencia al número de compás.

³ Véase Anexo 2.

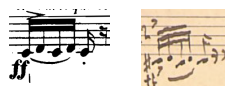
las indicaciones en francés para el piano y en italiano para la orquesta: *presque andante / meno mosso assai; au premier mouvement / vivo*⁴.

2.1.2. Alteraciones rítmicas

Son las alteraciones relativas a cambios rítmicos entre las dos versiones. Los puntos más interesantes a tratar en este apartado son: el tipo de comienzo, motivos por disminución, intensificaciones rítmicas y las polirritmias que se crean por la hemiolia en algunos de los instrumentos de la orquesta.

La diferencia más evidente es el comienzo tético de la obra para piano con respecto al comienzo anacrúsico de la versión orquestal. En el apartado 2.2 del presente trabajo se explica con más profundidad las causas de este cambio entre las dos versiones y las repercusiones interpretativas para el pianista.

Por otro lado, el motivo del zapateado, (Ej. 4), es variado por disminución a la mitad de su valor en la versión orquestal.



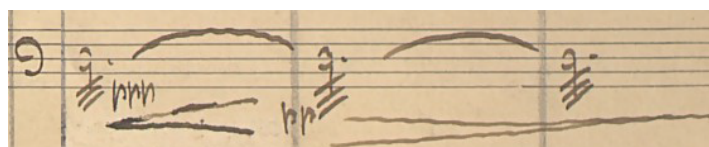
Ejemplo 4. «El puerto», piano y versión orquestal, [7].

Este motivo por disminución aparece, a su vez, a lo largo de toda la versión orquestal, como relleno de las partes orquestales, por ejemplo, al comienzo de la obra o al alcanzar el clímax de la pieza [109-122]⁵.

Las intensificaciones rítmicas en la versión para orquesta ayudan a conseguir el carácter marcadamente rítmico que la pieza para piano posee por las características idiomáticas del instrumento. Algunas de estas adiciones rítmicas son:

- *Col legno [battuto]*⁶ en los violines II [1]: Consiste en golpear la cuerda con la madera del arco, imprimiendo así una riqueza rítmica extra a las corcheas de este pasaje.

- Trémolos de la cuerda y/o instrumentos de percusión como los timbales, cuya finalidad es reforzar cambios dinámicos:



Ejemplo 5. «El Puerto», versión orquesta, Timb., [60-62].

⁴ Véase Anexo 2.

⁵ Véase Anexo 4.

⁶ La articulación *staccato* sugiere que el modo de interpretación sea *col legno battuto* y no *col legno tratto*.

- Técnicas orquestales heterodoxas como, por ejemplo, tocar la baqueta del timbal contra el atril para conseguir un ritmo percusivo más marcado en el clímax de la versión orquestal [109].

Por último, en el plano rítmico cabe destacar las múltiples polirritmias creadas por la hemiolia en algunos instrumentos de la orquesta. En el apartado 2.2 se habla más en detalle de la aportación de esta escritura orquestal polirrítmica, dividida en partes, a la obra para piano y al intérprete de la misma.

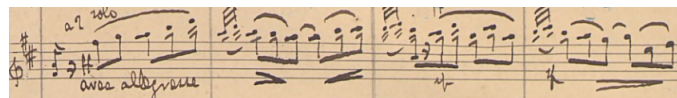
2.1.3. Alteraciones melódico-armónicas

Son las alteraciones que afectan al plano melódico y armónico de la versión orquestal con respecto a la obra para piano. Los cambios más importantes son: duplicación de las líneas melódicas y armónicas, cambio en la altura de las notas, melodías de nueva creación y relleno acórdico de la melodía.

En primer lugar, la duplicación de las líneas melódicas, en ocasiones aumentando el registro por arriba y/o por abajo, tienen como finalidad rellenar el tejido orquestal. Este recurso es utilizado en la versión orquestal a lo largo de toda la obra.

En segundo lugar, algunas notas de la versión orquestal difieren de las escritas en la obra para piano. Esto puede ser debido a errores o despistes aunque este hecho no afecta de manera relevante el discurso armónico y melódico. En el anexo 2 se muestran algunas alteraciones melódico-rítmicas.

En tercer lugar, hay que resaltar una melodía de nueva creación en oboes y fagotes, que no aparece en la obra para piano (Ej. 6):

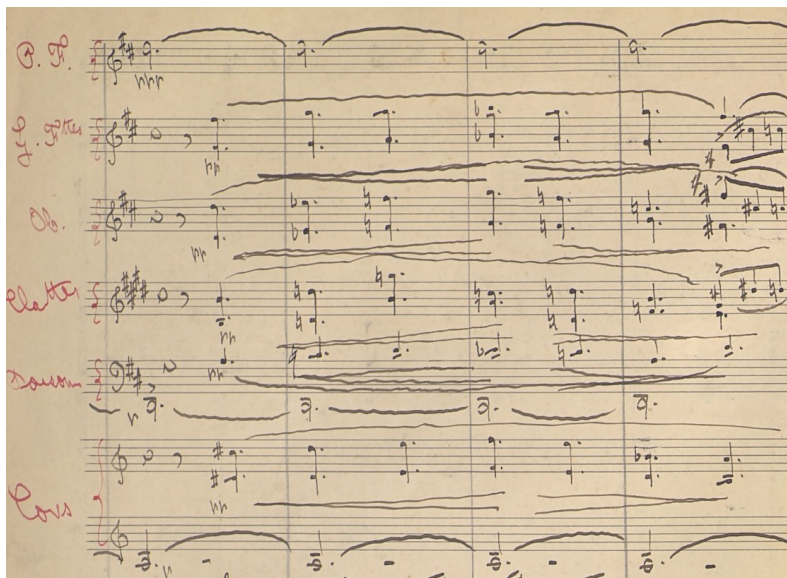


Ejemplo 6. «El Puerto», versión orquesta, Ob., cc. 60-62.

Por último, la melodía que aparece en la obra para piano (Ej. 7A) [79-82] es rellenada armónicamente por el quinteto de viento en la versión para orquesta (Ej. 7B):



Ejemplo 7A. «El Puerto», piano, cc. 79-82.



Ejemplo 7B. «El Puerto», versión orquesta, quinteto de viento, cc. 79-82.

2.1.4. Alteraciones idiomáticas

Son los cambios debidos a la diferencia del dispositivo instrumental para el que se ha compuesto. Cada instrumento posee unas cualidades sonoras intrínsecas determinadas y hay que conocerlas para poder sacar el máximo partido al instrumento que es la orquesta.

La principal alteración idiomática de la versión para orquesta con respecto a la obra para piano es el cambio de tonalidad. La orquestación de Albéniz está compuesta en *Re mayor*, un semitono más agudo que la obra para piano, *Reb mayor*. La finalidad es conseguir mayor brillantez sonora de la orquesta, especialmente de la sección de cuerdas, por dos razones: por un lado, con esta tonalidad se puede hacer más uso de las cuerdas al aire (todos los instrumentos de cuerda frotada tienen sus cuerdas afinadas en *re*, *la* y *sol*, notas que corresponden con las principales funciones armónicas, tónica, dominante y subdominante, de la tonalidad en que está compuesta la versión orquestal); por otro lado, las tonalidades con

muchos bemoles son incómodas para los instrumentistas ya que tienen que tocar en la media posición, una posición intermedia entre la cejilla y la primera posición, la posición más baja en la cual están menos habituados a tocar y por tanto, esto puede afectar a una correcta afinación.

Otro cambio muy significativo en la orquestación de «El Puerto» con respecto a la obra para piano se debe a la necesidad de rellenar los «huecos» que deja la obra para piano. Al componer para el piano, la separación de más de una octava entre las partes es una escritura perfectamente idiomática por la resonancia natural de las cuerdas que vibran por simpatía al accionar el pedal derecho. De hecho, es muy común en la escritura de Albéniz encontrar melodías dobladas a la doble octava⁷. Sin embargo en la orquesta, una disposición no correcta de las partes (demasiado espaciado o comprimido) puede dar lugar a una sonoridad vacía o sucia del conjunto orquestal.

En los siguientes ejemplos, deslavazamos horizontalmente la disposición del primer y último acordes de la versión orquestal de «El Puerto»:

Ejemplo 8A. «El Puerto», versión orquesta, altura de notas por familias instrumentales del acorde del c. 1.

Ejemplo 8B. «El Puerto», versión orquesta, altura de notas por familias instrumentales del acorde del c. 185.

⁷ Véase «Corpus Christi en Sevilla» [341 y ss.] y «El Albaicín» [69 y ss.]

En estas disposiciones se puede observar cómo Albéniz tiene la necesidad de completar los huecos armónicos que la obra para piano deja. Pero en ambos casos, la colocación de los sonidos atiende a la disposición originada en el fenómeno físico-armónico: más espaciada en los graves y más comprimida en los agudos.

Después de hablar de las diferencias idiomáticas como conjunto orquestal, también es preciso comentar a qué instrumentos les son asignados determinados pasajes musicales, dependiendo de sus características idiomáticas.

- Cuerda: Utilización de la técnica *col legno* para pasajes que requieren un extra rítmico. Alternancia arco-pizz., como elemento diferenciador de la articulación. Utilización de trémolos para resaltar o intensificar determinadas líneas melódicas. Técnica del *Sul ponticello* –tocar cerca del puente– para modificar el timbre habitual de la cuerda hacia una sonoridad más metálica. Utilización de armónicos para pasajes líricos y delicados.

- Viento-metal y viento madera de doble lengüeta: Elementos musicales muy rítmicos y *staccato*.

- Arpa: Posibilidad de hacer *glissandi* a partir de un acorde (por ejemplo el *glissando* sobre el acorde de *sib* menor [108]). Utilización de armónicos en pasajes líricos y delicados [67]. Enarmonización hacia los bemoles en determinados pasajes para que las cuerdas vibren en su máxima elongación [109].

2.2. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS QUE LA VERSIÓN ORQUESTAL APORTA A LA OBRA ORIGINAL PARA PIANO

El estudio exhaustivo de la versión orquestal de «El Puerto» desvela el fin musical que Albéniz buscaba en esta obra. La adaptación de la obra original de piano para un instrumento de naturaleza tan diferente como es la orquesta, incentiva la imaginación del intérprete-pianista, en busca de nuevos recursos sonoros y colores, por medio de la imitación de la orquesta. A continuación, vamos a ejemplificar cómo el estudio de la partitura de orquesta puede inspirar una interpretación más precisa de la obra para piano.

2.2.1. Tempo

La información más evidente que la versión de orquesta nos proporciona es la indicación de un valor metronómico exacto⁸, $\downarrow = 104$, ya que en la obra para piano no se especifica un valor numérico, sino sólo una indicación de tempo: *allegro comodo*. En la tabla siguiente se muestra que el primero es el único de los cuatro cuadernos que no especifica un valor metronómico, ni en el manuscrito ni en la primera versión:

Pieza	Indicación de aire (Señalada por Albéniz en el manuscrito)	Marca metronómica	
		Albéniz	
		Manuscrito	1ª edición
Evocación	Allegretto		espressivo
El puerto	Allegro comodo		
Corpus	Allegro preciso		gracioso
Rondeña	Allegretto		116
Almería	Allegro moderé		72
Triana	Allegretto con anima		94
El Albaicín	Allegro assai, ma melancolico	60	
El polo	Allegro melancolico	66	
Lavapiés	Allegretto bien rithmé mais san presser	84	
Málaga	Allegro vivo	58	
Jerez	Andantino	76	
Eritaña	Allegretto grazioso	84	

Tabla 3. Indicaciones generales de tempo en *Iberia* dadas por Albéniz⁹.

Alfonso Pérez Sánchez realiza una investigación referente al *tempo* musical en todos los números de *Iberia*. Partiendo de 44 versiones integrales de la colección por los principales

⁸ Véase Anexo 4.

⁹ Tabla extraída de PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: Un estudio de caso*, (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), p. 543.

intérpretes especializados en Albéniz, compara todas las versiones entre sí y éstas a su vez con una versión MIDI «que respeta las indicaciones de tempo plasmadas por Albéniz en la partitura»¹⁰. En el caso de las tres piezas del primer cuaderno, al no indicar un valor numérico, también «se contrastan con las marcas adoptadas en la versión MIDI para discutir sobre cómo los músicos han interpretado las indicaciones de aire de las tres primeras piezas»¹¹. Estas indicaciones de aire son: *allegretto espressivo*, *allegro comodo* y *allegro preciso gracioso*, respectivamente.

Tras el estudio del material sonoro realizado por Alfonso Pérez de la segunda de las piezas de *Iberia*, concluye lo siguiente:

Las grabaciones confirman que ‘El puerto’ es una pieza abordada de manera impetuosa por la mayoría de los pianistas; quizás esto se deba a la relativa facilidad técnica y aparente simpleza de su textura musical, pero sobre todo a la concepción de este fragmento en estilo danzante, a su ritmo y a los elementos musicales compositivos empleados¹².

Las grabaciones confirman que ‘El puerto’ tiene una práctica interpretativa que se ha separado de la indicación de aire “Allegro comodo”, debido a la concepción que tienen los intérpretes sobre el tipo de textura musical y carácter de la pieza, así como a la falta de una referencia metronómica¹³.

Pérez Sánchez también estudia el material impreso de la colección, concretamente las versiones revisadas de Antonio Iglesias y Guillermo González, que incluyen una sugerencia metronómica con una finalidad didáctica, y las compara con la secuencia MIDI obtenida del programa Yogore.

Pieza	Indicación de aire (Dada por Albéniz en el manuscrito)	Marca metronómica		
		Iglesias Edición Revisada	González MIDI	Yogore
Evocación	Allegretto	100	112-116	116
El puerto	Allegro comodo	130	116-120	92
Corpus Christi	Allegro preciso	100	120 aprox.	140

Tabla 4, indicaciones metronómicas suplementarias¹⁴.

El resultado del MIDI es bastante más lento que los valores metronómicos que tanto Iglesias como González proponen en sus ediciones revisadas. En opinión de Pérez Sánchez,

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *El legado sonoro...*, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 534.

¹³ *Ibid.*, p. 654.

¹⁴ *Ibid.*, p. 543.

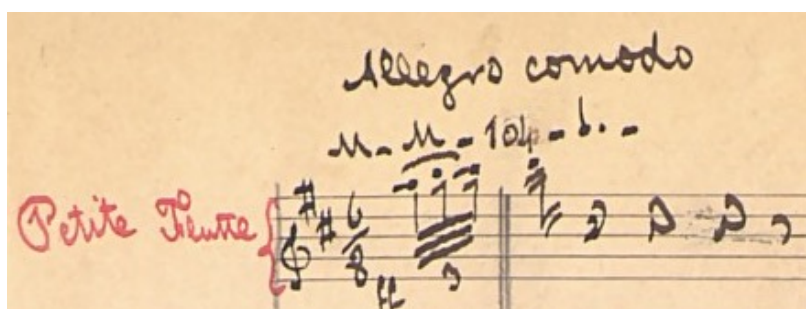
la mayoría de ellos [los intérpretes] ofrecen una versión brillante dentro de un aire “Allegro brioso” más que “Allegro comodo”, debido al ritmo festivo y danzante del discurso musical y las múltiples indicaciones de carácter firme como por ejemplo: “très decide”, “très brusque”, “rudamente [*sic*] marqué et bien sec”, “en pressant peu à peu”, entre otras. Por nuestra parte, pensamos que el adjetivo cómodo dentro del “allegro comodo” estipulado por Albéniz se refiere a un tempo allegro donde resulte factible interpretar con claridad los mordentes, los distintos tipos de notas “staccato” y los acordes secos de carácter rudo¹⁵.

Asimismo, Walter Clark afirma que «nos encontramos claramente ante el estilo zapateado, un género flamenco que se baila pero que no se canta»¹⁶, por lo que debería prevalecer el carácter *marcato* del zapateado, haciendo especial hincapié en todas las articulaciones e indicaciones expresivas, lo que supone moderar la velocidad.

Por esta razón, la indicación metronómica $\text{♩} = 104$, que la versión orquestal de Albéniz aporta, puede ser una elección de tempo excelente y totalmente coherente y compatible con el estudio realizado por Pérez Sánchez.

2.2.2. Asentamiento de los puntos cadenciales

En lo referente al comienzo de la obra hay una diferencia muy notable entre las dos versiones. La obra para piano tiene un comienzo tético, mientras que en la versión orquestal dicho comienzo es anacrúsico. Esto puede ser debido a la necesidad de colocar el acento métrico para facilitar la entrada al unísono del *tutti* orquestal, y asimismo, que el *ff* del comienzo (*f* en la versión para piano) sea más relevante, ya que es más fácil llegar a un *ff* cuando se ha iniciado previamente la emisión de sonido en determinados instrumentos de la orquesta. Esta anacrusa, tresillo de fusas ascendentes hacia la tónica, recuerda al comienzo de «El Corpus Christi» compuesto un año antes que la versión para orquesta de «El Puerto», (30 de diciembre de 1905),



Ejemplo 9. «El Puerto», versión orquesta, flautín, comienzo.

¹⁵ *Ibid.*, p. 513.

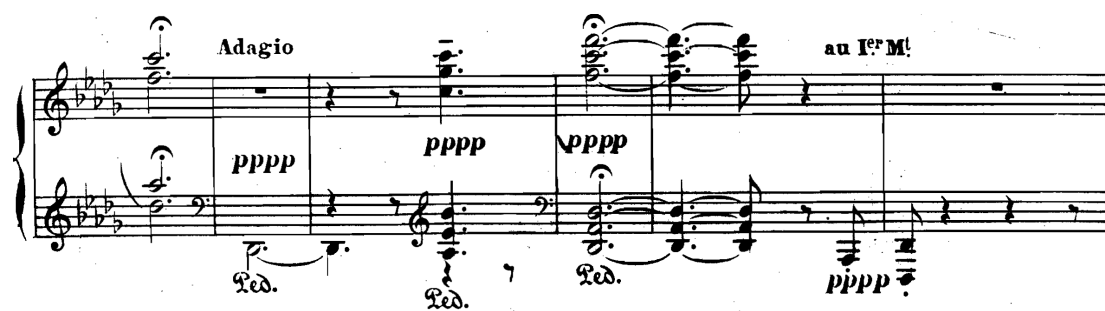
¹⁶ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 255

En relación al comienzo anacrúsico de la versión orquestal, el motivo inicial en sí mismo es una combinación de acentos y anacrusas o preparaciones a esos acentos (Ej. 10A). El [3] es impulsado por las dos últimas corcheas del [2]. De esta forma, en la obra para piano, la primera aparición del motivo es tética, pero la segunda, anacrúsica.



Ejemplo 10A. «El Puerto», piano, [1-4].

El último compás de «El Puerto» (Ej. 10B) funciona a modo de reminiscencia del comienzo de la versión orquestal y con la vuelta *au premier mouvement*:



Ejemplo 10B. «El Puerto», piano [182-187].

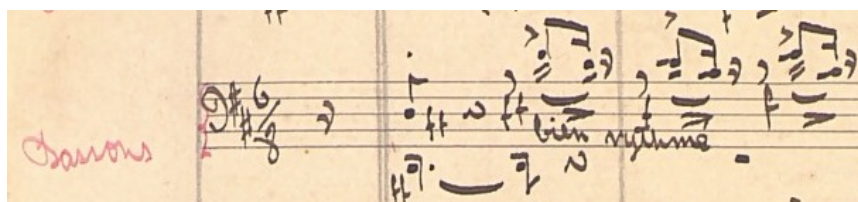
El recurso del comienzo anacrúsico con el que Albéniz inicia la obra en la versión orquestal es imitado en todos los puntos cadenciales o comienzos de secciones, con la finalidad de asentar estos puntos especialmente relevantes en el discurso musical. Esta preparación hacia la caída del comienzo del compás se observa continuamente, tanto en el registro grave, por medio de bajos que asientan la cadencia, como en el registro agudo, a través de motivos escalísticos ascendentes. Por ejemplo, la entrada en [9] es reforzada por contrabajos y fagotes, que tocan la última corchea *sol* (en la obra para piano esta nota sería *solb*, ya que la versión orquestal está compuesta en *re mayor*, un semitono ascendente), que prepara la caída de la nota pedal *re*. Otro ejemplo a gran escala se encuentra en [55], donde los tímpanos preparan la nueva sección mediante dos corcheas en la dominante, *la*, que funcionan como anacrusa de la nueva sección que resuelve en *re*. En el registro agudo, en

[40], la sección de viento-madera o el *glissando* sobre el acorde de *re mayor* en el arpa es un ejemplo claro de preparación para la llegada al *ff* del [41].

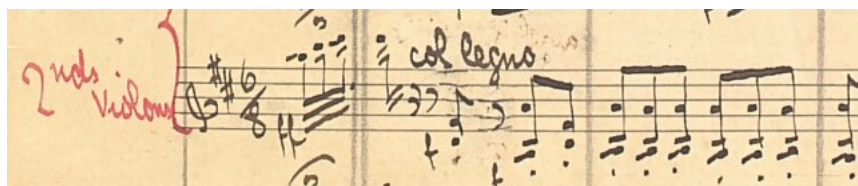
Este recurso orquestal, aplicado a la interpretación permite ser consciente de la importancia de asentar y establecer los puntos cadenciales con el fin de hacer entender al oyente cómo se articula el discurso musical de la obra.

2.2.3. Carácter rítmico

Otra pista interpretativa que este estudio aporta es la enorme importancia del carácter rítmico de esta pieza, que Albéniz detalla minuciosamente en la versión orquestal, como se ve en los siguientes ejemplos. En [1], los fagotes tocan las corcheas de la obra para piano. Albéniz añade la expresión *bien rythmé* (Ej. 11A). Asimismo, los segundos violines realizan un ostinato rítmico sobre la nota *la* en octavas. El modo de ejecución es *col legno* –hay que suponer que se refería a *col legno battuto*, por la articulación *staccato*– (Ej. 11B). Este recurso orquestal, que consiste en golpear la cuerda con la madera del arco, imprime una riqueza rítmica extra a las corcheas de este pasaje. Y por tanto, en la interpretación al piano, estas corcheas deben ser ejecutadas con un ritmo enérgico que, por otro lado, favorecerá el regulador *in cresc.*, escrito en [2] en la partitura para piano.



Ejemplo 11A. «El Puerto», versión orquesta, fagot, [1-2].



Ejemplo 11B. «El Puerto», versión orquesta, violines II, [1-2].

Otro recurso que podemos intuir en la obra para piano pero que se subraya de forma aún más evidente en la versión orquestal gracias a la separación de voces por instrumentos, es el uso continuado de la hemiolia y la polirritmia. El flamenco, género musical inspirador en la obra de Albéniz como hemos comentado con anterioridad, está continuamente presente en su música. Uno de los elementos más identificativos del flamenco es su fuerte carácter

rítmico, el uso combinado de compases binario y ternario y la acentuación de partes débiles del compás. Todos estos elementos rítmicos propios del flamenco conviven en «El Puerto».

En la versión orquestal, el ritmo correspondiente al compás en que está escrito la obra (6/8), se solapa con otras agrupaciones rítmicas que sugieren compases métricos diferentes, como son los siguientes:

- Ritmo ternario de subdivisión binaria, 3/4, a tiempo: En [8], Fagot 1 y trompas; En [48] y [52-54], Clarinetes, Violines I y Violines II; En [88], Flauta II, Oboe II y arpa; En [167-170], Clarinetes y Violonchelos.

- Ritmo ternario de subdivisión binaria, 3/4, a contratiempo: En [44], Clarinetes, Trompas, Trompetas, Violines I y Violines II; En [167-170], Oboes y Violines II.

-Ritmo binario de subdivisión binaria, 2/4: En [108], Trompas y Trompetas; En [123], Trompetas.

Todos estos pasajes polirrítmicos tienen en común la enfatización de puntos cadenciales, por medio del cambio de acentuación, que resuelven en una nueva parte o sección. Por consiguiente, la polirritmia que encontramos en «El Puerto», tanto en la obra para piano como en la versión orquestal, sirve como puente entre las distintas partes del discurso musical, cumpliendo así una función estructural dentro de la obra. Una interpretación correcta de la obra para piano debe resaltar esta riqueza rítmica, subrayando una interpretación más cercana a las ideas musicales de Albéniz.

2.2.4. Uso del pedal

La predilección de Albéniz por prolongadas notas pedales se repite a lo largo de *Iberia*. Esta característica de su música supone que el uso del pedal sea un aspecto interpretativo a tener muy en cuenta, y la versión orquestal puede dar pistas acerca de su interpretación al piano.

En [13], la nota pedal de tónica que Albéniz sugiere desde el comienzo de la obra y que enfatiza por medio de la blanca con puntillo después de la entrada del tema principal (Ej. 12A), es transcrita en la versión de orquesta de la siguiente manera (Ej. 12B):

Ejemplo 12A. «El Puerto», piano, [11-15].

A handwritten musical score for the string section of 'El Puerto'. The score is written on five staves, labeled in red ink as '1ero V.', '2do V.', 'Vlto', 'Vcllo', and 'Baja'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff (1ero V.) has markings 'con briso' and 'natural'. The second staff (2do V.) has 'con briso'. The third staff (Vlto) has 'arco' and 'mf'. The fourth staff (Vcllo) has 'arco' and 'mf'. The fifth staff (Baja) has 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Ejemplo 12B. «El Puerto», versión orquesta, sección de cuerda, [11-15].

Los contrabajos, salvo en [13] –que prolongan la duración de la nota pedal una negra con puntillo más una corchea, y que corresponde en la versión de piano a la primera vez que la pedal de tónica aparece con una blanca con puntillo– establecen la pedal de tónica por medio de *pizzicati* en octavas. En la interpretación al piano, el pedal de resonancia debería evocar el efecto producido por el *pizzicato* de la cuerda del contrabajo.

Un segundo ejemplo del uso del pedal de resonancia para mantener notas pedales se encuentra en [109], donde se alcanza el clímax de la obra (Ej. 13A):

A handwritten musical score for the piano of 'El Puerto'. The score is written on two staves, treble and bass clef. It includes markings such as 'sec.', 'couple.', 'cresc. sf', 'molto cresc. et staccato.', and 'Ped.'. The music is in a key with two flats (Bb) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' and 'ff'.

Ejemplo 13A. «El Puerto», piano, [107-111].

Sobre la pedal de *mib*, el tema principal es presentado en una armonía hexátona. Esta escala por tonos, al ser simétrica y carecer de semitonos, está desprovista de un centro tonal y

de notas de atracción. Gracias a las características sonoras propias de esta escala, el pedal de resonancia manteniendo la nota *mib* durante todo este pasaje de armonía hexátona se convierte en un recurso interpretativo fundamental para prolongar la tensión del clímax ya que, salvo la pedal de *mib* en el grave, el acompañamiento y la melodía están escritos en registros agudos, por lo que se perdería la masa sonora que debe acompañar a ese punto culminante.

En la versión orquestal, Albéniz desvela nuevas pistas sobre su idea musical en este pasaje. A partir de la segunda parte de [109] los fagotes mantienen la nota pedal *mi* y las trompas la nota *fa#* hasta [121], cuando los fagotes cambian a *sib* durante dos compases más, hasta [123], momento en el que se reexpone el tema principal sobre una pedal en la dominante (Ej. 13B):

Ejemplo 13B. «El Puerto», versión orquesta, sección maderas, [109-115].

En contraposición a los pasajes con prolongadas pedales, en la obra para piano Albéniz escribe otros fragmentos en los que añade la indicación *sans pédale*, especialmente cuando quiere que la ejecución sea especialmente rítmica, precisa y punzante [7-8] (Ej. 14):



Ejemplo 14. «El Puerto», piano, [6-8].

En la orquestación, esta articulación *sans pédale*, *staccato* y *seco* se traduce en una articulación *pizzicato* en las cuerdas graves (violas y violonchelos) reforzadas por vientos metales y vientos madera de doble lengüeta, elegidos por Albéniz en este pasaje por sus características idiomáticas¹⁷.

Otro ejemplo de esta articulación más rítmica y punzante se encuentra en [45] en la línea del bajo (Ej. 15A):



Ejemplo 15A. «El Puerto», piano, [48].

En este pasaje, Albéniz de nuevo orquesta esta línea tan rítmicamente marcada utilizando las cuerdas más graves en *pizzicato* (violonchelos y contrabajos) y el fagot (Ej. 15B):

¹⁷ Ver Anexo 4, [6-8].



Ejemplo 15B. «El Puerto», versión orquesta, sección de cuerdas, fagot, [cc. 45-48].

Estudiando estos pasajes orquestales, podemos hacernos una idea más fiel de la sonoridad y el carácter marcadamente rítmico que Albéniz requiere. La orquesta, una vez más, vuelve a servirnos de inspiración para alcanzar una interpretación más fiel a los ideales del compositor.

2.2.5. Diferenciación de los planos sonoros

En lo referente a la textura eminentemente contrapuntística que caracteriza *Iberia*, Albéniz juega con los recursos tímbricos de la orquesta para resaltar y diferenciar las distintas líneas melódicas para que sea más relevante auditivamente el contrapunto. Esto ocurre en [25]: Mientras que violines I y II –junto con flautín, flautas, oboes y clarinetes– tocan la melodía principal, Violas en trémolo –junto con fagot I, trompas y trombón I– interpretan una contramelodía (Ej. 16A). Estos dos tipos de ejecución con la cuerda (*modo ordinario* y *trémolo*) confieren al pasaje una sonoridad diferenciada a cada una de las partes del discurso musical, lo que hace más fácil la diferenciación de las líneas melódicas presentes.

Ejemplo 16A. «El Puerto», versión orquesta, sección cuerdas, [cc. 25-28].

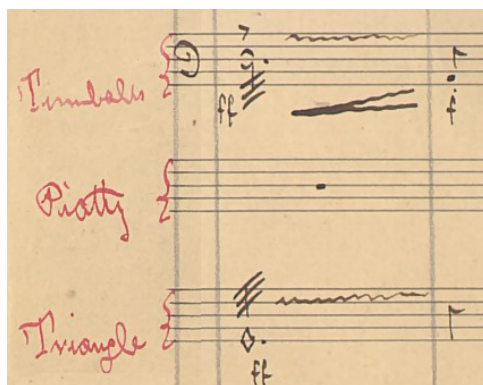
En la obra para piano, al no disponer de la paleta tímbrica de la orquesta, Albéniz opta por indicar la importancia de la contramelodía por medio de los acentos (Ej. 16B):

Ejemplo 16B. «El Puerto», piano, [cc. 25-28].

Esta contramelodía aparece en la repetición del tema principal pero no la primera vez [11]. Con respecto a la interpretación al piano, estas dos melodías han de ser bien fraseadas, de acuerdo con las ideas musicales que Albéniz propone, tanto en la versión orquestal como en la obra para piano.

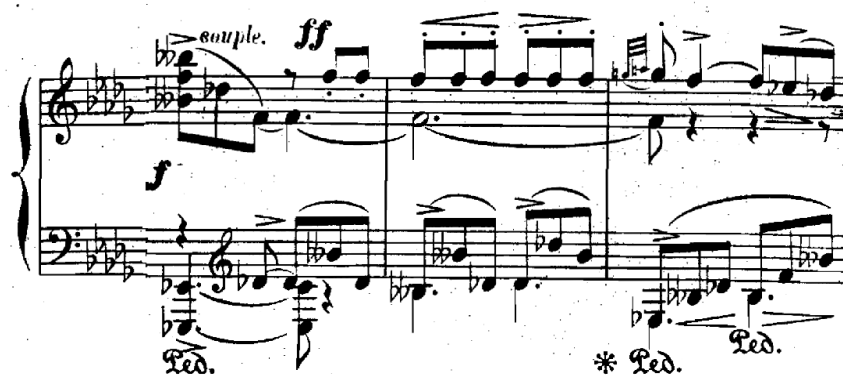
En este mismo compás 25, otro recurso interpretativo para subrayar más la entrada de esta segunda melodía es retener ligeramente el *tempo* del compás 25. Muchos de los mejores intérpretes de *Iberia* tocan este pasaje de esta manera, actuando intuitivamente. Pero en la versión orquestal, Albéniz confirma que su idea musical coincide con las interpretaciones de los pianistas. Este *retenu* para resaltar la segunda melodía es traducida en la versión de

orquesta por un trémolo de la percusión (timbales y triángulo) *in cresc.* que resuelve en [26]¹⁸ (Ej. 16C) y que imprime direccionalidad a la línea melódica secundaria, porque tras el comienzo sincopado de la melodía en [25], ésta se vuelve rítmicamente estable en [26]:



Ejemplo 16C. «El Puerto», versión orquesta, timbales y triángulo, [25-26].

Otro ejemplo de diferenciación tímbrica de las melodías la encontramos en el [109] de la versión de orquesta. Este pasaje, compuesto por una textura polarizada bajo-melodía y un acompañamiento en corcheas en la obra para piano (Ej.17), es orquestado por Albéniz de la siguiente manera¹⁹:



Ejemplo 17. «El Puerto», piano, [cc. 109-111]

- Melodía principal: Flautín, flautas, oboes y clarinetes.
- Acompañamiento: Trompetas y violas en *divisi* y trémolo.
- Línea melódica del bajo: Trompas III y IV, violonchelos en *divisi* y trémolo *sul ponticello*.

¹⁸ Ver Anexo 4.

¹⁹ Ver Anexo 4, [109].

Con esta orquestación, Albéniz diferencia tímbricamente los tres planos sonoros de los que consta la obra para piano y por tanto, el intérprete-pianista debe prestar gran atención en conseguir esta diferenciación de planos.

Por último, en [55] el tema secundario, marcado por los acentos en las violas, es orquestado de la siguiente manera:



Ejemplo 18. «El Puerto», versión orquesta, sección cuerdas, [cc. 55-56].

2.2.6. Asimilación de las características idiomáticas de los instrumentos de la orquesta en el piano

Es preciso imaginarnos la sonoridad orquestal del final de «El Puerto» y evocarla en la obra para piano con la finalidad de conseguir un sonido que pierda las características idiomáticas del piano, el de una sonoridad de cuerda percutida, por el característico de la cuerda frotada.

En el final de la versión orquestal, Albéniz escribe en la cuerda un triple *pianissimo* para las notas del acorde (*re*, *fa*#, *la*) y un armónico en las violas, sin indicación dinámica, debido a que la sonoridad *per se* de los armónicos es sutil, para la nota *do*# (armónico 15 del sonido 1 fundamental), creando un acorde con 7ª mayor añadida. Con la misma sutileza con que ha orquestado este final, el intérprete-pianista debe imitar, en la medida de lo posible, este colchón de cuerdas.



Ejemplo 19. «El Puerto», versión orquesta, sección cuerdas, [183-187].

La concepción orquestal de Albéniz en este pasaje se puede extrapolar a toda la obra para piano de «El Puerto» y en general a toda la colección *Iberia*.

En pasajes líricos, Albéniz aprovecha las características idiomáticas del pedal de resonancia del piano, de manera que se produce una vibración por simpatía —una vez que se han levantado los apagadores por acción de dicho pedal— de las cuerdas que corresponden a los armónicos superiores de la nota base fundamental, la nota más grave.

En los ejemplos siguientes, se puede observar esta técnica compositiva, tan utilizada por Albéniz en toda su colección, que tiene como fin resaltar tímbricamente el plano sonoro más importante, en este caso, la melodía:



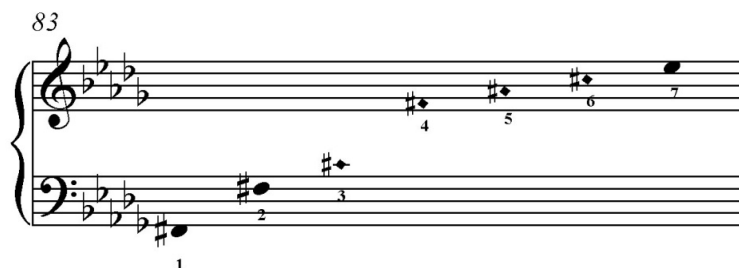
Ejemplo 20A. «El Puerto», piano, [83-84].

En [83] empieza una línea melódica acéfala por la nota mi_4^{20} . Este sonido es previamente estimulado por el comienzo tético y en registro grave del $fa\#_1$. De esta manera, en el momento de timbrar la primera nota de la melodía, la resonancia de esta cuerda ya ha

²⁰ Índice acústico correspondiente al sistema de notación franco-belga. El *do* central del piano equivale al do_3 .

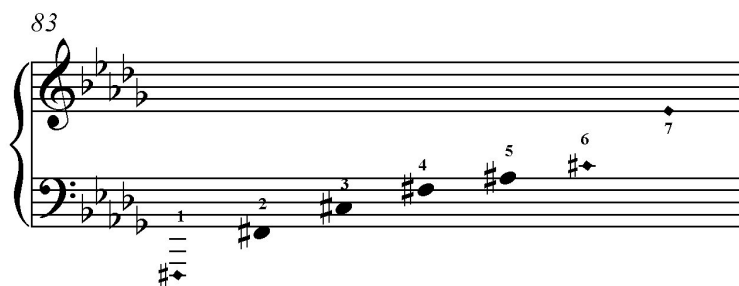
vibrado previamente por simpatía, ya que el mi_4 es el armónico número 7 de la serie armónica que tiene como parcial fundamental el $fa\#_1$ ²¹.

El ejemplo 20 B muestra las notas de la serie armónica, reales y armónicos sonando por simpatía, que intervienen en la mejor resonancia de la melodía:



Ejemplo 20B. Serie armónica c. 83, tomando el $fa\#_1$ como armónico 1²².

El ejemplo C, sugiere una segunda serie armónica una octava baja con respecto a la anterior que refuerza la sonoridad de la melodía una a partir de los graves. Si el $fa\#_1$ lo tomamos como armónico 2 en lugar de como armónico 1 (cuyo armónico 1 sería el $fa\#_0$ un subarmónico imaginario a la manera de un órgano) las demás notas del acompañamiento forman parte de esta serie armónica, una octava por debajo de la propuesta en el ejemplo B, lo que potencia de nuevo la melodía.



Ejemplo 20C. Serie armónica c. 83, tomando el $fa\#_1$ como armónico 2.

Otro ejemplo aún más claro de esta búsqueda tímbrica a partir de los principios acústicos se encuentra desde el motivo inicial de «El Puerto», en el que las notas que lo componen corresponden, en orden de aparición, con los armónicos 1, 3, 5, 4 y 6:

²¹ Sin embargo, no debemos olvidar que el piano es un instrumento de afinación temperada igual, por lo que el fenómeno físico armónico se ve debilitado, especialmente en los armónicos más alejados y disonantes.

²² Las cabezas de nota normales representan los sonidos percutidos (reales) en el compás 83. Las cabezas romboides representan los sonidos que vibran por simpatía por la acción del pedal de resonancia.



Ejemplo 21. «El Puerto», piano, cc. 5-6.

A lo largo de todos los números de la colección, esta idea y técnica compositiva se ve continuamente repetida. Un ejemplo claro de este *modus operandi* se encuentra en la saeta de «Corpus Christi» [135-190], o en su coda final [340-369].

Esta ideas, basadas en principios acústicos, que hemos expuesto en párrafos anteriores, explican cómo la música de *Iberia* está compuesta para el piano pero a semejanza de como se compondría para orquesta. A continuación, y para hacernos una idea más clara de los conocimientos orquestales adquiridos por Albéniz, recojo algunas de las reglas generales a seguir cuando se orquesta una textura de acordes, que Samuel Adler propone en su famoso tratado de orquestación:

1. Hágase que las notas de la melodía sean más prominentes que las notas de la armonía.
2. Asígnese las notas a los instrumentos en su mejor registro, para que puedan tocarse a la dinámica deseada.
3. Cuando se dupliquen notas, utilícense instrumentos que sean acústicamente afines. Esto es especialmente importante cuando la duplicación sea al unísono²³.

Jacinto Torres, en su *estudio teórico-documental* de *Iberia* transmite muy acertadamente esta evolución del lenguaje compositivo para piano como resultado de su labor durante años como director y compositor de obras escénicas orquestales:

Albéniz [...] jamás dejó de interesarse por la orquesta, fuese como director o como compositor, facetas ambas en las que desarrolló su actividad largamente. Y ahora podemos comprobar que ese interés era lo suficientemente grande como para dejar en suspenso, durante toda la primera mitad de 1907, la composición de las piezas que faltaban para el último cuaderno de *Iberia*. [...] En la escritura pianística de esta obra hay un afán constante de superación que no es exclusivamente de técnica, sino más bien de sensibilidad, de sonoridades que el compositor imagina y cuyas cualidades intenta transmitir al intérprete mediante indicaciones muy especiales; y si nos fijamos bien en ellas, veremos que muchas de esas indicaciones no van dirigidas a las manos del ejecutante, sino a su emotividad. [...] Aquellos momentos en que [...] el compositor nos plantea exigencias expresivas del tipo de “*pppp* pero bien sonoro” o ante indicaciones del tipo de “rozar apenas la nota *pppp* pero dejándola vibrar”, o

²³ ADLER, SAMUEL, «Segunda parte. Orquestación», en *El estudio de la orquestación*, Barcelona, Idea books, 2006, p. 563 (la versión consultada es la primera edición en lengua española, correspondiente a la tercera edición en inglés).

“con el pedal celeste, y bien uniforme de sonoridad, buscando la de los instrumentos de lengüeta”. Éstas y otras anotaciones semejantes sólo pueden entenderse adecuadamente como el producto de una búsqueda de sonoridades idealizadas que, más allá de los límites del teclado, parecen reclamar para sí las más vastas posibilidades de la orquesta²⁴.

Este estudio comparativo entre la versión orquestal y la obra original para piano de «El Puerto» desvela muchas de las ideas musicales de Albéniz quien, empapado de la música sinfónica durante su periodo compositivo orquestal a través del teatro musical, busca ahora la evocación de una tímbrica en el piano que traspase las características sonoras intrínsecas de este instrumento. En palabras de W. A. Clark, la técnica compositiva de Albéniz evoluciona desde «la orquesta como un gran piano [...] [hasta] el piano como una orquesta autosuficiente»²⁵.

²⁴ TORRES, JACINTO, «Iberia al través de sus manuscritos», en *Iberia. Edición facsímil...*, p. XX.

²⁵ CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz...*, p. 311.

CAPITULO III

LAS ORQUESTACIONES DE *IBERIA*: DE «EL PUERTO» DE ALBÉNIZ A LA «REVISIÓN» DE ARBÓS

3.1. ESTUDIO DE LA «REVISIÓN» DE ARBÓS A TRAVÉS DE LA CORRESPONDENCIA RECIBIDA POR LA FAMILIA DE ALBÉNIZ

3.1.1. Proceso de orquestación de las obras de Albéniz por Arbós

No se saben las causas por las que las dos orquestaciones que seguro realizó Albéniz, «Evocación» y «El Puerto», fueron finalmente reemplazadas por las versiones de Arbós. Albéniz tenía la intención de orquestar la colección *Iberia*, dividiéndola en 4 *suites* orquestales¹. Se desconocen los motivos que llevaron a Albéniz a interrumpir esta labor. Pudo ser por falta de tiempo debido a que su muy quebrantada salud apenas le permitiera finalizar la obra de piano, ya que cuando orquestó «Evocación» y «El Puerto», a principios de 1907, aún no había completado el cuarto cuaderno de *Iberia* –«Málaga», «Eritaña» y «Jerez»– y prefirió concluir la colección para piano, además de *Navarra* y *Azulejos*, que finalmente no pudo terminar². Otra causa pudo ser la que expone Enrique Fernández Arbós en sus

¹ En la portada del manuscrito de «El Puerto», versión orquestal realizada por Albéniz, aparece lo siguiente: «Iberia / 12 Nouvelles impressions [*sic*] en quatre cahiers / 1^{er} Cahier / 1^{re} suite [*sic*] d'Orchestre / N° 1 – Evocation. / N° 2 – El Puerto / N° 3 – Fête Dieu à Seville». Asimismo, la cabecera de la primera página también hace referencia a las 12 orquestaciones: «Iberia; 12 Nouvelles impressions pour Orchestre». Ver en ALBÉNIZ, ISAAC, *Iberia: 12 nouvelles impressions en quatre cahiers: 1er Cahier: N° 2 «El Puerto»*, Niza, enero-febrero de 1907, Biblioteca de Catalunya, Sección de Música, signatura M 980.

² *Azulejos* fue concluida por Enrique Granados. La coda de *Navarra*, que en un principio fue asignada a Paul Dukas, finalmente fue realizada por Déodat de Sévérac, discípulo de Albéniz. Véase DUKAS, PAUL, *Cartas de*

Memorias: «Poco después [de que Albéniz volviera a París³] me escribió diciendo que había instrumentado *Evocación* y *El Puerto*. Los había probado con la Orquesta de Montecarlo y aquello no iba; no sonaba. Me pedía que las instrumentase yo»⁴.

A continuación, Arbós añade: «Yo esperaba esa partitura para tocar *Iberia* en Londres; por eso empecé mi orquestación de la Suite. Por cierto que, cuando hube terminado *El Puerto*, le enseñé mi trabajo a Dukas y le gustó mucho, animándome a que continuase [...]»⁵. Esta segunda afirmación de Arbós debe ser cuestionada porque no encaja con algunos de los datos extraídos de la correspondencia enviada por Arbós a la familia de Albéniz. Hasta varios meses después de la muerte de Albéniz, el 18 de mayo de 1909, Arbós no dispone de las partituras orquestales realizadas por aquél y hasta que no las recibe no comienza su orquestación, como demuestra el siguiente fragmento extraído de una carta fechada en Londres, el 24 de octubre de 1909: «Recibí toda la música, las dos *Iberias*, partitura partes de orquesta y piano. Y en cuanto pueda, esta semana, me pondré [manos] a la obra a ver qué se puede, o por lo menos, qué puedo yo hacer con ellas»⁶.

Arbós tenía pensado estrenar la orquestación de «El Puerto» y «Evocación» en un concierto programado en París para el día 6 de enero de 1910⁷. Finalmente «El Puerto», no así «Evocación», la dará a conocer en la capital francesa tres años más tarde, el 29 de octubre de 1913 en el Teatro de los Campos Elíseos y tanto «El Puerto» como «Evocación» días más tarde, el 31 de octubre, en el Teatro de la Alhambra de Burdeos⁸. El motivo por el cual no se estrenó en París pudo ser, como demuestra la carta de Arbós a Laura Albéniz del 15 de diciembre de 1909, la incertidumbre ante la duda de si la orquestación realizada funcionaría o no:

Paul Dukas a Laura Albéniz, (Edición prólogo y notas de Mercedes Tricás Preckler), Barcelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, p. 28.

³ La supuesta carta tuvo que ser escrita en el año 1907 porque Albéniz estuvo en París ese año ya que «Málaga» fue compuesta en julio de 1907 y «Eritaña» en agosto de 1907, ambas firmadas en París, y «Jerez» fue concluida en Enero de 1908, cuando volvió a Niza.

⁴ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 444.

⁵ *Ibidem*, p. 444.

⁶ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Londres, 24-X-1909), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁷ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (s.l., 15-XII-[1909]), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 8-IX-2014)

⁸ En el programa de mano del concierto ofrecido en París el 29 de octubre de 1913 se puede leer que es la primera audición de «El Puerto» realizada en la capital francesa. Ver en *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Primera excursión al extranjero. París-Burdeos. 1913*, pp. 25 y 95, Biblioteca Nacional de España, fondos digitalizados, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157960&page=1> (Consultado el 22-IX-2014).

Como ves [en el programa de mano del concierto de París que Arbós adjunta a la carta] he instrumentado «El Puerto» y si puedo haré la «Evocación» (que reemplazará el «Polo» de Bretón) pero no creo poderlo hacer porque estoy muerto de trabajo. Y es terriblemente difícil instrumentar la *Iberia*. «El Puerto» me ha hecho sudar tinta y lo peor es que no sé cómo suena pues no tengo ocasión de oírlo. Terminé ayer y ya la orquesta del Colegio ha cerrado sus ensayos este curso. Yo trataré de probarlo antes sea aquí o al llegar a París para si no suena no tocarlo⁹.

El estreno absoluto de «Evocación» y «El Puerto» tuvo lugar cuatro meses más tarde, el 27 de abril de 1910, en el Teatro Real de Madrid¹⁰. Días después, el 8 de mayo, Arbós dirigiría la segunda pieza de *Iberia* en el *Palau de la Música Catalana* de Barcelona¹¹. En una carta anterior a estos dos estrenos, Arbós escribe lo siguiente:

No te puedes figurar lo que siento que Mamá [Rosina Jordana] siga mala y que os marchéis ya [de París] a Barcelona sin venir conmigo a Madrid como pensaba [Arbós se encuentra en Londres]. Hubiera tenido tanto gusto en que pasarais una temporada conmigo y sobre todo que hubierais oído los números de la *Iberia* con una buena orquesta y bien tocados [el estreno todavía no ha tenido lugar pero ya estaba programado]. [...] En fin, yo ciertamente iré a Barcelona aunque solamente en Mayo y allí nos veremos y oiréis la *Iberia*. Quizá si [es] posible las tres [se refiere a «Evocación», «El Puerto» y «Triana»], aunque no lo espero pues es terriblemente difícil de instrumentar y yo tengo tan poco tiempo libre...¹².

De esta afirmación se deduce que la orquestación de «El Puerto» fue escuchada por la familia de Albéniz con anterioridad al estreno en Madrid. Quizás esta audición decepcionante a la que hace referencia Arbós se refiera bien al ensayo interno realizado por la Orquesta de Montecarlo en 1907 cuando Albéniz aún vivía o más bien al intento de estreno del concierto del 6 de enero en París, anteriormente mencionado, ya que la familia de Albéniz se encontraba en la capital francesa por esas fechas.

Una vez concluidas las dos primeras piezas de *Iberia*, Arbós pensó en orquestar «Triana». Aunque en 1910 ya tenía intención de transcribirla y en 1913 también quería haberla estrenado en París y Burdeos¹³, la falta de tiempo le hace retrasar esta labor hasta

⁹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz, (s.l., 15-XII-[1909]), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 8-IX-2014).

¹⁰ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 371.

¹¹ Programa del concierto del *Palau de la música catalana* (Barcelona, 08-V-1910), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/ProgPMC/id/3789/show/3786/rec/1> (Consultado el 22-IX-2014).

¹² Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (s.l., s.d.) [Londres, antes del 27-IV-1910], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

¹³ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Madrid, 09-X-1913), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

noviembre de 1916, cuando Diaghilev se muestra interesado en que estas orquestaciones formen parte de sus *Ballets Russes* y Arbós comienza la orquestación¹⁴. Finalmente este proyecto no se llevará a cabo pero «Triana» será estrenada en el Teatro Real de Madrid poco después, el 28 de marzo de 1917¹⁵.

Tras el éxito cosechado por el estreno de «Triana», Arbós comienza a orquestar «Fête Dieu à Seville» en mayo de 1917¹⁶, pero concluirá antes la orquestación de «El Albaicín» ya que a fecha 25 de marzo de 1923, Arbós estaba terminando esta pieza¹⁷ y será estrenada antes que «Fête Dieu à Seville»: El estreno de «El Albaicín» tuvo lugar el 2 de enero de 1924 en el Teatro Real de Madrid, mientras que «Fête Dieu à Seville» fue estrenada el 18 de noviembre de 1925 en el Teatro Pavón de Madrid.

En el verano de 1926 Arbós tiene planeado orquestar *Navarra*¹⁸ – obra que en un principio iba a formar parte de la colección *Iberia* pero que finalmente Albéniz no la incluyó por su carácter especialmente festivo que no casaba con las otras piezas¹⁹. El 15 de marzo de 1927 se estrenará en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Además de las orquestaciones de los cinco números de *Iberia* y de *Navarra* –labor que lleva a cabo durante 17 años– Arbós tenía planeado orquestar otros números de la colección, como «Rondeña» y «Lavapiés»²⁰ pero que finalmente no realizará. En el estudio documental realizado para la reedición de las *Memorias de Arbós*, José Luís Temes cuenta lo siguiente:

¹⁴ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz, Madrid, 10-XI-1916, Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

¹⁵ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 371.

¹⁶ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 1-IV-1917), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

¹⁷ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 25-III-1923), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

¹⁸ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 13-I-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

¹⁹ Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats (Niza, 30-XI-1907). Véase GARCÍA MARTÍNEZ, PAULA, «Anexo II, Cartas dirigidas a Joaquín Malats. Músicos españoles», en: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2007), p. 50. Albéniz escribe lo siguiente: «Con respecto a *Navarra*, tengo el dolor de anunciarte que no forma parte del 4^{ème} 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».

²⁰ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 25-III-1923), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández

En la Sociedad General de Autores de España figuran dadas de alta como orquestaciones de *Iberia* varios números más que los cinco que conocemos, aunque en la inscripción de registro no fue entregada partitura alguna de estas otras *Iberias* «desconocidas» (y nos tememos que más bien «inexistentes»)²¹.

Seguramente, ésta era una forma de asegurarse los derechos por estas dos orquestaciones que finalmente no concluiría.

Arbós compagina su faceta de orquestador con la de director. En numerosas cartas a la familia Albéniz, Arbós describe los lugares en los que ha estado tocando las obras de *Iberia*. Una vez estrenadas en el año 1910 «Evocación» y «El Puerto» en Madrid y solamente «El Puerto» en Barcelona, las da a conocer en el extranjero: primero en Rusia, en noviembre de 1911; más tarde en París y Burdeos, en el otoño de 1913; A finales de 1914 (o acaso a primeros de 1915) en Roma²²; de nuevo en París en 1923, con el estreno de «Triana»²³; a finales de 1926 y principios de 1927 en París, Londres, Suiza y Burdeos, ya con toda la colección disponible²⁴; en el invierno de 1928 y de 1929 en EEUU²⁵; y en diciembre de 1928 en La Haya y Amsterdam²⁶. Después de 1929, Arbós no hace referencias en sus cartas a los lugares donde realizará sus *tourneés*, aunque todo apunta a que los últimos años antes de

Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 09-IX-2014).

²¹ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 446.

²² Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Londres, 29-I-1915), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 09-IX-2014).

²³ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 25-III-1923), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014). Parece ser que a este concierto pudo asistir Paul Dukas. Véase DUKAS, PAUL, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, (Edición prólogo y notas de Mercedes Tricás Preckler), Barcelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, p. 38.

²⁴ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Madrid, 27-XI-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

²⁵ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Madrid, 26-II-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Sant Louis, 126-II-1929), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

²⁶ Cartas de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 13-XI-1928) y (El Haya [*sic*], 11-XII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

retirarse de los escenarios realizó conciertos sobre todo en España²⁷. Es innegable, después de los datos extraídos de las cartas, programas de sus conciertos, artículos de prensa, etc. que Arbós contribuyó firmemente a difundir la música sinfónica española en el extranjero, así como la obra de Albéniz.

3.1.2. El paradero de «El Puerto» y «Evocación»

La localización del patrimonio documental de Albéniz es bastante compleja debido, como apunta Jacinto Torres, a la vida nómada del compositor –ya que tuvo residencia en Madrid, Barcelona, Londres, París y Niza, y viajó durante sus giras de conciertos a multitud de lugares dentro y fuera de nuestras fronteras– y debido también a su personalidad bohemia y generosa, por lo que muchas de sus partituras se las quedaron editores, amigos, etc.²⁸

El caso del paradero de los manuscritos de «Evocación» y «El Puerto» es especialmente intrigante. «Prélude» –como se llamó primeramente la obra para piano «Evocación»– se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, así como «El Puerto», versión para orquesta. Sin embargo, la versión orquestal de «Evocación» está desaparecida y la obra para piano «Cadix» –nombre que recibió «El Puerto» en un primer momento– se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington, tras haber sido donada por Jascha Heifetz el 4 de febrero de 1952²⁹. Es tan sorprendente que «Evocación» versión orquesta haya desaparecido como que «Cadix» llegara a Estados Unidos.

En la correspondencia de Arbós a la familia de Albéniz se habla en tres ocasiones de la localización de los manuscritos de Albéniz. A partir de 1926, se pierde la pista de dónde pueden encontrarse.

La primera carta que hace referencia a los manuscritos data del 24 de octubre de 1909. Arbós escribe lo siguiente: «Recibí toda la música, las dos *Iberias*, partitura partes de orquesta y piano. Y en cuanto pueda, esta semana, me pondré [manos] a la obra a ver qué se puede, o por lo menos, qué puedo yo hacer con ellas»³⁰. En este fragmento de la carta, Arbós dice

²⁷ Es una lástima que Arbós muriera antes de escribir su segundo volumen de las *Memorias*, que se habría titulado *Treinta años como director* o *Al frente de mi orquesta*. Pero finalmente sólo pudo completar el primer volumen, *Treinta años como violinista* (1963-1904).

²⁸ Véase TORRES MULAS, JACINTO, «Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz», en *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, Trujillo (Cáceres), Ediciones de La Coria, Fundación Xavier de Salas, 1997, (Cuadernos de Trabajo, n. 4), pp. 56-57.

²⁹ En la esquina inferior izquierda del manuscrito de «Cadix» aparece esta información escrita. Ver TORRES MULAS, JACINTO, *Iberia. Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*, Madrid, editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998, p. 9.

³⁰ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Londres, 24-X-1909), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

literalmente «partitura partes de orquesta», lo que haría referencia a las *particellas* de la orquestación de «El Puerto». Si fuera cierta esta suposición, la familia de Albéniz se quedó con la partitura general de «El Puerto» y la conservó hasta julio de 1927, cuando fue donada a la Biblioteca de Catalunya³¹, y entregó a Arbós sólo las *particellas*. Esta hipótesis se sostiene, además, porque las *particellas* no se encuentran junto a la partitura general de «El Puerto» en la Biblioteca de Catalunya, a pesar de que la orquestación de Albéniz fue interpretada por la Orquesta de Montecarlo y, por tanto, debían existir las partes.

En cuanto a «Cadix», según la cita anteriormente expuesta, también fue entregada a Arbós. El motivo por el que llegó a manos de Jascha Heifetz se desconoce. Sin embargo, dos hechos hacen pensar que Arbós pudo ser el responsable de que «Cadix» acabara en Estados Unidos. En primer lugar, que tanto Jascha Heifetz como Arbós eran excelentes violinistas y, aunque no se sabe si se llegaron a conocer, Arbós sí que tenía relación con otros violinistas de fama mundial como su profesor en Madrid Jesús de Monasterio, Pablo Sarasate, su profesor en Berlín Joseph Joachim –personalidad muy influyente en la vida musical alemana– Jan Kubelik o Fritz Kreisler, entre otros. Este último, gran violinista y compositor, sí que tuvo contacto y relación con Hascha Heifetz³². A su vez, Kreisler y Arbós fueron amigos y coincidieron en varias ocasiones, tal como escribe Arbós en sus *Memorias*³³. Al igual que se pierden cartas en archivos de terceras personas que nada tienen que ver con el autor o el destinatario, pudo ser que Kreisler le pidiera la partitura de «Cadix» –quien además del violín tocaba magníficamente el piano³⁴– porque quisiera hacer un arreglo para violín y piano y ya nunca se la devolvió. Y más tarde, pasó a manos de Jascha Heifetz. De hecho, éste hizo una transcripción para violín y piano de «El Puerto»³⁵.

En segundo lugar, y en relación con la ubicación final de «Cadix» en Washington, Arbós tuvo importantes contactos con los Estados Unidos. Primero como violinista, ya que fue *concertino* de la Orquesta Sinfónica de Boston en la temporada de 1903-1904. Aunque hasta octubre de 1909 Arbós no tuvo en su poder el manuscrito de «Cadix» y además la obra ni siquiera había sido compuesta aún, en este primer viaje al nuevo continente Arbós empieza a entablar relación con el mundo musical de los Estados Unidos. Años más tarde, a partir de

³¹ Biblioteca de Catalunya, Fons i col·leccions, Albéniz, Isaac, inventari, en línea: <http://www.bnc.cat/Fons-i-col·leccions/Cerca-Fons-i-col·leccions/Albeniz-Isaac> (Consultado el 10-IX-2014).

³² AGUS, AYKE, *Heifetz As I Knew Him*, Portland, Or., Amadeus Press, 2001, p. 235.

³³ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, pp. 392, 429 y 430.

³⁴ *Ibidem*, p. 392.

³⁵ AGUS, AYKE, *Ayke Agus doubles* [Grabación sonora], Protone NRPR 2208, (Este disco incluye las transcripciones para violín y piano realizadas por Jascha Heifetz, entre ellas «El Puerto» de Albéniz). Véase también en línea: http://www.jaschaheifetz.org/agus_disco.html (Consultado el 08-X-2014).

1928, realizará numerosas giras de conciertos por diversas ciudades de Norte América³⁶. En estos viajes pudo tener contacto con Jascha Heifetz o acaso con Fritz Kreisler.

En cualquier caso, el hecho de que el manuscrito de «Cadix» terminase en manos de Jascha Heifetz sigue siendo a día de hoy una incógnita.

Con respecto al manuscrito desaparecido, «Evocación» versión orquesta, nada se sabe. Se ha llegado a especular con que Arbós la hiciera desaparecer para que no compitiera con la instrumentación que él hizo, pero esta suposición es del todo improbable por la gran amistad y admiración que sentía Arbós por Albéniz y por su familia³⁷.

José Luís Temes cuenta en la edición revisada de las *Memorias de Arbós* que en 1916, debido a la tensa situación durante la Primera Guerra Mundial, Arbós tuvo que abandonar apresuradamente Londres³⁸ y añade:

Los dos baúles en que traía sus pertenencias musicales y sus recuerdos de estos más de veinte años en Inglaterra fueron definitivamente extraviados en el barco en el que hizo la travesía, por lo que el actual «legado Arbós», muy completo en otras etapas, tiene la terrible laguna de la etapa londinense 1892-1916, aproximadamente³⁹.

Pudo ser que en uno de esos baúles se encontrara el manuscrito de «Evocación». Sin embargo, años después de la adquisición de estos manuscritos en octubre de 1909, Arbós hace referencia a los mismos en dos ocasiones. En una carta fechada en Londres a 29 de enero de 1915, Arbós escribe: «Respecto a la pregunta relativa a *Catalonia* te diré que yo tenía las partes de orquesta de la sinfónica de Madrid porque la toqué así como Evocación y el Puerto en Roma, pero la sociedad [Orquesta Sinfónica de Madrid] me prohíbe prestar ese material a nadie que no sea yo»⁴⁰. No se puede asegurar que las «partes de orquesta» a las que hace referencia Arbós en su carta se refieran a los manuscritos de Albéniz, pero si fueran unas simples *particellas* impresas, no se explicaría la preocupación de Laura por saber dónde se encontraban éstas. En una segunda carta años después del extravío de los baúles, fechada en Madrid a 13 de enero de 1926, Arbós escribe: «Éstas [refiriéndose a «Las Iberias»] me las piden de todas partes pero no se las dejo a nadie y conservo el manuscrito [...] para que la

³⁶ VÁZQUEZ, ROLAND J., «Presenting the spanish orchestral idiom: Enrique Fernández Arbós in The United States», *Revista de Musicología*, Vol. XVI, n.º 3 (1996), pp. 1221-1224.

³⁷ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 372.

³⁸ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 282.

³⁹ *Ibidem*, p. 390.

⁴⁰ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Londres, 29-I-1915), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

obra no corra de mano en mano»⁴¹. Si esta afirmación es cierta, en 1926 Arbós aún disponía de los manuscritos originales de Albéniz. Aunque pudo ser que hubiera perdido las partituras en el baúl y que les mintiera para no disgustarlas por el extravío accidental. En cualquier caso, a partir de entonces se pierde la pista de dónde puede estar la partitura de «Evocación» versión orquesta porque ya no se hacen más referencias a los manuscritos en la correspondencia de Arbós a la familia Albéniz.

3.1.3. La exclusividad de *Iberia* para orquesta

En las *Memorias de Arbós* aparece escrito que Albéniz le mandó instrumentar «Evocación» y «El Puerto» porque él no había quedado satisfecho de sus propias orquestaciones que, en un principio, iban a ser estrenadas en Londres. Arbós se responsabiliza entonces no sólo de revisar las dos orquestaciones que había realizado Albéniz, sino también de transcribir otros números de *Iberia*.

Arbós, en su faceta como director, adquirió el papel de difusor del sinfonismo español fuera de nuestras fronteras, labor por la que muchos compositores contemporáneos a él se han sentido siempre muy agradecidos. Asimismo, se encargó de dar a conocer la obra de Albéniz, especialmente las orquestaciones de *Iberia*⁴². Sin embargo, el papel que jugó como transmisor de la música española en el extranjero en ocasiones vino acompañado de un exceso de celo por la exclusividad en la interpretación de ésta, y en concreto, por los números orquestados de *Iberia*. Arbós escribe que no presta las orquestaciones a nadie porque

[...] son muy difíciles de ejecutar y parte del éxito depende de la manera de ejecutarlas de lo cual no puedo responder yo no estando presente. [...] No estando yo allí sabe dios a lo que hubiera [*sic*] sonado pues reclaman mucho ensayo y mucho amor como toda obra de arte⁴³.

⁴¹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 13-I-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁴² Así como Arbós mostró gran interés en las transcripciones de *Iberia*, no encontró tiempo para las peticiones escénicas que le hizo Rosina Jordana, como la revisión de *San Antonio de la Florida* –que Arbós propone que la orqueste el compositor Federico Moreno Torroba– o la de *Merlin* –tarea que cede a Manuel Ponce. Véanse Cartas de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 25-III-1923) y (El Haya [*sic*], 11-XII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁴³ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 13-I-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

Desconfiado de interpretaciones mediocres, rechazó en muchas ocasiones prestar las partituras de *Iberia* para que fueran interpretadas por otros directores como Percy Pitt, Henry Joseph Wood o Morales, como demuestra la siguiente carta de 1917:

Respecto a lo que me decías de Wood, he hablado tranquilamente con Alfonso [hijo de Albéniz], y, francamente, no estoy dispuesto (a pesar de mi amistad por él y compañerismo) a enviarle «Evocación» y «El Puerto». He trabajado diez años por la música española en el extranjero y sobre todo por Albéniz. Logré darlo en Roma, en París, en *Pietrogrado*, *Moscow* etc. en todas partes menos en Londres, a pesar de vivir allí 25 años. Cada vez que las he propuesto, se ha negado “because the public, here, does not want novelty”. Ahora como está de moda (a causa del trágico fin de Granados) quieren cosas españolas, y naturalmente quiero ser yo quien las dé a mi vuelta a Londres. Además, no son cosas que todo el mundo sabe dirigir [*sic*] cuestión de ritmo, etc. [...] También me las pidió Morales por telégrafo y también se las negué con muchísima más razón que a Wood pues no decía ni dónde, ni cómo, ni quién las iba a dirigir [*sic*]. [...] Habiendo hecho yo el trabajo, y la campaña en favor de la obra, no encuentro lógico que otro se lleve la gloria. [...] Tened cuidado, pues esto, hecho mal o, mediocremente, y puesto delante del público en malas circunstancias puede matar la obra que en estos momentos marcha viento en popa, gracias a Rubinstein y también a mí⁴⁴.

Años más tarde, Arbós escribe: «Me lo piden de todas partes [el repertorio de *Iberia*] editores y Directores, y he tenido que llevarme los manuscritos a casa pues ha habido conatos de hacerlos copiar sin que yo lo supiera»⁴⁵.

Sin embargo, el único motivo que llevó a Arbós a no prestar las orquestaciones de *Iberia* no fue la creencia de que los directores extranjeros o aquellos que no hubieran conocido a Albéniz fueran incapaces de interpretar correctamente estas obras. La dirección de *Iberia* suponía para Arbós una publicidad añadida en el extranjero, ya que él, gran amigo de Albéniz, se convertiría en el único difusor de la obra. No obstante, desde 1917 y tras el interés mostrado por Diaghilev para convertir *Iberia* en uno de sus *Ballets Russes* –proyecto que finalmente no fraguó– se interesa por editarlas⁴⁶ y casi diez años más tarde, en vista del enorme interés que las orquestaciones de *Iberia* estaban suscitando en muchos directores, propone a la familia Albéniz que sean registradas y publicadas, para así proteger los derechos de autor de los herederos y del orquestador:

⁴⁴ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 01-IV-1917), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁴⁵ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Sebastián, 19-VIII-1924), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

⁴⁶ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 24-II-1917), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

Personalmente a mí me conviene no dar a la publicidad estas transcripciones, que me aseguran a mí un éxito personal cuando voy a dirigir [*sic*] al extranjero y la posibilidad de poder dar una novedad de efecto seguro y que nadie pueda ofrecer (me las han pedido de todas partes y siempre he rehusado). [¡¡] Es tan difícil encontrar ahora algo nuevo!! A pesar de todo esto, he reflexionado y, por vosotros y por Albéniz, creo deben publicarse estas versiones pues creo ciegamente en su éxito, y sería un egoísmo impedir su difusión⁴⁷.

A pesar de haber editado las orquestaciones, la publicación de las mismas, las grabaciones de los discos y los conciertos no reportaban a los herederos, y en ocasiones tampoco a Arbós, los ingresos esperados debido a que la Sociedad General de Autores era una institución con poco recorrido y recursos⁴⁸. El asunto de los derechos de autor es un tema recurrente en la correspondencia de Arbós a la familia de Albéniz entre los años 1924 y 1934.

Retomando la afirmación que hace Arbós en sus *Memorias* sobre que Albéniz le pidió que instrumentara «Evocación» y «El Puerto», la correspondencia con la familia Albéniz revela que la viuda del compositor no estaba completamente de acuerdo con que Arbós transcribiera otros números de *Iberia*, especialmente para convertirlo en un *ballet*. En varias ocasiones éste expresa su malestar porque Rosina Jordana no está conforme con la idea de que Arbós orqueste números de *Iberia*, más aún después del éxito que estaban teniendo sus transcripciones: «[¡¡] Me echó un jarro de agua fría [Alfonso Albéniz] haciéndome comprender como si tú [Rosina Jordana] no quisieras que tocara o instrumentara esas Iberias!!...»⁴⁹. Según cuenta Víctor Ruiz Albéniz –sobrino del compositor–, el proteccionismo hacia la obra de Albéniz por parte de su viuda era debido a

lo “exigente” que era Rosina Jordana de Albéniz con todo cuanto se relacionaba con la figura y obra de su genial esposo, que si siempre fue adorado por ella, después de muerto adquirió la categoría de semidios, por lo que todas las pretensiones editoriales o publicitarias sobre su amado esposo tropezaban con su inquebrantable “*noli me tangere*”⁵⁰.

En relación al conflicto que tuvieron Arbós y Rosina, Víctor comenta lo siguiente:

⁴⁷ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 02-XI-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁴⁸ Ruperto Chapí, entre otros, crearon en 1899 la Sociedad General de Autores, cuya finalidad era gestionar los derechos de autor de los músicos y lograr poner a la misma altura al libretista que al músico. Antes de la creación de esta sociedad el libretista era más valorado que el músico.

⁴⁹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Sebastián, 19-VIII-1924), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

Este hecho aparece también en otras cartas: Cartas de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 02-XI-1926) y (San Sebastián, 03-VIII-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁵⁰ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz*, Madrid, Comisaría General de Música, 1948, p. 15.

Hasta tal punto era intransigente en este aspecto la viuda de Albéniz, que al propio Enrique F. Arbós, que fue durante toda su vida, más que compañero y amigo, hermano de Isaac, le costó un verdadero triunfo alcanzar permiso para instrumentar algunas de las “Iberias” [...] y reñir una verdadera batalla para conseguir que “tolerase” el estreno en la Opera de París del *ballet* “Triana”, que tan clamoroso éxito obtuvo⁵¹.

Aunque es probable que Albéniz gustoso le hubiera otorgado a Arbós la responsabilidad de orquestar su *Iberia*, lo cierto es que no llegó a pedirle este favor, al menos el de transcribir los otros números que él no había llegado a orquestar. Esto se demuestra porque, a raíz de las muchas peticiones que la viuda estaba recibiendo de otros directores para poder orquestar y/o dirigir «*Las Iberias*», Arbós le propone a Rosina que se invente una excusa como, por ejemplo, lo siguiente: «Podíais decir que está en la voluntad de Albéniz [el que nadie más que yo la instrumente y la dirija] o aquello que se os ocurra»⁵².

3.1.4. *Iberia* en escena: de los *Ballets Russes* de Diaghilev a los Bailes Españoles de la «Argentina»

No pocas personalidades del mundo del arte contemporáneos a Arbós se interesaron en adaptar *Iberia* para *ballet*: empezando por Serguei Diaghilev –empresario fundador de los *ballets russes*–, pasando por Désiré-Emile Inghelbrecht –compositor, director y escritor francés–, continuado por Víctor Ruiz Albéniz –médico de profesión que terminó ejerciendo de crítico musical y escritor⁵³–, y terminando por Ida Rubinstein –bailarina rusa de *ballet* que pidió a Ravel que orquestara algunos números de *Iberia*.

De hecho, el propio Albéniz también pensó en convertir *Iberia* en una obra escénica. Cuando Enrique Granados le visita en Cambo-les-bains pocos días antes de morir, Albéniz le propone el siguiente proyecto:

Podíamos hacer los dos una rapsodia-teatral, mitad ópera, mitad ballet, mitad concierto y mitad gran espectáculo plástico, y ¡Ya ves que son cuatro mitades!, para pasear por el mundo toda la gracia, la sal, la emoción, el color, el sabor y la palpitante vital armonía de “mi morena” [nombre con que Albéniz designaba España]. Con tus *Danzas*, con algunos trozos de mis *Chant d’Espagne*, de la *Suite Espagnole* y, sobre todo, de *Iberia*, todo ello ligado por un libro tan breve como escueto y profundo, y aderezado

⁵¹ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz*, Madrid, Comisaría General de Música, 1948, p. 15.

⁵² Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 01-04-1917), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d’Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁵³ Víctor Ruiz Albéniz escribe lo siguiente: «Más de una vez, después de muerto [Albéniz], sentí el ambicioso sueño de ser yo quien trazase aquella especie de guión para una gran “revue” en que la música del tío sirviera de basamento para que el mundo entero saborease la *Serenata*, *Castillas*, *El Albaicín*, *Triana*, *Torre Bermeja*, *Navarra*...». Después de describir que el proyecto fue finalmente llevado a cabo por Arbós, añade: «Y el que esto escribe desistió, para siempre, de su codiciado sueño...». Ver RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz*, Madrid, Comisaría General de Música, 1948, p. 14.

con algunos buenos telones de los que podía encargarse el maravilloso Néstor, con la ayuda eficaz de Ramón Casas, podía resultar algo digno de nosotros, del empeño y, sobre todo de “mi morena”⁵⁴.

Arbós, en colaboración con Antonia Mercé la «Argentina», también se sintió tentado de llevar *Iberia* al teatro. Finalmente creó un *ballet* llamado *Triana, fantasía coreográfica* a partir de las transcripciones realizadas de cuatro de los cinco números de *Iberia* orquestados por él —«Evocación», «Triana», «El Albaicín» y «Fête Dieu à Seville»— y de pasajes moduladores compuestos por él mismo. Además de la música, se encargó de redactar el argumento del *ballet* que, según cuenta el propio Arbós en una entrevista previa al estreno, estaría estructurado de la siguiente manera:

Evocación sonaría a telón cerrado, a modo de preludio; el primer cuadro se titularía *Amoríos* y sobre la música de *El Albaicín* se enlazarían las seducciones, celos y traiciones entre Soleá, la protagonista, perseguida de amores por dos mozos sevillanos, Paco y Zurito, y con el contrapunto del rencor de «Tranco», un tabernero celestino y contrabandista, a la par que cojitranco, y de los celos de la florista Nati. El cuadro segundo, *la procesión*, sobre el *Corpus en Sevilla* [«Fête Dieu à Seville»], contemplaría el nudo del pequeño drama de celos con el desafío de los dos pretendientes; herido de muerte Zurito, la mirada suplicante de Soleá consigue del moribundo que acuse al verdadero causante indirecto de la tragedia, «Tranco». *Noche de luna* sería el tercer cuadro, en el que se conmemoraría la fiesta de la Cruz de Mayo sobre la música de *Triana*, para propiciar un feliz final, una fortísima explosión de júbilo, aroma de azahar y clavel⁵⁵.

El estreno finalmente tendría lugar el 27 de mayo de 1929 en la Ópera Cómica de París, pero no sin dificultades porque, como hemos comentado anteriormente, por un lado, había muchos pretendientes interesados en realizar este proyecto y, por otro lado, Rosina Jordana era reacia a convertir la obra maestra de su difunto esposo en una obra escénica.

En el otoño de 1916 y tras escuchar los arreglos de *Iberia*, Diaghilev contacta con Arbós para proponerle la empresa de realizar un *ballet* a partir de algunas de las transcripciones de *Iberia* por Arbós: «El Puerto» funcionaría como preludio y «Triana» como baile⁵⁶. Tras el interés mostrado por el empresario ruso, Arbós se dispone a orquestar

⁵⁴ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, pp. 11-12.

⁵⁵ GALLEGO, ANTONIO, «Triana: Un ballet de Antonia Mercé “Argentina”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 70-72. Esta entrevista fue realizada por Víctor Ruiz Albéniz.

⁵⁶ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 2-XII-1916) y (Madrid, 24-II-1917), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014). En la primera carta (Madrid, 2-XII-1916) Arbós le cuenta a Laura que Diaghilev le ofrece 700 francos por la instrumentación de «Triana» y «El Puerto». Arbós, hablando en nombre de Rosina (aunque no lo había consultado antes con ella), pedía lo siguiente: «(a) 2000 francos por la exclusiva de 2 años / (b) Un *mínimum* de 15 representaciones por año / (c) 50 francos por representación (*Pays de langue française d'après la tarif*)]. / (d) 25 francos por *representation pour location de material d'orchestre* / (e) *L'execution au concert libre*» y añade «Le he dicho que Mamá [Rosina Jordana] pedía esto porque probablemente no lo dará, pero así sacaremos de todos modos algo más que 700 francos que me ofrecía a mí por la instrumentación». En la segunda carta (Madrid, 24-II-1917), Diaghilev aún no ha contestado su contraoferta y ya no lo haría más.

«Triana». Sin embargo, este proyecto finalmente no se realizará por desacuerdos entre lo que Arbós quería obtener a cambio de la música y lo que Diaghilev estaba dispuesto a pagar por ella⁵⁷. En ese mismo año, Diaghilev también hizo gestiones para crear junto a la «Argentina» un *ballet* que se llamaría *Los Jardines de Aranjuez*, con música de Albéniz, Ravel, Fauré y Chabrier, y decorados de José María Sert. Finalmente este proyecto tampoco resultaría⁵⁸.

Años más tarde, en 1924, Arbós se entera a través de Ronché –director de la *Grand Opéra* de París– que Inghelbrecht ha transcrito para orquesta «El Albaicín» y planea hacer un *ballet* llamado *El Grèco* a partir de números de *Iberia* sin el previo consentimiento de Rosina. Arbós escribe a la familia Albéniz mostrando su indignación⁵⁹. Asimismo, les propone que sea él quien cree un *ballet* de *Iberia*⁶⁰. Pero a Rosina no le place la idea porque rechaza en muchas ocasiones el ofrecimiento de Arbós. En 1926, después de haberle insistido en varias ocasiones sobre la idea de crear el *ballet*, Arbós se resigna y dice lo siguiente: «En cuanto a lo otro [se refiere al baile] no temáis nada pues si no os es agradable con no volver a hablar del asunto, está todo arreglado»⁶¹.

Durante 1927, el tema relativo al *ballet* apenas se comenta, pero en 1928 el asunto resurge con aún más fuerza tras enterarse Arbós que Rosina había dado permiso a Ravel para que orquestase varios números de *Iberia* con la finalidad de que Ida Rubinstein lo convirtiera en *ballet*. Tal y como se explica a continuación, este proyecto no se llevará a cabo y las orquestaciones de *Iberia* por Ravel para el *ballet* de Ida Rubinstein serán sustituidas por el famoso *Boléro* de Ravel.

El compositor Joaquín Nin Castellanos relata, en un artículo publicado en la *Revue Musicale*, la génesis del *Boléro* de Ravel y los pormenores sobre la idea original de realizar las transcripciones de *Iberia* para este *ballet*:

⁵⁷ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 10-XI-1916), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línia: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁵⁸ MANSO, CARLOS, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993, p. 125.

⁵⁹ Inghelbrecht finalmente realizaría el *ballet* titulado *El Grèco*, según lo que comenta Arbós en una carta a la familia Albéniz, en la que escribe lo siguiente: «Inghelbrecht [Inghelbrecht] ha grabado discos a partir de otra orquestación y luego ha hecho el baile sin el consentimiento de Rosina. Eso no se puede permitir». Ver Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 01-II-1930), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línia: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁶⁰ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Sebastián, 19-VIII-1924), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línia:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

⁶¹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Rosina Jordana y Laura Albéniz (Madrid, 27-XI-1926), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Rosina Jordana i Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línia:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).

[El *Boléro*] nació a petición de la bailarina Ida Rubinstein, quien en 1927 pidió a Ravel un *ballet* sobre tema español. La primera idea que se le ocurrió no fue la de una obra nueva, sino la de orquestrar algunas piezas de *Iberia* de Albéniz⁶². Pero muy pronto el proyecto se vino abajo: en mayo [en el artículo de Nin aparece la fecha de junio] de 1928, camino de San Juan de Luz, Ravel se entera por mí de que Fernández Arbós, a quien no conocía personalmente, tenía los derechos de orquestación. Al principio, no concedió demasiada importancia a este detalle. Pero al día siguiente de nuestra llegada a San Juan de Luz comenzó a inquietarse, hasta el punto de pedirme que confirmara la veracidad del hecho. Entonces llamé al editor Max Eschig quien me ratificó que, ciertamente, Fernández Arbós tenía los derechos sobre *Iberia*, razón por la que Ravel desistió definitivamente de la idea y decidió atender el encargo de Ida Rubinstein con una verdadera creación propia: el famoso *Boléro*⁶³.

Sin embargo, no es cierto que desistiera definitivamente porque días más tarde, el 27 de junio de 1928, Ravel escribe a Rosina Jordana desde *Saint Jean de Luz*, en los *Basses Pyrénées*, para preguntarle si ella le daría la autorización para poder orquestrar 6 números de *Iberia*: «El Puerto», «Fête Dieu à Seville», «Rondeña», «Triana», «El Albaicín» y «El Polo»⁶⁴. Parece que la respuesta de Rosina fue afirmativa porque poco después la viuda de Albéniz recibe dos cartas de Arbós en las que éste expresa su disconformidad ante esta decisión e intenta por todos los medios que este proyecto no se lleve a cabo⁶⁵.

Sendas cartas están fechadas en *Cauterets, Hautes Pyrénées*, con sólo cinco días de diferencia –el 23 y 28 de julio– y con un contenido muy similar, ya que la primera es remitida a Huesca y la segunda a Reinosa, lugar donde la familia Albéniz se había trasladado ese verano⁶⁶. En estas cartas, Arbós expresa su malestar porque se ha enterado a través de Joaquín Nin y, de manera oficial, a través de Eugèn Cools –sucesor de Max Eschig en la editorial– que Ravel escribió a Rosina para que le diera el permiso para poder realizar las orquestaciones y ella se lo ha concedido. Asimismo, acusa a Ida Rubinstein de querer hacer negocio con el

⁶² No está claro si la idea original de instrumentar *Iberia* fuera de Ravel o de Ida Rubinstein, porque en una carta de Ravel a la viuda de Albéniz escribe lo siguiente: «Ida Rubinstein me ha pedido que orqueste 6 números de *Iberia*» (A continuación se transcribe el fragmento de la carta en el idioma original: «*Ida Rubinstein m'a demandé d'orchestrer 6 numéros d'Ibéria*»). Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/947/rec/48> (Consultado el 28-IX-2014).

⁶³ NIN CASTELLANOS, JOAQUÍN, «Comment est né le Boléro de Ravel», *La Revue Musicale*, XIX, n.º 187 (diciembre, 1938), pp. 211-212. Citado en ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 372-373.

⁶⁴ Carta de Maurice Ravel a Rosina Jordana (*Saint Jean de Luz, Basses Pyrénées*, 27-VI-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Carta rebuda de Maurice Ravel, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/947/rec/48> (Consultado el 28-IX-2014).

⁶⁵ Tras leer la correspondencia de Arbós a Rosina referente a las orquestaciones de Ravel, se ponen en duda las afirmaciones que hace Justo Romero acerca de este asunto: «Hay que señalar en honor a la caballerosidad de Fernández Arbós que cuando éste tuvo conocimiento de las intenciones de Ravel, no vaciló en renunciar a sus derechos exclusivos sobre *Iberia* a favor de su colega francés. Pero era ya tarde, pues la obra de Ravel debía ser estrenada a finales de 1928 y el *Boléro* estaba ya bastante avanzado». Citado en ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 372-373.

⁶⁶ Cartas de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (*Cauterets, Hautes Pyrénées*, 23-VII-1928) y (*Cauterets, Hautes Pyrénées*, 28-VII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 29-IX-2014).

baile y asegura que si lo llevara a cabo resultaría una «españolada», por lo que se declara totalmente en contra del proyecto⁶⁷: «[...] no estoy en absoluto dispuesto, ni el Editor Eugèn Cools tampoco, a permitir el proyecto, no de Ravel, pero de Madame Ida Rubinstein (que es quien le ha encargado las orquestaciones de Iberia) para hacer un baile con ello»⁶⁸.

Arbós además se siente muy disgustado porque ni siquiera le han preguntado ni le han pedido permiso, especialmente teniendo en cuenta que ellas sabían que él tenía ya hechos cuatro de los seis números que Ravel pretendía orquestar y además llevaba varios años trabajando en el mismo proyecto, a pesar de las reiteradas negativas de Rosina:

[Con el espectáculo que pretende llevar a cabo Ida Rubinstein] trata de hacer un negocio y [...] un proyecto que yo tengo ejecutado hace tiempo. Yo he compuesto un libreto sobre el «Albaicín», «La fête Dieu» y «Triana», pensado sobre cada nota de la música sin alterar nada y que tiene (según todo el mundo que lo conoce) las probabilidades de un gran éxito. [...] Muy amigo mío es Ravel⁶⁹ y mi admiración por él no es dudosa pero es justo defienda lo mío moral y artísticamente. Y te advierto que tanto el editor como todos los amigos artistas que se han enterado de este asunto me dan completamente la razón⁷⁰.

Añade que estaría dispuesto a trabajar en colaboración con Ravel si el proyecto de Ida Rubinstein tuviera una finalidad artística, pero se lamenta de que la única interesada en orquestar *Iberia* sea la bailarina rusa y su único propósito, ganar dinero:

Yo me temo mucho que Ravel no tenga realmente deseo de instrumentar ninguna *Iberia* ni obra de Albéniz, ¡Desgraciadamente!... Si realmente hubiera sido un deseo artístico, vuelvo a repetiros que yo me alegraría, lo mismo que vosotras, que lo realizara, y vería en íntima satisfacción que fuera él quien hiciera las restantes aún cediéndole las que yo pienso todavía hacer y comparto con Rosina su entusiasmo ante la idea... pero, me parece que no hay nada de eso. La idea, toda ella, es de Madame Ida Rubinstein, la cual, viendo el éxito fabuloso que está teniendo la «Argentina», en sus bailes españoles

⁶⁷ Arbós siente, si cabe aún, más rechazo por Ida Rubinstein debido a que ella había sido bailarina en los *ballets russes* de Diaghilev.

⁶⁸ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (*Cauterets, Hautes Pyrénées*, 28-VII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 29-IX-2014).

⁶⁹ Nin Castellanos, en su artículo sobre la génesis del *Boléro* hace referencia a que Ravel por entonces no conocía a Arbós. Tras enterarse de que Arbós tenía los derechos de orquestación de *Iberia*, Ravel dice lo siguiente: «Me da igual... ¿Quién es ese tal Arbós?». [...]«Mi temporada está perdida», «Estas leyes son idiotas», «Necesito trabajar?... «Orquestar *Iberia* era un gran estímulo para mí» [...] «y ¿qué le voy a decir a Ida?... ¡Ella se pondrá furiosa!»...», . Citado en NIN CASTELLANOS, JOAQUÍN, «Comment est né le Boléro de Ravel», *La Revue Musicale*, XIX, n.º 187 (diciembre, 1938), p. 211 (Reproducimos a continuación el fragmento de texto citado en el idioma original: «*Je m'en f... Qui est-ce donc que cet Arbós?*». [...] «*Ma saison est fichue*», «*Ces lois sont idiotes*», «*J'ai besoin de travailler*»... «*orchestrer les Ibéria c'était un amusement pour moi*» [...] «*et quoi dire à Ida? ... Elle sera furieuse!*»). Traducido por Julia L. Gallardo Cárdenas).

⁷⁰ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (*Cauterets, Hautes Pyrénées*, 28-VII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea:

<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 29-IX-2014).

de Falla, Esplá, Halfter, Granados, etc... quiere aparecer en el mismo género, y entonces, ha encargado a Ravel, que instrumente las *Iberias*, ignorando que esto está ya hecho⁷¹.

Entre las dos cartas fechadas con sólo cinco días de diferencia, 23 y 28 de julio de 1928, Arbós manda un telegrama a la «Argentina» contándole lo ocurrido, a lo que la bailarina hispano-argentina le contesta, a través de un telegrama enviado desde París el día 26 de julio, lo siguiente:

Nosotros y Cools de acuerdo prohibir toda utilización cualquier trozo *Iberia* por otras personas que no sean usted. Meckel [representante de la «Argentina»] yo encantados vernos San Sebastián para precisar proyecto [sic]. Telegrafie Meckel Ar. 22 París si autoriza pasemos nota periódicos [sic] diciendo próxima creación por mí de *Iberia* [bailes españoles], transcripción de orquesta por *maitre* Arbós. Afectos: Argentina⁷².

Tras la fuerte presión a la que Rosina se ve sometida por Arbós y el editor, decide recular y permitir sólo a Arbós que realice el proyecto escénico a partir de *Iberia*. En una carta pocos días después, fechada en San Sebastián a 3 de agosto de 1928, Arbós escribe lo siguiente:

Ante todo os agradezco de todo corazón vuestra decisión de acceder a mis deseos (que estimo justísimos) y marchar de acuerdo, en todo, conmigo. No es egoísmo; la alegría más grande que me habéis dado con vuestro último Telegrama y carta del 31 de Julio, es tener una prueba de que vuestro cariño y confianza en mí no han disminuido. [...] He creído que había perdido, un poco, mamá, la confianza en el artista, y sobre todo (y esto era lo que más me dolía) en el amigo que toda la vida os ha sido fiel, y fiel a la memoria de Albéniz que no se ha apartado un momento de mi pensamiento⁷³.

Las críticas extraídas de la prensa española y francesa apuntan a que el *ballet* de Arbós, estrenado el 27 de mayo de 1929 en la Ópera Cómica de París, fue todo un éxito⁷⁴. Y económicamente también reportó importantes ingresos: «19 funciones y cuatro matinales extraordinarias, un millón y medio de ingresos y menos de 400.000 francos de gastos»⁷⁵.

⁷¹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (San Sebastián, 03-VIII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁷² Telegrama de la «Argentina» a Enrique Fernández Arbós, Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Telegrama a [Enrique Fernández] Arbós, d'Argentina, sobre la suite *Iberia*, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/1127/rec/1> (Consultado el 10-IX-2014).

⁷³ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (San Sebastián, 03-VIII-1928), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁷⁴ Antonio Gallego recoge algunas de las críticas que se hicieron tras el estreno del baile *Triana*. Ver GALLEGO, ANTONIO, «Triana: Un ballet de Antonia Mercé “Argentina”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 70-72.

⁷⁵ Antonio Gallego recoge algunas de las críticas que se hicieron tras el estreno del baile *Triana*. Ver GALLEGO, ANTONIO, «Triana: Un ballet de Antonia Mercé “Argentina”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 72.

Tras el éxito cosechado por *Triana* resulta curioso que después de esa temporada no se volviera a programar el *ballet*. En una carta fechada en Madrid a 1 de febrero de 1930, Arbós comenta a la familia Albéniz: «también nos ocupamos sin descanso la “Argentina” y yo de llevar *Triana* a los EEUU pero hace falta mucho dinero. [¡]Ya se hará!...»⁷⁶. Finalmente esto no se llevará a cabo. Sin embargo, la «Argentina» sí que dará una gran gira por las principales ciudades de los Estados Unidos en 1932, con nuevas creaciones de sus Bailes Españoles en las que incluirá otras obras de Albéniz distintas a las utilizadas en *Triana*, como «Almería» y «Puerta de Tierra», además de sus siempre insustituibles *ballets* de Falla, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*⁷⁷.

Aún más asombroso es que en 1934, con ocasión del estreno de *El amor brujo* en el Teatro Español de Madrid con la «Argentina» como bailarina –además de otros grandes artistas como Pastora Imperio o Vicente Escudero– y Arbós como director, no se plantearan estrenar en España el *ballet Triana*.

La correspondencia tras el estreno del *ballet* en 1929 se reduce bastante y se monopoliza hacia el asunto de los derechos de autor. Después de 1934 ya no disponemos de más cartas. No es de extrañar que este último hecho, mencionado en el párrafo anterior, terminara por enfriar la relación entre Arbós y la familia de Albéniz. Una carta de Paul Dukas enviada a Laura Albéniz en 1933 avala esta posibilidad: « [...] Espero llegar tan lejos [en edad] como Arbós, quien recientemente me ha pedido que le firme un manifiesto en honor a su 70 cumpleaños. ¡Pero no le he contestado nada!»⁷⁸.

⁷⁶ Carta de Enrique Fernández Arbós a Laura Albéniz (Madrid, 01-II-1930), Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz, d'Enrique Fernández Arbós, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15> (Consultado el 08-IX-2014).

⁷⁷ MANSO, CARLOS, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993, p. 207.

⁷⁸ Carta de Paul Dukas a Laura Albéniz ([París], 6-XII-1933), en DUKAS, PAUL, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, (Edición prólogo y notas de Mercedes Tricás Preckler), Barelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, p. 75. (Transcribimos a continuación la cita en el idioma original: « [...] j'espère aller aussi loin qu'Arbos pour qui on m'a demandé dernièrement de signer un manifeste en l'honneur de son 70è anniversaire. Mais je ne répons de rien! »).

3.2. ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS ENTRE LA VERSIÓN DE ALBÉNIZ Y LA VERSIÓN DE ARBÓS

3.2.1. Características generales de las dos versiones

Una vez analizadas las alteraciones de la versión para orquesta con respecto a la obra original para piano «El Puerto», estamos en disposición de comparar estas dos con la versión de Arbós. En algunos casos, encontramos que Arbós reproduce estos cambios previamente pensados por Albéniz en su orquestación; en otras ocasiones, se guía más por la obra original para piano; y en casos contados añade material nuevo que no aparecía ni en la partitura para piano ni en la versión orquestal de Albéniz.

La diferencia más clara entre la obra de Albéniz y la versión de Arbós es la duración. Albéniz, en la transcripción para orquesta mantiene el número de compases de «El Puerto» para piano. Sin embargo, Arbós modifica la extensión de la obra añadiendo 8 compases [9-16] –que se corresponden con la repetición de la introducción, pero variando la orquestación con respecto a los 8 primeros compases– y más adelante suprimiendo un motivo de dos compases que en la versión de Albéniz es repetido tres veces [63-68], mientras que en la versión de Arbós sólo dos [71-74]. La siguiente tabla muestra la estructura global de la obra que, temática y armónicamente, se inserta en una forma sonata. Los dos cambios en el número de compases se dan durante la exposición.

		ALBÉNIZ [187]	ARBÓS [193] (+6cc.)
EXPOSICIÓN	Introducción	[1-8]	[1-16] (+8cc.)
	Tema principal	[9-42]	[17-50]
	Transición	[43-54]	[51-62]
	Tema secundario	[55-82]	[63-88] (-2cc.)
DESARROLLO	Des. motívico-armónico	[83-108]	[89-114]
	Retransición	[109-122]	[115-128]
REEXPOSICIÓN	Tema principal	Reexp. melódica: [123-126] Reexp. armónica [127-138]	Reexp. melódica: [129-132] Reexp. armónica: [133-144]
	Transición	[139-148]	[145-154]
	Tema secundario	[149-156]	[155-162]
CODA	Introd. con valor codal	[157-170]	[163-176]
	Coda	[171-187]	[177-193]

Tabla 3. «El Puerto», Forma Sonata.

3.2.2. Instrumentación y orquestación

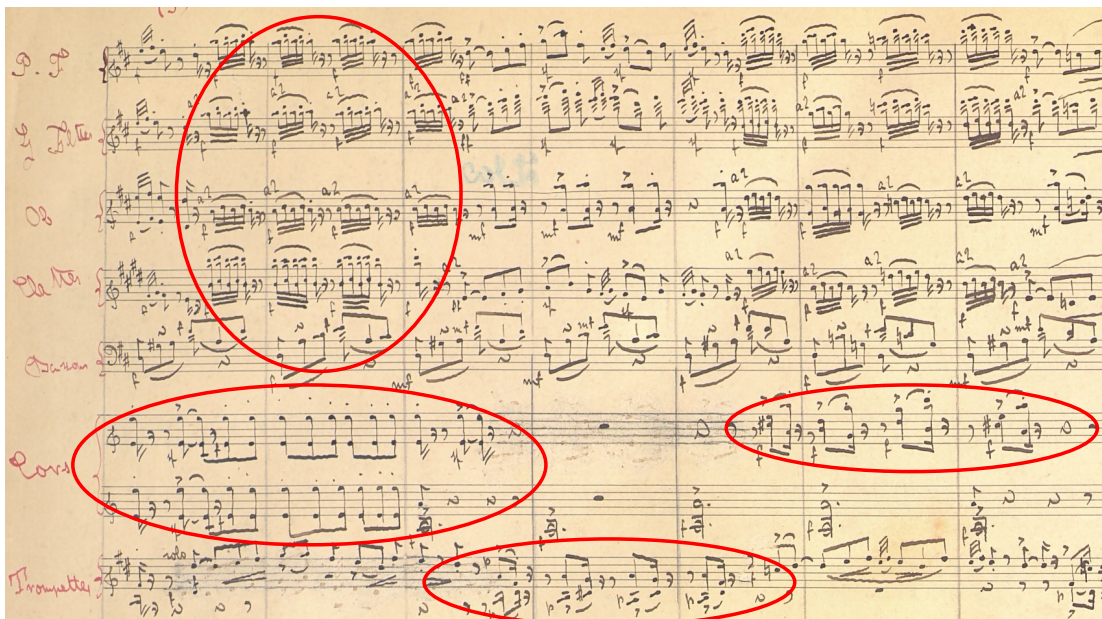
La siguiente tabla muestra la plantilla orquestal utilizada por Albéniz, así como los añadidos instrumentales realizados por Arbós:

Plantilla de ALBÉNIZ	Plantilla de ARBÓS	
	Analogías	Diferencias
Piccolo	Piccolo	
2 Flautas	2 Flautas	
2 Oboes	2 Oboes	+ Corno Inglés
2 Clarinetes en <i>sib</i>		2 Clarinetes en <i>la</i>
2 Fagots	2 Fagots	
4 Trompas en <i>fa</i>	4 Trompas en <i>fa</i>	
2 Trompetas en <i>do</i>	2 Trompetas en <i>do</i>	+ 1 Trompeta en <i>do</i>
2 Trombones	2 Trombones	+ 1 Trombón
1 Tuba	1 Tuba	
Percusión: Timbales (<i>re₂</i> y <i>la₁</i>), triángulo, platillos	Percusión: Timbales (<i>re₂</i> y <i>la₁</i>), triángulo, platos	+ Timbal <i>sol₁</i> , + caja clara, + plato suspendido
1 Arpa	1 Arpa	
Cuerda (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc y Cb)	Cuerda (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc y Cb)	

Tabla 4. «El Puerto», plantilla orquestal

Arbós Amplia la familia del oboe en los graves, por medio del corno inglés. Asimismo, sustituye los dos clarinetes en *sib* propuestos por Albéniz por dos clarinetes en *la*. Este cambio puede ser debido a que el clarinete en *la* es un instrumento transpositor cuya armadura resultante es tres diferencias descendentes con respecto a la tonalidad de la obra, mientras que la armadura del clarinete en *sib* es de dos diferencias ascendentes. Por esta razón, se suele utilizar en tonalidades con sostenidos el clarinete en *la*, para así simplificar la *particella*, ya que se obtiene una armadura con menos alteraciones. Este es el caso de «El Puerto» versión orquestal, que está en *Re* mayor. Además de las maderas, refuerza la sección de metales incorporando una trompeta y un trombón más. Por último, completa su plantilla con algunos instrumentos de percusión: añade un tercer timbal más grave, afinado en *sol₁*, plato suspendido [85] y caja clara. A pesar de utilizar pocos instrumentos de percusión, especialmente en la versión de Albéniz, para poder interpretar ésta se precisan 2 percusionistas más el timbalero [109] y para la versión de Arbós, 3 percusionistas además del timbalero [115], ya que en el clímax de la obra se están tocando todos los instrumentos de la sección de percusión.

Aunque Arbós dispone de algunos instrumentos más, en muchos momentos aligera y simplifica la textura [37 y ss.] con respecto a la versión de Albéniz [29 y ss.], quien, en no pocas ocasiones, había añadido patrones rítmicos, de nuevo para dar un carácter más rítmico a la versión orquestal (Ej. 22). Arbós reserva los *tutti* para los momentos realmente importantes del discurso musical, consiguiendo así una mayor efectividad en los mismos.



Ejemplo 22. «El Puerto», versión Albéniz, maderas, trompas y trompetas, patrones rítmicos añadidos con respecto a la obra para piano [29-35].

En ocasiones, Arbós busca un nuevo color tímbrico a través de un cambio en la combinación instrumental elegida previamente por Albéniz: por ejemplo, el inicio del tema principal en la versión de Albéniz es interpretado por oboes y violines I y II, ambos en octava [anacrusa de 12], mientras que en la versión de Arbós el tema es llevado por oboes en unísono y clarinetes en unísono tocando una octava por encima de los oboes [anacrusa de 20]. En otros casos, sin embargo, mantiene la orquestación original de Albéniz con ligeras variantes. Asimismo, Arbós explota en más ocasiones que Albéniz la posibilidad de asignar pasajes *a solo* a los instrumentos de la orquesta, como por ejemplo en la coda [177], que asigna pasajes solistas a la flauta 1, violas y violonchelos⁷⁹.

⁷⁹ Véanse otros cambios significativos entre las dos instrumentaciones: [N.º de compás de versión de Albéniz / N.º de compás de versión de Arbós]: maderas [1 y ss. / 1 y ss.]; Melodía [25 / 33]; simplificación en la instrumentación [55 / 63]; Modifica trémolo de timbal por trémolo de plato suspendido [79 y ss. / 85 y ss.].

3.2.3. Indicaciones técnicas, de expresión y agógicas

En líneas generales y corroborando lo dicho por José de Eusebio en la entrevista anteriormente citada⁸⁰, la versión de Arbós es más detallista que la de Albéniz⁸¹: en la sección de cuerdas, especifica arcos, cuerda en la que debe tocarse un pasaje determinado para así conseguir un timbre definido de acuerdo con el pasaje [151], uso de sordina e incluso digitaciones en el violín, dando prueba de su amplia formación como violinista; en el viento metal, utiliza distintas técnicas de emisión del sonido de la trompa –como *cuvré* en pasajes fuertes y estridentes, o pasajes con la trompa tapada, obteniendo así un sonido suave y ligero en pasajes delicados– así como la utilización de sordina en la trompeta. Sin embargo, es más conservador en comparación con algunas de las ideas propuestas por Albéniz, ya que suprime el *col legno* en los violines segundos o que se golpee la baqueta del timbal contra el atril, ambos recursos destinados a una mayor potencia rítmica.

Además suprime algunas de las indicaciones que Albéniz proponía tanto en la obra para piano como en la versión original, como por ejemplo la indicación expresiva *souple et caressant* [55 /62]⁸². Y, por otro lado, Arbós añade otras nuevas, como la indicación a los violines *con fiereza* [1] o *feroce* [147] que no aparecen en Albéniz.

La diferencia dinámica más notable entre las dos versiones se produce en [149 y ss. /155 y ss.]. Mientras que Albéniz convierte en *forte* la dinámica de *pianissimo sotto voce* que aparecía en la obra para piano, Arbós es fiel a la partitura original de «El Puerto», asignando a este pasaje una indicación dinámica *piano e sempre diminuendo*.

Algunos *tempi* también son modificados. Arbós eleva la marca metronómica propuesta por Albéniz, $\downarrow = 104$, a 112. Como ya hemos comentado anteriormente, en la obra para piano no aparece ninguna indicación numérica, sólo de aire, *Allegro comodo*. Además, hacia el final de la obra, que es donde se producen más cambios de *tempo*, Arbós modifica alguna de las indicaciones de Albéniz o añade otras (Tabla 2):

⁸⁰ MARINA, COSME, «José de Eusebio estrena...

⁸¹ Hay que tener en cuenta, por un lado, que Albéniz no editó la partitura y que la compuso en poco más de un mes y, por otro lado, que pasaron más de 18 años desde que Arbós hizo la transcripción hasta que finalmente la editó, por lo que tuvo la oportunidad de realizar cuidadosas revisiones y mejoras cada vez que esta obra fue interpretada.

⁸² Dos números separados por una barra compara el número de compás de la versión de Albéniz que se corresponde con el número de compás de la versión de Arbós.

INDICACIONES AGÓGICAS





Compás	Obra para piano	Versión orq. Albéniz	Versión orq. Arbós
[89 / 95]	<i>Au M.</i> ⁸³	No aparece indicación de <i>tempo</i> : activación del <i>tempo</i> por medio de los trémolos de la cuerda.	No aparece indicación de <i>tempo</i> : activación del <i>tempo</i> por medio de los trémolos de la cuerda.
[99 / 105]	<i>Au M.</i> ⁸⁴	—	—
[157-170 / 163-176]	<i>Meno Tempo e rit. poco à poco e sempre sempre rit., rall.</i>	<i>Rit.</i> ⁸⁵ [167-170]	<i>Meno Tempo e ritard. Sempre poco a poco</i>
[171 / 177]	<i>Presque Andante</i>	<i>Meno mosso assai</i>	<i>Quasi Andante</i>
[176-178 / 182-184]	<i>Rit.</i> sólo en [178]	<i>Rit.</i> en cada uno de estos compases [176-178]	<i>Molto rit.</i>
[178-179 / 184-185]	 entre compases	—	 entre compases
[179 / 185]	<i>Meno mosso et final</i>	—	—
[183 / 189]	<i>Adagio molto</i>	<i>Adagio molto</i>	<i>Lento</i>
[184 / 190]	—	 entre compases	 entre compases
[187 / 193]	<i>Au 1^{er}. M.</i> ⁸⁶	<i>Vivo</i>	—

Tabla 2. Indicaciones agógicas, analogías y diferencias entre obra para piano, versión orquestal de Albéniz y versión orquestal de Arbós.

Como podemos comprobar tras analizar la tabla anterior, Arbós a veces sigue las indicaciones agógicas de la obra original para piano, en otras ocasiones aplica los cambios que Albéniz hizo previamente en su versión orquestal y en algunos casos modifica o suprime alguna de las indicaciones.

3.2.4. Analogías y diferencias rítmicas

Aparte de lo anteriormente señalado en el apartado de instrumentación y orquestación –en el que comentábamos que Arbós aligera la textura orquestal por medio de la eliminación de algunos ostinatos rítmicos que Albéniz había incluido en la versión orquestal–, no incluye alteraciones rítmicas significativas, sino que mantiene muchos de los cambios rítmicos que Albéniz había realizado con respecto a la obra para piano: comienzo anacrúsico, disminución del motivo del zapateado que aparecía como acompañamiento a lo largo de toda la versión orquestal de Albéniz, diversas polirritmias que eran representadas previamente en la versión de Albéniz por medio de la asignación de diferentes ritmos a instrumentos distintos, etc⁸⁷.

⁸³ Esta indicación de tempo aparece en la primera edición pero no así en el manuscrito.

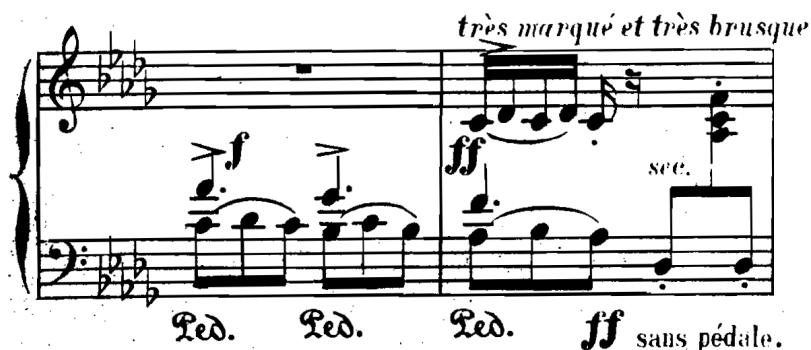
⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ La indicación *rit.* en los compases 167 al 170 está escrita en lápiz azul, por lo que parece ser una indicación posterior.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Véase Anexo 2.

No obstante, en algún caso modifica superficialmente la rítmica, como en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 23A, «El Puerto», obra para piano, [6-7].

Arbós convierte la línea melódica acentuada por Albéniz en melodía a contratiempo y da más importancia a los bajos, a la primera corchea de cada tres, dándole el valor de negra con puntillo (Ej. 23B):



Ejemplo 23B, «El Puerto», versión orquesta Arbós, Trompa y Trombón, [6-7]

En ningún instrumento de este pasaje orquestal aparece la melodía acentuada en la parte fuerte, sino que todas las duplicaciones –en violines II y violonchelos– están a contratiempo. En la repetición de la introducción, sin embargo, aparece la melodía en la parte fuerte, tal y como se presenta en la obra para piano o en la versión orquestal de Albéniz. La nota re_3 del trombón I (Ej. 23B), que no aparecía en la obra para piano, corresponde con una nota que añade Albéniz en su versión orquestal y que asigna a los violonchelos⁸⁸.

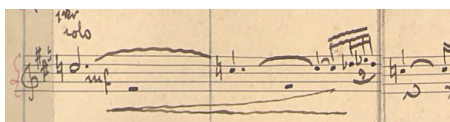
En otro caso, actúa de forma inversa: Arbós convierte el contratiempo en *a tempo* [55 / 63]. Sin embargo, el cambio rítmico es más insignificante que en el caso anterior porque en otros instrumentos –clarinetes y violas– mantiene el contratiempo.

⁸⁸ Véase Anexo 4.

3.2.5. Analogías y diferencias melódico-armónicas

De nuevo, en el plano melódico-armónico, Arbós en ocasiones opta por la versión orquestal de Albéniz, en otros casos prefiere ser fiel a la obra para piano y algunas veces transforma la idea original de la obra para piano y/o de la versión orquestal. Nos centraremos en las similitudes encontradas en la partitura de Arbós con respecto a la versión orquestal de Albéniz y a las diferencias, o en algunos casos modificaciones, que presenta la transcripción de Arbós con respecto a la obra de piano o a la versión orquestal.

Arbós mantiene, al igual que la versión orquestal de Albéniz, la tonalidad de *Re* mayor. Asimismo, conserva algunos de los añadidos melódicos realizados previamente por Albéniz, como el motivo anacrúsico de tresillo de fusas o el motivo del zapateado, presente a lo largo de toda la obra. Además, reproduce con ligeras variantes algunos motivos melódicos que ya estaban presentes en la orquestación de Albéniz pero no en la obra para piano (Ejs. 24 y 25):



Ej. 24A. «El Puerto», versión orquesta Albéniz, 1ºFl., 1ºOb., 2º Cl., [101-103].



Ej. 24B. «El Puerto», versión orquesta Arbós, Fl a 2, Ob. a 2 y Cl. a 2, [107-109].

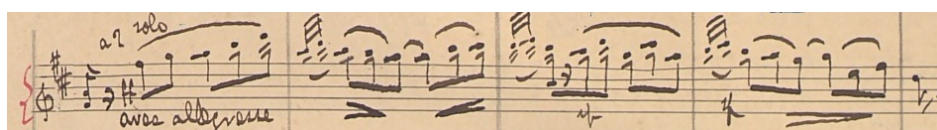


Ej. 25A. «El Puerto», versión orquesta Albéniz, Picc., Fl. a 2, Ob. a 2, Cl. a 2, [121-122].



Ej. 25B. «El Puerto», versión orquesta Arbós, Fl. a 2, Cl. a 2, [127-129].

En otros casos modifica un material melódico que aparecía sólo en la versión orquestal de Albéniz (Ej. 26A) hasta el punto de convertirse en una melodía totalmente diferente (Ej. 26 B):



Ejemplo 26A. «El Puerto», versión orquesta Albéniz, 1º Ob., Fgt. a 2, [21-25].



Ejemplo 26B. «El Puerto», versión orquesta Arbós, Picc., Fl. a 2, 1º Tpta. Con sordina [29-33].

Tras observar los dos fragmentos añadidos con respecto a la obra para piano, lo cierto es que la segunda tiene un perfil melódico que se asemeja más al tema principal que la primera melodía. Pudo ser que Albéniz hubiera modificado esta melodía en las *particellas* pero no así en la partitura original y como Arbós parece ser que sólo dispuso de las partes cuando hizo la revisión, mantuvo la segunda opción. Sin embargo, ésta es sólo una suposición de porqué Arbós cambió de manera tan radical el perfil melódico de este pasaje, ya que la Biblioteca de Catalunya sólo dispone de la partitura general, pero no así de las *particellas* de «El Puerto», y pudo ser que Arbós tuviera en su poder las partes.

Arbós también hace pequeños añadidos que no aparecen ni en la obra para piano ni en la versión orquestal: inserta una escala cromática descendente en Piccolo y flautas [51-53] que no aparece en la versión de Albéniz [43-45] y en varias ocasiones añade trinos, como en [64-75 / 72-81] y en [146 / 152], que provienen de la extensión del motivo del zapateado.

Por otro lado, en [145-147] Arbós omite un motivo melódico que había añadido Albéniz en su versión orquestal pero que no estaba en la obra para piano (Ej. 27):



Ejemplo 27. «El Puerto», versión orquesta Albéniz, Picc., Fl., Ob., Cl., [139-141].

En el plano puramente armónico, se produce un cambio significativo: El último acorde antes de la reexposición es variado en la versión orquestal de Arbós. Sustituye un acorde de quinta aumentada –armonía característica de la escala de tonos enteros en que está la retransición– por un acorde semidisminuido con novena mayor y sin tercera sobre la supertónica (Ej. 28):



Ejemplo 28. Armonía, versión orquestal de Albéniz / versión orquestal de Arbós, [122 / 128].

Ambos acordes están formados por conjuntos de notas de la escala hexátona que Albéniz utiliza durante toda la retransición. El acorde de Arbós refuerza la armonía de dominante de la dominante para volver a la tonalidad de *Re* mayor en la reexposición.

Con respecto a la escritura del arpa, Arbós modifica los *glissandi* para una más fácil interpretación: En [114] Arbós indica que los pedales del arpa se coloquen en *Reb* mayor, mientras que Albéniz había indicado *sib* menor [108]. Aunque la armadura en ambos casos es la misma, el modo menor puede llevar a error, por lo que la opción de Arbós hace más clara la partitura al arpista. Otro caso se da en [40/48]: Albéniz indica que se haga un *glissando* sobre *Re* mayor; sin embargo, las escalas escritas en las maderas es *Re* mixolidia, por lo que Arbós mantiene esta escala en las arpas. Esto, sin duda, se debe a un despiste de Albéniz corregido por la revisión de Arbós.

CONCLUSIONES

El estudio realizado en este trabajo de investigación tenía marcados los siguientes objetivos: esclarecer en qué contexto Albéniz compuso «El Puerto», versión orquestal, atendiendo especialmente a su formación como orquestador; realizar un estudio comparativo de las alteraciones existentes entre la versión orquestal y la obra para piano; aportar nuevas ideas interpretativas en la segunda de las piezas de la colección *Iberia*, «El Puerto», a través del estudio de la orquestación que Albéniz realizó; reconstruir qué sucedió con la orquestación de Albéniz tras su muerte, cuáles pudieron ser las causas por las que la versión orquestal del propio compositor cayó en el olvido y por qué fue Arbós quien orquestó y publicó algunos números de *Iberia* entre ellos «El Puerto»; abordar el estudio comparativo entre la versión orquestal de Albéniz y la de Arbós.

Para comprender la génesis de «El Puerto» tenemos que conocer previamente una faceta poco conocida de Albéniz, la de orquestador. Mientras que el Albéniz compositor para el género pianístico es bien conocido y el Albéniz pianista virtuoso también nos ha llegado a nuestros días gracias a la prensa histórica y a la primera biografía del compositor escrita por Antonio Guerra y Alarcón, aún está muy poco difundida su faceta como compositor de obra sinfónica y escénica. El hecho indiscutible de que su música para piano, especialmente *Iberia*, haya alcanzado muy merecidamente la cima y ocupe un lugar destacado en la literatura para este instrumento, no quiere decir que este compositor tan versátil y polifacético fuera incapaz de componer para otras agrupaciones. Toda su producción musical es interesante y merece ser rescatada.

A lo largo de su vida, Albéniz ha ido evolucionando en su técnica orquestal a través de una formación práctica: realizó sus primeras zarzuelas a partir de 1881-1882, fue compositor de obras escénicas y director de orquesta en el *lyric Theatre* de Londres, siempre que su salud

se lo permitió se vio atraído por el mundo operístico y lo cultivó, un género que aúna varias ramas del arte como son la literatura, la dramaturgia y la música¹. El contacto práctico con la orquesta se ve reforzado con una formación teórica: recibió clases de Pedrell en 1883, asistió a conferencias organizadas por la *Schola Cantorum* en 1894 y más tarde se matriculó como alumno de composición en esta misma institución, recibió los consejos de Paul Dukas y estudió en profundidad la obra de Wagner, especialmente cuando se dispuso a componer la trilogía *King Arthur*.

Si bien es cierto que fue un error intentar imitar el estilo compositivo de Wagner porque le causó verdaderos quebraderos de cabeza y falta de confianza en su arte como compositor², lo cierto es que de este estudio aprendió nuevos recursos que se verán reflejados en sus obras de madurez, como la influencia de la armonía cromática pero insertada en un lenguaje nacional o el manejo de la forma a gran escala.

Se dice que muchos de sus allegados, como Arbós o Bretón, opinaron que Albéniz no debía salirse de lo suyo, que era el piano y su literatura. Sin embargo, esta afirmación debe ser matizada. Los motivos que alegan sus compatriotas no son, como en muchas ocasiones se ha malinterpretado, la incapacidad de Albéniz para componer obras sinfónicas o líricas. Arbós cuando en sus memorias anima a Albéniz a que sea fiel a su propio estilo, no se está refiriendo a que deje la composición para escena y se dedique al piano, sino a que cultive el estilo de música española, en cualquier género que él desee componer, y deje de intentar imitar el lenguaje wagneriano³. Y las causas que expone Bretón para que Albéniz se dedique a la música para piano y no a la escena son que en Madrid este mercado «lo tienen acotado Chapí, Caballero, Niebo, Rubio, Valverde y Chueca» y añade que «escribir óperas en español es ganas de perder el tiempo»⁴.

Las causas que han contribuido a que la obra escénica y sinfónica de Albéniz haya caído en el olvido han sido: la falta de financiación en España, ya que el estreno de estos géneros necesita un presupuesto mayor y se solía preferir invertir en obras extranjeras que en las realizadas por españoles; la mala crítica de la prensa española sobre su obra lírica, ya que

¹ Albéniz pensó, días antes de fallecer, en realizar un proyecto escénico en colaboración con Enrique Granados: «una rapsodia-teatral, mitad ópera, mitad ballet, mitad concierto y mitad gran espectáculo plástico [...]. Con tus danzas [se refiere a las de Granados], con algunos trozos de mis *Chants d'Espagne*, de la *Suite Espagnole* y sobre todo, de *Iberia*, todo ello ligado por un libro tan breve como escueto y profundo [...]». Citado en RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, 1948, pp. 11-12.

² Véase ALBÉNIZ, ISAAC, *Impresiones y diarios de viaje*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990.

³ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años*, p. 44. Arbós le anima a que deje de componer la trilogía al estilo wagneriano y le aconseja lo siguiente: «Acepta la proposición de la Ópera de París (le habían ofrecido dos libretos, uno sobre *La femme et le Pantin*, de Pierre Louys y otro sobre una de las novelas ejemplares de Cervantes, a los que había renunciado para seguir con su contrato)».

⁴ RUIZ ALBÉNIZ, VÍCTOR, *Isaac Albéniz...*, pp. 48-49.

los críticos de la época se empeñaban en acotar a Albéniz únicamente en un solo género, el pianístico, ya que en su primera etapa fue muy valorado como virtuoso del piano⁵; la mala interpretación de los comentarios vertidos por algunas personalidades de la música española con respecto a su capacidad o incapacidad para componer música lírica.

Una vez analizado el contexto que rodeó a la instrumentación de «El Puerto», los estímulos que motivaron a Albéniz para orquestrar *Iberia* fueron el interés por parte de algunos directores en dar a conocer las piezas de la suite en versión orquestal: Arbós tenía previsto estrenarlas en Londres y Lamote de Grignon estaba interesado en interpretarlas en Barcelona. Se sabe, a través de las *Memorias de Arbós*, que esta orquestación fue escuchada por Albéniz en un ensayo privado dirigido por León Jehin con la Orquesta de Montecarlo. De esta audición Albéniz no salió satisfecho. Las causas por las que Albéniz no continuó con la labor de orquestrar *Iberia* pudieron ser, no obstante, otras muchas: su quebrantada salud, que el ensayo se realizará en unas malas condiciones y sin apenas tiempo para prepararlo o simplemente que *Iberia* sea una obra cuya idiosincrasia la haga más apta para piano que para orquesta. Cuando escuchamos las distintas versiones orquestales que de *Iberia* se han realizado desde la muerte del compositor, notamos la falta de un carácter marcadamente rítmico. Aunque la orquestación trate de imprimir las características percusivas intrínsecas en la naturaleza del piano –a través de los instrumentos de percusión y por medio de la creación de nuevos ritmos internos, técnica del *col legno* en cuerdas, percusión de las baquetas del timbal contra el atril, etc.– no llega a conseguir el rigor rítmico que este tipo de música, inspirada enormemente en el flamenco, demanda.

En lo referente al estudio comparativo entre las partituras manuscritas de la versión orquestal y la obra original para piano de «El Puerto», podemos obtener varias respuestas relativas a la interpretación muy interesantes:

La asignación de un valor metronómico exacto a la obra para piano, ya que el primero es el único de los cuatro cuadernos en el que Albéniz no especificó un valor numérico sino sólo una indicación de aire. En «El Puerto» para piano escribió *Allegro comodo*. Sin embargo, la versión orquestal sí ofrece esta información, ♩. = 104.

El asentamiento correcto de los puntos cadenciales. Esta idea está presente a lo largo de toda la orquestación de Albéniz. Desde el comienzo anacrúsico, a diferencia del comienzo tético de la obra para piano, el compositor pretende establecer un punto de apoyo estable en la

⁵ Algo parecido ha sucedido con la figura de Liszt. En su juventud fue un virtuoso tan destacado que han quedado eclipsadas algunas obras de madurez verdaderamente innovadoras en el lenguaje armónico con respecto a sus contemporáneos y que presagiaron lo que ocurriría años más tarde en la música de comienzos del siglo XX.

caída del primer compás y por ende, en todos los comienzos de secciones. En este segundo caso, a la entrada de una nueva parte del discurso musical le precede siempre un bajo en los registros graves y/o un motivo escalístico en los agudos que refuerzan las cadencias. En la obra para piano estos motivos clarificadores de la forma no están presentes, pero el intérprete-solista tiene que ser muy consciente de asentar y establecer los puntos cadenciales con el fin de hacer entender al oyente cómo se articula el discurso musical de la obra y conseguir así el carácter rítmico y sin precipitación que la colección *Iberia* exige.

La riqueza rítmica de «El Puerto» y en general de toda *Iberia*. En la versión orquestal, las diferentes líneas melódicas se encuentran divididas en los distintos instrumentos, por lo que se puede observar de forma más clarificadora los pasajes en hemiolia de 3/4 en lugar de 6/8 y pasajes polirrítmicos de todo tipo. Además de esto, algunas indicaciones de ritmo, como *bien rythmé* o recursos orquestales como *col legno* en los violines II sugieren un fuerte carácter rítmico desde el comienzo de la orquestación, que debe ser transmitido igualmente en la obra para piano.

La diferenciación dinámica entre motivos que se repiten. En la versión orquestal, en muchas ocasiones aparecen indicaciones dinámicas más específicas, como por ejemplo, la diferencia de un motivo melódico de dos compases que se repite seguidamente [29]: la primera vez, el acompañamiento tiene una indicación dinámica *forte*; la segunda vez, la indicación es *mezzoforte*. En la obra para piano podemos hacer esta diferenciación en el acompañamiento para dar así mayor diversidad al discurso musical.

El uso del pedal. La orquestación nos ayuda a imaginarnos la búsqueda de una sonoridad adecuada en determinados pasajes donde el empleo del pedal puede ser delicado. Por ejemplo, en general, los pasajes en los que Albéniz escribe *sans pedal* y *staccato* en la obra para piano son asignados a las cuerdas en *pizzicati*, a viento metal y a viento madera de doble lengüeta. Otro ejemplo lo encontramos en el clímax de la obra [109]. En la versión orquestal, el bajo *mi₁* se mantiene durante todo el pasaje de escala hexátona en fagotes y trompas (*fa#*). En la obra para piano este bajo no se debería perder del todo ya que, de lo contrario, el registro de los demás planos sonoros es muy agudo —ambos escritos en clave de sol— y no se alcanzaría la tensión esperada en el momento del clímax. Este sostenimiento del bajo es doblemente justificado si tenemos en cuenta que todo este pasaje está compuesto a partir de la escala hexátona, cuya armonía es más difícil que se ensucie con un uso prolongado del pedal ya que no hay semitonos entre ninguna de las notas de dicha escala.

La diferenciación de los planos sonoros. En la orquesta, Albéniz dispone de muchos más timbres distintos para que el contrapunto presente en «El Puerto» pueda ser mejor

entendido. Por ejemplo, diferencia dos líneas melódicas independientes, escritas ambas en las cuerdas, mediante el uso *ordinario* y el uso *trémolo sul ponticello*. En la interpretación para piano, a pesar de no contar con las diferenciaciones tímbricas de la orquesta, dos líneas independientes deben ser fraseadas como si de dos instrumentos independientes se trataran.

La asimilación en la sonoridad del piano de las características idiomáticas de instrumentos de la orquesta, como la cuerda-frotada. Es preciso imaginarnos la sonoridad orquestal, especialmente en los pasajes más líricos, como en el final de «El Puerto», y evocarla en la obra para piano con la finalidad de conseguir un sonido que pierda las características idiomáticas del piano —el de una sonoridad de cuerda percutida— por el característico de la cuerda frotada.

Tras el estudio comparativo entre la obra para piano y la versión orquestal de Albéniz concluimos que «El Puerto», y por extensión toda la colección *Iberia*, poseen una escritura pianística explotada sonora y tímbricamente al extremo de convertirse en una orquesta autosuficiente. Por esta razón, es fundamental, en mi opinión personal, inspirarse en la sonoridad orquestal para conseguir una interpretación que se acerque a los ideales musicales que Albéniz buscaba en esta obra.

Una vez realizado el estudio comparativo entre la obra para piano y la versión orquestal de Albéniz, abordamos la cuestión sobre las orquestaciones de *Iberia* compuestas por Arbós tras la muerte del compositor, en mayo de 1909. En octubre de ese mismo año, Arbós recibe las partituras de «Evocación» y de «El Puerto» orquestadas por Albéniz. Por tanto, no es cierto, como asegura en sus *Memorias*⁶, que empezara la orquestación sin tener antes los manuscritos de Albéniz. Por el contrario, hasta que no dispuso de ellos no comenzó la revisión. Por esta razón, hemos llamado a la transcripción realizada por Arbós «revisión», si bien es cierto que aunque existen analogías entre las dos versiones, también modifica otros muchos parámetros con respecto a la instrumentación de Albéniz.

Otro asunto importante a tratar es la localización de los manuscritos de «Evocación» para orquesta y de la obra para piano «Cadix» («El Puerto»). Con respecto al manuscrito orquestal de «Evocación» todo apunta a que pudo perderse cuando Arbós tuvo que trasladar su residencia de Londres a Madrid de manera fortuita y precipitada debido a la tensa situación durante la Primera Guerra Mundial. En este viaje perdió dos baúles en los que presuntamente estarían las partituras de «Evocación» y las *particellas* de «El Puerto». Gracias a que la familia se quedó con la partitura general de «El Puerto», ésta ha llegado a nuestros días. Pudo

⁶ FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 444.

ser que no se quedaran con la partitura general de «Evocación» porque de ésta no se hubieran hecho *particellas*. Con respecto a «Cadix», a pesar de estar localizada, el manuscrito se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington por donación de Jascha Heifetz. Se sabe, a través de la correspondencia analizada en este trabajo, que Arbós tenía en su poder el manuscrito para piano. Este hecho unido a que Jascha Heifetz era un prestigioso violinista hace pensar que «Cadix» llegara a manos de Heifetz por mediación de Arbós, o acaso a través de una tercera persona, algún otro violinista famoso como Fritz Kreisler, que hubiera tenido trato con ambos.

En los años posteriores a la muerte de Albéniz, no pocas personas se interesaron en orquestrar y tocar *Iberia*. Sin embargo, en múltiples ocasiones Arbós rechazó la propuesta de que otros músicos y directores la interpretaran. Aunque de cara a la familia de Albéniz Arbós se negaba a prestarlas con la finalidad de proteger la obra y los derechos de autor que ésta pudiera reportar, lo cierto es que estas obras suponían para Arbós la posibilidad de darse a conocer en el extranjero con un repertorio novedoso y se aseguraba la exclusividad en la interpretación del mismo.

En reiteradas ocasiones se muestra en la correspondencia de Arbós a la familia Albéniz que Rosina Jordana, viuda del compositor, no está conforme con que Arbós orqueste *Iberia*, especialmente para convertirla en obra escénica. En 1916, Sergei Diaghilev se interesa en realizar un *ballet* a partir de *Iberia*. Sin embargo, este proyecto finalmente no se llevará a cabo, ya que Arbós pedía por sus orquestaciones más de lo que el empresario ruso estaba dispuesto a pagar. La idea de crear el propio Arbós un *ballet* a partir de la música de Albéniz se ve estimulada al enterarse de que en 1924 Inghelbrecht ha orquestrado *El Albaicín* y pretende llevarlo a la escena. En este momento se suceden repetidas negativas por parte de la viuda de Albéniz a que Arbós cree una obra escénica a partir de *Iberia* en colaboración con la «Argentina». En agosto de 1928, Arbós consigue finalmente el permiso para convertir la obra maestra de Albéniz en ballet, pero no sin dificultades. Apenas un mes antes, Rosina Jordana recibe una carta de Maurice Ravel en la que le pide permiso para orquestrar algunos números de *Iberia*, concretamente «El Puerto», «Fête Dieu à Séville», «Rondeña», «Triana», «El Albaicín» y «El Polo». La viuda de Albéniz se lo concede. Arbós se entera a través de Joaquín Nin Castellanos, amigo de Ravel, y Eugène Cools, sucesor de Max Eschig en la editorial, de que se le va a dar el proyecto escénico de *Iberia* a Ravel e Ida Rubinstein. Ante esta noticia, Arbós presiona a la familia de Albéniz para que no conceda el permiso y finalmente Rosina accede a las reclamaciones de Arbós. La correspondencia demuestra que no es cierto, como se ha dicho en repetidas ocasiones, que Arbós estaba dispuesto a ceder el

derecho de las orquestaciones de *Iberia* a Ravel pero que finalmente no sucedió porque cuando Arbós se enteró ya era demasiado tarde y llevaba muy avanzado el *Boléro*⁷. Por el contrario, Arbós presionó en todo lo posible para impedir que este proyecto se materializase. Para Ravel también supuso un traspie el enterarse de que finalmente no iba poder orquestar *Iberia* ya que parece ser que ese verano había empezado a trabajar en las orquestaciones y debían estar preparadas para octubre de ese mismo año. Es probable que la escasez de tiempo tenga que ver con el carácter marcadamente minimalista del *Boléro*.

Por último, y en relación al estudio comparativo entre las dos versiones orquestales, la transcripción de Arbós tiene rasgos similares a la versión orquestal de Albéniz –como motivos melódicos nuevos que no aparecían en la obra para piano– lo que ratifica, apoyándonos además en la correspondencia, que Arbós disponía de las partituras de Albéniz cuando comenzó a componer su propia versión. No obstante, también existen diferencias notables en lo referente a la duración de la obra, la instrumentación, cambios en las indicaciones técnicas, expresivas y agógicas, pequeñas modificaciones rítmicas y algunas alteraciones en la melodía y la armonía.

Del análisis comparativo de las dos partituras se deduce que la orquestación de Arbós está mucho más reflexionada, es más detallista y en muchas ocasiones aligera, clarifica y simplifica la textura con respecto a la versión de Albéniz. No obstante, hay que tener en cuenta que Albéniz compuso su orquestación en poco más de un mes y además ésta no fue publicada, por lo que le faltaría añadir ciertos detalles para terminar de pulirla. Arbós, por el contrario, dispuso de 18 años, desde que se compuso la transcripción hasta que se publicó, para interpretarla en multitud de ocasiones y poder realizar las revisiones que fueran necesarias.

Este trabajo de investigación ha perseguido como fin último dar a conocer esta partitura, tan desconocida por casi la totalidad de directores y músicos, así como entender el contexto anterior y posterior a su composición.

⁷ ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz...*, p. 373.

FUENTES. BIBLIOGRAFÍA. DISCOGRAFÍA

I. FUENTES

1. Partituras

ALBENIZ, ISAAC, *Iberia: 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers* (1905-1908), Paris, Édition Mutuelle, 1906-1908, Plates E. 3083-3086 (Reimpreso, Mineola: Dover Publications, 1987).

_____, «El Puerto», *Iberia: 12 Nouvelles impresions [sic] en quatre cahiers. 1^{er} cahier. 1^a suite [sic] d'orchestre.*, Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, signatura M 980.

_____, «Iberia», en: Torres Jacinto (ed.), *Iberia, Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*. Madrid: editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998.

_____, «La Vega», en: *The Alhambra: Suite pour le piano*, San Sebastián: A. Diaz y Cía, 1908 (Reimpreso, New York: Belwin-Mills (Kalmus series), ca. 1975, ca.1975).

_____, *Iberia. Transcriptions pour orchestre par E. Fernández Arbós*, París, Max Eschig, 1928.

2. Documentación

ALBÉNIZ, ISAAC, *Impresiones y diarios de viaje*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990.

La Dinastía, Barcelona, 19-VII-1894, p. 2, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001606610&page=2&search=Alb%C3%A9niz&lang=es> (consultado el 07-X-2014).

DUKAS, PAUL, *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*, (Edición prólogo y notas de Mercedes Triacás Preckler), Barelona, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1982.

FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, Correspondencia enviada a Laura Albéniz, [68 cartas, 1909-1932 y s.d.], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/304/rec/15>
(Consultado el 08-IX-2014).

- _____, Carta enviada a Enriqueta Albéniz [1916], Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/1079/rec/4>
 (Consultado el 08-IX-2014).
- _____, Correspondencia enviada a Rosina Jordana [4 cartas, 1909-1934], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/373> (Consultado el 10-IX-2014).
- _____, Correspondencia enviada a Rosina Jordana y Laura Albéniz [5 cartas, 1913-1926], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/463/rec/2> (Consultado el 10-IX-2014).
- GARCÍA MARTÍNEZ, PAULA, «Anexo II, Cartas dirigidas a Joaquín Malats. Músicos españoles. Isaac Albéniz», en: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, (Tesis doctoral, Univesidad de Oviedo, 2007), Vol. 2, pp. 38-52.
- _____, «Anexo II, Cartas escritas por Joaquín Malats. Dirigidas a Isaac Albéniz», en: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, (Tesis doctoral, Univesidad de Oviedo, 2007), Vol. 2, pp. 77-90.
- Ilustración Artística*, Barcelona, 16-IV-1894, p. 9, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001516186&page=9&search=Alb%C3%A9niz&lang=es> (consultado el 07-X-2014).
- El Liberal*, Madrid, 16-IV-1894, p. 2, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, en línea:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001239726&page=2&search=quinteto+Alb%C3%A9niz&lang=es> (Consultado el 07-X-2014).
- MARINA, COSME, «José de Eusebio estrena hoy en Asturias una obra inédita de Albéniz», *ABC actualidad*, en línea:
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-03-2001/abc/Espectaculos/jose-de-eusebio-estrena-hoy-en-asturias-una-obra-inedita-de-albeniz_19465.html (Consultado el 24-I-14).
- MERCÉ, ANTONIA («ARGENTINA»), Telegrama enviado a Enrique Fernández Arbós [1928], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/1127/rec/1>
 (Consultado el 10-IX-2014).
- Programa del concierto del *Palau de la música catalana* de Barcelona, 8-V-1910, Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea:
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/ProgPMC/id/3789/show/3786/rec/1>
 (Consultado el 22-IX-2014).

«Programa de mano de concierto de 29 de octubre de 1913 en París», en: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Primera excursión al extranjero. París-Burdeos. 1913*, p. 25, Biblioteca Nacional de España, Fondos digitalizados, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157960&page=1>, p. 25. (Consultado el 22-IX-2014).

SOBRINO, RAMÓN, «Epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música nacional del paso del siglo XIX al XX», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 163-183.

RAVEL, MAURICE, Carta enviada a Rosina Jordana [1928], Biblioteca de Catalunya, Fons digitalitzats, Fons Isaac Albéniz, en línea: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/fonsalbeniz/id/947/rec/48> (Consultado el 28-IX-2014).

3. Grabaciones sonoras

ALBÉNIZ, ISAAC, «3 improvisaciones en *fa#* menor», en *The Catalan Piano Tradition* [Grabación sonora], Pleasantville, NY: Vai Audio/ International Piano Archive 1001, 1992 (grabación sonora procedente de un cilindro de cera, 1903).

_____, *Arbós dirige su propia música a la orquesta sinfónica de Madrid* [Grabación sonora], Verso, 2004, CD 3 (Remasterización de las grabaciones históricas de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigidas por Arbós en 1928. Incluye grabación de «El Puerto», transcripción de Arbós, en la que se han realizado dos cortes).

_____, «Córdoba», *Chants d'Espagne* [Grabación sonora], disco de 78 rpm. ; 25 cm, Odéon 188.682, Cara A: matriz (KI 2642), 1935 (arreglo para castañuelas y orquesta. Intérprete: Antonica Mercé «Argentina»). Disponible en la Fundación Juan March, Fondos digitalizados, Antonica Mercé, en línea: <http://digital.march.es/merce/es/fedora/repository/cam%3A3> (consultado el 10-IX-2014).

_____, «Sevilla», *Suite Espagnole* [Grabación sonora], disco de 78 rpm. ; 25 cm, Odéon 188.755, Cara A: matriz (KI 3620), 1935 (arreglo para castañuelas y orquesta. Intérprete: Antonica Mercé «Argentina»). Disponible en la Fundación Juan March, Fondos digitalizados, Antonica Mercé, en línea: <http://digital.march.es/merce/es/fedora/repository/cam%3A16> (consultado el 10-IX-2014).

II. BIBLIOGRAFÍA

ADLER, SAMUEL, *El estudio de la orquestación*, Barcelona, Idea books, 2006 (primera edición en lengua española, correspondiente a la tercera edición en inglés (2000); primera edición inglesa: *The Study of Orchestration*, New York, Noton, 1982).

AVIÑO, XOSÉ, *Conocer y reconocer la música de Albéniz*, Madrid-Barcelona-México, Daimon, 1986.

- BARULICH, FRANCES, «Albéniz, Isaac (Manuel Francisco)», en: Grove Music Online, en línea: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00421?q=Alb%C3%A9niz&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Consultado el 28-XII-2013).
- CHRISTOFORIDIS, MICHAEL, «Isaac Albéniz's Alhambrism and fin-de-siècle Paris», en: Morales, Luisa y Clark, Walter A. (eds.), *Antes de Iberia. De Masarnau a Albéniz*, Almería, Leal, 2009, pp. 171-182.
- CARLSON, LINDSEY, *From Albéniz to Arbós: The orchestration of Iberia* (Master of Arts, University of Maryland, 2010).
- CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002 (Traducción al español de la edición original en inglés *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, New York, Oxford University Press, 1999).
- COLTON, GLENN D., *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, Hamilton, McMaster University, 1992.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Alpuerto, 2005 (Reedición revisada de la primera edición *Arbós*, Madrid, Ediciones Cid, 1963. Notas y documentación gráfica por José Luis Temes).
- FRANCO, ENRIQUE (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990.
- GALLEGO, ANTONIO, «Triana: Un ballet de Antonia Mercé “Argentina”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 70-72.
- GARCÍA MARTÍNEZ, PAULA, *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, (Tesis doctoral, Univesidad de Oviedo, 2007).
- GAUTHIER, ANDRE, *Albéniz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- GUERRA Y ALARCÓN, ANTONIO, *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886 (Reimpresión Madrid, Fundación Albéniz-Turner, 1990).
- HOPKINS, JAMES F., *Ravel's orchestral transcription technique*, (A dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Princeton University, 1969).
- IGLESIAS, ANTONIO, *Isaac Albéniz. Su obra para piano, vol. I*, Madrid, ed. Alpuerto, 1987.
- ISACOFF, STUART, «Masterpiece: ‘Bolero’ (1928) by Maurice Ravel: A Sinuous Theme That Bears Repeating», *The Wall Street Journal. Eastern edition*, (16-VI-2012), p. 13, en línea: <http://search.proquest.com/docview/1020651833> (consultado el 27-IX-2014).
- ISTEL, EDGAR, «Isaac Albéniz», *Musical Quarterly*, n.º 15 (1929), pp. 117-148.

- KALFA, JACQUELINE (I, III, IV), IGLESIAS, ANTONIO (II), «Albéniz Pascual, Isaac Manuel», en: Casares, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I, Madrid, SGAE, pp. 188-201.
- KALFA, JACQUELINE, «Isaac Albéniz à Paris», *Revue Internationale de Musique Française*, n.º 26 (junio, 1988), pp. 19-36.
- LAUFER, MILTON R. WALKER, JOHN Q., «Musical archeology: The recovery and re-performance of Isaac Albéniz's improvisations», en: Morales, Luisa y Clark, Walter A. (eds.), *Antes de Iberia. De Masarnau a Albéniz* (Actas del Symposium FIMTE 2008), Almería: Asociación cultural LEAL, 2009.
- MANSO, CARLOS, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones Devenir, 1993.
- MARTÍNEZ BURGOS, MANUEL, *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004).
- MONTERO ALONSO, JOSÉ, *Albéniz. España en suite*, Madrid, Sílex, 1988.
- NIN CASTELLANOS, JOAQUÍN, «Comment est né le Boléro de Ravel», *La Revue Musicale*, XIX, n.º 187 (diciembre, 1938), pp. 211-213.
- RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard (editor del rey), 1722.
- REVERTER, ARTURO, «[Albéniz-Arbós]. Historia de una amistad», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), pp. 74-76.
- _____, «Albéniz-Arbós: Amistad, relación musical, escenarios», *Notas de música* (Boletín de la Fundación Isaac Albéniz), n.º 2-3 (abril-junio, 1989), pp. 23-27 (Véase cita anterior: se trata del mismo artículo publicado en *Scherzo*).
- ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- RÍOS RUIZ, MANUEL, «Andalucía, XI: Flamenco», en: Casares, Emilio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. I, pp. 442-444.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor, *Isaac Albéniz*, Madrid, Comisaría General de Música, 1948.
- PEDRELL, FELIP, «Isaac Albéniz. L'home, l'artista y l'obra», *Revista Musical Catalana*, n.º 65 (Mayo, 1909), p. 180-184, en línea: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revmusical/id/1824/rec/65> (Consultado el 20-IX-2014).
- PÉREZ DE ARTEAGA, JOSÉ L., *Entrevista a José de Eusebio con motivo de la première de Merlin en el Teatro Real*, en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=6SnMziet24U> (consultado el 08-12-13).

- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: Un estudio de caso* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012).
- SÁNCHEZ, VÍCTOR, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2002.
- SOBRINO, RAMÓN, «Orquesta en la Zarzuela restaurada», en Casares Rodicio, Emilio (Ed.) *Diccionario de la Zarzuela*, Vol. II, ICCMU, 2003.
- TORRES, JACINTO, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de bibliografía musical, 2001.
- _____, «Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz», en: *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, Trujillo (Cáceres), Ediciones de La Coria, Fundación Xavier de Salas, 1997, (Cuadernos de Trabajo, n. 4), pp. 55-76.
- _____, «Iberia al través de sus manuscritos», en: Albéniz, Isaac (comp.), *Iberia. Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*, Madrid, Editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998, pp. IX-XXV.
- _____, «Albéniz en el Diario de Bretón», en: *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid, ¡Madrid!, 2008, pp. 159-187.
- _____, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid, Editorial ¡Madrid!, 2008.
- _____, «El “Proyecto Albéniz”», *Scherzo*, año IV, n.º 35, (junio, 1989), p. 85.
- TURINA, JOAQUÍN, «Encuentro en París», *Arriba*, (14 enero, 1949), reimpresso en: Franco, Enrique (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz-Turner, 1990, p. 115-116.
- VÁZQUEZ, ROLAND J., «Presenting the spanish orchestral idiom: Enrique Fernández Arbós in The United States», *Revista de Musicología*, Vol. XVI, n.º 3 (1996), pp. 1221-1224.

Bibliografía sobre discos

- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: Un estudio de caso* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012). (Esta tesis aporta en su apéndice, pp. 756-766, todas las grabaciones de *Iberia* realizadas a lo largo de la historia en los distintos soportes sonoros).
- ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002. (En este libro se recogen las principales grabaciones de la música de Albéniz. Especialmente relevantes para este trabajo son las grabaciones propuestas de la colección *Iberia*, tanto para piano como las distintas versiones orquestales y adaptaciones realizadas).

III. DISCOGRAFÍA

AGUS, AYKE, *Ayke Agus doubles* [Grabación sonora], Protone NRPR 2208 (Este disco incluye las transcripciones para violín y piano realizadas por Jascha Heifetz, entre ellas «El Puerto» de Albéniz).

BÁTIZ, ENRIQUE, *Albéniz. Iberia & Suite Española* [Grabación sonora], The State of Mexico Symphony orchestra, ASV digital, 2008 («El Puerto», orquestación de Arbós).

BASELGA, MIGUEL, *Albéniz. Complete Piano Music*, 4 vols [Grabación sonora], BIS-CD-1043, 2000.

FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Todo Arbós* [Grabación sonora], Verso, 2004, 6 CDs.

ANEXOS

ANEXO 1.

Tabla 5. Orquestaciones de Iberia realizadas por otros autores

ANEXO 2.

Tablas 6-8. Alteraciones de la versión orquestal con respecto a la obra original para piano.

ANEXO 3.

Fotos de Arbós y Albéniz

ANEXO 4.

Partitura facsímile de «El Puerto», versión orquestal de Albéniz

ANEXO 1

ANEXO I. Tbla 5. ORQUESTACIONES DE *IBERIA* REALIZADAS POR OTROS AUTORES¹

FECHA DE ORQUESTACIÓN	ORQUESTADOR	Nº DE LA COLECCIÓN ORQUESTADOS	ESTRENO	INTÉRPRETES
1910/1925	Enrique F. Arbós	«1. Evocación», «2. El Puerto»,	- 1 y 2: Madrid, Teatro Real,	Orquesta Sinfónica de Madrid. Enrique Fernández Arbós
		«3. Corpus Christi en Sevilla»,	27-IV-1910	
		«6. Triana», «7. El Albaicín»,	- 6: Madrid, Teatro Real,	
			28-III-1917	
			- 7: Madrid, Teatro Real,	
			02-I-1924	
			- 3: Madrid, Teatro Pavón, 18-XI-1925	
1925	Leopold Stokowski	«3. Corpus Christi en Sevilla»	Filadelfia, 20-III-1925	Orquesta de Filadelfia. Leopold Stokowski
1954/1956	Carlos Surinach ²	«4. Rondaña», «5. Almería»,	Madrid, Palacio de la Música,	Orquesta Nacional de España. Carlos Surinach
		«8. El polo», «9. Lavapiés»,	13-V-1960	
		«10. Málaga», «11. Jerez»,		
		«12. Eritaña»		
1993	Leo Brouwer	<i>Iberia, orquestación para guitarra y orquesta:</i>	Londres, Royal Albert Hall,	Orquesta Sinfónica de la BBC de Londres. Yan Pascal Tortelier. Julian Bream (guitarra)
		«Evocación», «El Puerto», «El Albaicín»	9-IX-1993	
1994	Peter Breiner	orquestación integral	—	—
1994/1997	Francisco Guerrero	«Corpus Christi en Sevilla»,	Las Palmas de Gran Canaria,	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Adrian Leaper
		«Almería», «El Albaicín», «El polo», «Málaga», «Jerez».	Auditorio Alfredo Kraus, 22-I-1998 (excepto Jerez)	
2005-2009	Jesús Rueda	«1. Evocación», «2. El Puerto», «3. Triana», «9. Lavapiés»	Festival de Peralada, 05-VIII-2008	Orquesta de Cadaqués, Neville Marriner

¹ Muchos de los datos han sido extraídos de ROMERO LÓPEZ, JUSTO, *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 371-387.

² Carlos Surinach orquestó las siete obras de la colección *Iberia* que Arbós dejó sin transcribir.

ANEXO 2.
TABLAS 6-9.
ALTERACIONES DE LA VERSIÓN ORQUESTAL CON
RESPECTO A LA OBRA ORIGINAL PARA PIANO

Los ejemplos musicales han sido extraídos de la primera edición publicada cuando Albéniz aún vivía¹ y del manuscrito de la versión orquestal². Hemos escogido la versión publicada y no el facsímil de la obra de piano porque aquella añade alguna información nueva, especialmente en lo relativo a las indicaciones de *tempo*. No obstante, la primera edición de la obra para piano también ha sido contrastada con el facsímil³ para comprobar, en aquellos ejemplos en los que no coincide la partitura de piano con la de orquesta, si ha habido alguna errata de la edición.

Para una mejor comprensión de los ejemplos expuestos, hay que tener en cuenta que la obra para piano está escrita en *Reb* mayor, mientras que la versión orquestal se encuentra un semitono más aguda, en *Re*⁴.

¹ ALBENIZ, ISAAC, *Iberia: 12 nouvelles «impressions» en quatre cahiers*, Paris, Edition Mutuelle, 1906-1908, Plats E. 3083-3086 (Reimpreso, Mineola, Dover Publications, 1987).

² ALBENIZ, ISAAC, «El Puerto», *Iberia: 12 Nouvelles impresions [sic] en quatre cahiers. 1^{er} cahier. 1^a suite [sic] d'orchestre.*, Biblioteca de Catalunya, Fons Isaac Albéniz, signatura M 980.

³ ALBENIZ, ISAAC, «Iberia», en: Torres, Jacinto (ed.), *Iberia, Edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental*, Madrid, Editorial de música española contemporánea (EMEC) y española de ediciones musicales Schott, 1998.

⁴ Los motivos que llevaron a Albéniz cambiar la armadura están expuestos en el cuerpo del trabajo.

**TABLA 6.
ALTERACIONES EN LAS INDICACIONES TÉCNICAS Y DE EXPRESIÓN**

Nº DE COMPÁS	OBRA ORIGINAL PARA PIANO	VERSIÓN ORQUESTAL
1	—	Fgt.: <i>bien rythmé</i>
1 / 3 ⁵	<i>f / mf</i>	No diferencia entre <i>f</i> en el c. 1, y <i>mf</i> en el c. 3.
11	<i>fort et tres [sic] en dehors</i>	<i>con brio</i>
29-30 / 31-32	No diferenciación dinámica	Fgt. acompañamiento : <i>f / mf</i> Cuerda (Vc. y Vla.): arco / pizz.
37-38	<i>pp</i>	Vln. I y II: <i>f - pp</i> (el <i>pp</i> se retrasa un compás con respecto a la obra para piano)
55	<i>souple et caressant sonore et sombre</i>	Cl. I y II: <i>souple</i> (solistas) Vln I: <i>caressant [sic]</i> (grupo)
75	<i>dolcissimo [sic]</i>	<i>expresivo et avec allegresse</i>
88-89	<i>p, avec la petite pedale [sic]</i>	Vc. : <i>sf - pp</i>
110 (anacrusa)	<i>sf, joyeux</i>	<i>subito ppp, leger [sic]</i>
123	<i>fff, tres [sic] joyeusement</i>	maderas: <i>ff, avec allegresse</i>
153	<i>ff</i>	<i>ppp, poco à [sic] poco rit. e perdendosi</i>
157	<i>f y ff</i>	<i>pppp, et tres [sic] lointain</i>
171	<i>bien expresif [sic]</i>	Vln. I y II: <i>dolce cantando</i> Fgt y Tpa.: <i>expresivo</i>

TABLA 7. ALTERACIONES EN LAS INDICACIONES DE TIEMPO

Nº DE COMPÁS	OBRA ORIGINAL PARA PIANO	VERSIÓN ORQUESTAL
1	<i>Allegro comodo</i>	<i>Allegro comodo</i> (♩. = 104)
89	<i>Au M^t.</i> ⁶	No aparece indicación de <i>tempo</i> : activación del <i>tempo</i> por medio de los trémolos de la cuerda.
99	<i>Au M^t.</i> ⁷	—
157-170	<i>Meno tempo e rit. poco à poco e</i>	<i>Rit.</i> ⁸ [167-170]

⁵ Dos números de compás separados por una barra significa que se compara un rasgo concreto de uno de los compases con respecto al otro. 1 / 3 = compás 1 frente a compás 3 (el c. 1 es comparado con el c. 3).

⁶ Esta indicación de tiempo aparece en la primera edición pero no así en el manuscrito.

⁷ *Ibid.*





	<i>sempre sempre rit., rall.</i>	
171	<i>Presque andante</i>	<i>Meno mosso assai</i>
176-178	<i>Rit.</i> sólo en [178]	<i>Rit.</i> en cada uno de estos compases [176-178]
178-179	 entre compases	_____
179	<i>Meno mosso et final</i>	_____
183	<i>Adagio molto</i>	<i>Adagio molto</i>
184	_____	
187	<i>Au I^{er}. M.⁹</i>	<i>Vivo</i>

TABLA 8. ALTERACIONES RÍTMICAS

Nº DE COMPÁS	OBRA ORIGINAL PARA PIANO	VERSIÓN ORQUESTAL
1	Comienzo tético	Comienzo anacrúsico
1	_____	Vln. II: <i>col legno</i> [<i>battuto</i>]
6	_____	Vc.: trino. Intensificación del motivo de [7]
7		 Motivo por disminución (Fl., Ob., Cl., Tpta., Vln.I). Este motivo aparecerá como acompañamiento a lo largo de toda la versión orquestal.
8	Hemiolia 3/4 por medio del cambio de acentuación	Fgt. y Tpa.: hemiolia 3/4 → polirritmia con otros instrumentos en 6/8
34	_____	Vln. II y Vla.: hemiolia 3/4 a contratiempo
44	Hemiolia 3/4 por medio del cambio de acentuación	Cl., Tpa., Tpta., Vln. I y II: hemiolia 3/4 a contratiempo
45	_____	Tpta.: diseño ostinato rítmico = <i>col legno</i> de [1] en Vln. II
48	Hemiolia 3/4 por medio del cambio de acentuación	Cl., Vln. I y II: hemiolia 3/4
56	<i>Crescendo</i> [55-56]:	Vln. II: trémolo <i>sul pont.</i> :

⁸ La indicación rit. en los compases 167 al 170 está escrita en lápiz azul, por lo que parece ser una indicación posterior.

⁹ *Ibid.*


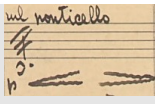
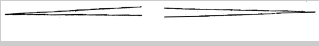

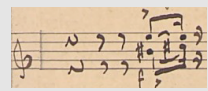
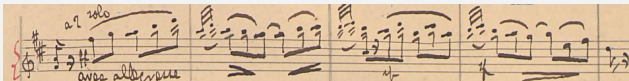


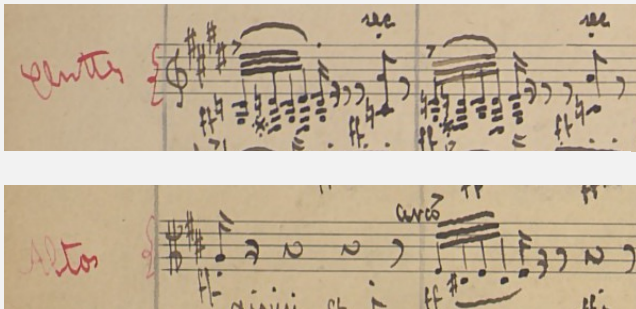

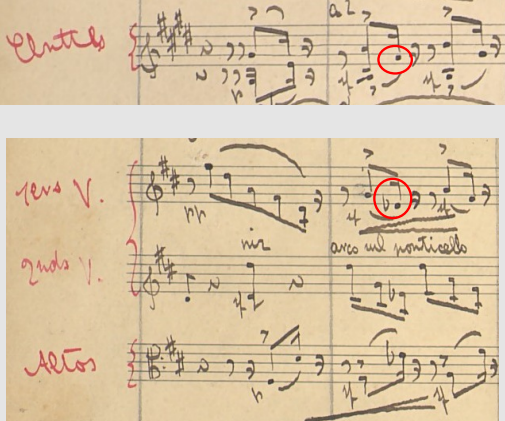

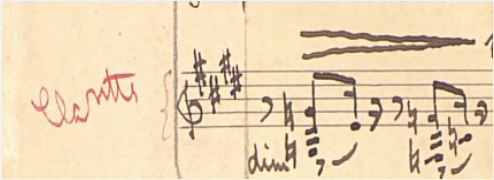
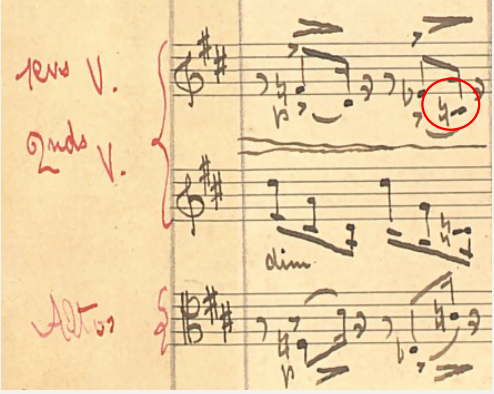
		
60-62 67-74 79-82		cuerda y Timb.: trémolo
88	Hemiolia 3/4 por medio del cambio de acentuación	Fl., Ob., Arp.: Hemiolia 3/4
109-122	—	Preparación del clímax, intensificación rítmica progresiva: - Trémolo en cuerda - Motivo [7] por disminución - Percutir la baqueta del timbal contra el atril - Trinos en vientos maderas
123	—	Tpta.: Hemiolia 2/4
167	Hemiolia 3/4 por medio del cambio de acentuación	Vc.: Hemiolia 3/4

TABLA 9. ALTERACIONES MELÓDICO-ARMÓNICAS

Nº DE COMPÁS	OBRA ORIGINAL PARA PIANO	VERSIÓN ORQUESTAL
21	<i>si-do:</i> 	Tpta.: <i>mi#-fa#¹⁰</i> : 
21-24	—	Ob., Fgt.: melodía de nueva creación: 
25-26	—	Tba., Cb.: Cambio de 8ª → mayor direccionalidad de la línea melódica secundaria:

¹⁰ La Trompa en fa es un instrumento transpositor, por lo que las notas reales suenan una 5ª justa descendente con respecto a lo escrito en la partitura.


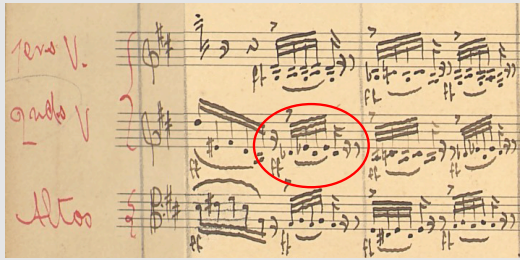
		
45-46		<p>Cl., Vla.: modificación de 3^{as} del zapateado</p> 
63-64		<p>VI, VII, Vla.: Cambio de la nota <i>mib</i> Cl.: Mantiene versión piano</p> 
74		<p>En Cl. Mantiene la altura. En cuerdas no</p> 

		
--	--	--

79 y ss.		<p>Viento-madera y Tpa.: relleno acórdico de la melodía</p> 
----------	---	---

84		<p>Cambio del bajo:</p> 
----	---	--

102	—	<p>Retransición (Preparación a la reexposición) Maderas: Recuerdo anacrusa del comienzo</p>
-----	---	---

		
139	<p style="text-align: center;">—</p>	<p style="text-align: center;">Recuerdo anacrusa del comienzo</p> 
139-140		

ANEXO 3. FOTOS DE ARBÓS Y ALBÉNIZ



De izquierda a derecha: Agustín Rubio, Isaac Albéniz y Enrique Fernández Arbós, 1879¹.

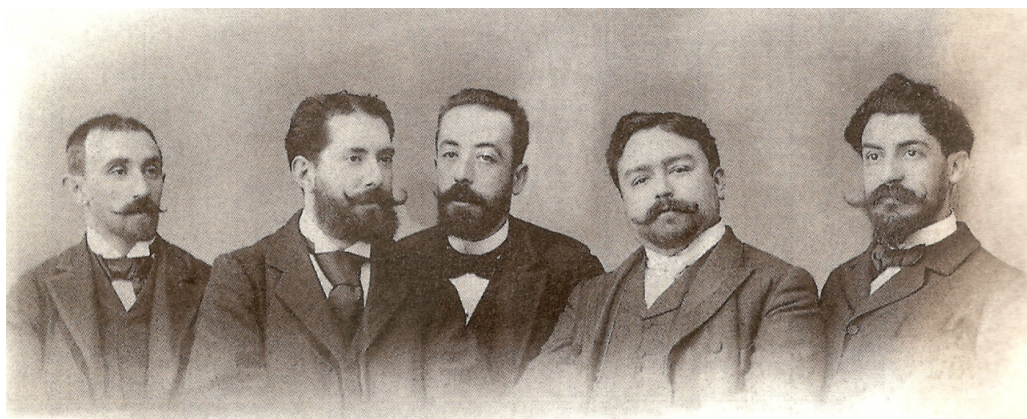


Isaac Albéniz y Enrique Fernández Arbós durante un ensayo para uno de sus recitales en Londres en 1891. Colección José María Franco Gil².

¹ Foto extraída de FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Alpuerto, 2005 (Reedición revisada de la primera edición *Arbós*, Madrid, Ediciones Cid, 1963. Notas y documentación gráfica por José Luis Temes), p. 67.



Arbós y Albéniz en un retrato poco ortodoxo tomado en Londres hacia 1891³.



Fotografía del «Quinteto Albéniz» integrado por (de izda. a dcha.): Agudo, Arbós, Gálvez, Albéniz y Rubio, en la gira catalano-mallorquina de 1893-1894⁴.

² Foto extraída de TORRES, JACINTO, *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*, Madrid, Editorial ¡Madrid!, 2008, p. 136.

³ Foto extraída de FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE, *Treinta años...*, p. 312.

⁴ Foto extraída de TORRES, JACINTO, *Las claves...*, p. 104.



Albéniz y su familia con Francis Burdett Money-Coutts (derecha) y su esposa Nellie (con sombrero) y Enrique Arbós (sentado en el césped)⁵.

⁵ Foto extraída de CLARK, WALTER A., *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002 (Traducción al español de la edición original en inglés *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, New York, Oxford University Press, 1999), parte central sin enumerar. Esta foto tiene que se posterior a la llegada de Albéniz a París, debido al grado de desarrollo físico de sus hijos: Laura, a la izquierda, nació en 1890; Alfonso, en el centro, nació en 1885; y Enriqueta, a la derecha, nació en 1889.

ANEXO 4

PARTITURA FACSIMILE DE «EL PUERTO»

VERSIÓN ORQUESTAL DE ALBÉNIZ

Iberia

12 Nouvelles impressions en quatre cahiers

1er Cahier

1^{re} suite d'orchestre

n°1 - Evocation.

n°2 - El Puerto.

n°3 - Fête-dieu à Séville

J. Albeniz

Nice Janvier 1907

Allegro comodo

M. M. - 104 - 1. -

Orchestra score for "El Puerto" by J. Albeniz. The score is written for a 12-piece orchestra and includes the following parts:

- Boite Time
- Flutes
- Oboe
- Clarinets en si b
- Bassoon
- Quatre Cors en Fa
- Deux Trompettes
- Tambour
- Timbales
- Castagnettes
- Triangle
- Harpe
- Violons 1^{er}
- Violons 2^{es}
- Altos
- Bassons
- Contrebasse

The score is in 6/8 time and features various musical notations including dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *dim*), articulation, and performance instructions. There are some blue ink markings on the page, possibly indicating corrections or specific performance notes.

(1) Ne pas tenir compte en tirant les copies, des lignes additionnelles de la 2^e clarinette, en rapport avec la 1^{ere}; les lignes additionnelles de celle-ci sont indépendantes, aux cette mesure et la suivante.

(1)

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument in red ink. The instruments listed are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Horns (Corno), Trumpets (Tromba), Trombones (Tromboni), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Triangle, Harp, Violins I (Vn. I.), Violins II (Vn. II.), Viola, Violoncello (Vcllo), and Double Bass (Bassi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *ff*, *mf*, *sfz*). There are also performance instructions in red ink, such as "con brio" and "natural". The page is numbered "2" in the top left corner and has a circled "1" in the top left of the score area. The right edge of the page shows some red markings, possibly from the reverse side or a binder.

Handwritten musical score for a full orchestra and chamber ensemble. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument in red ink. The instruments listed are:

- P. P.
- Yan P.
- Ob.
- Clarinet
- Bassoon
- Corn.
- Trumpet
- 2 Trombones
- Tuba
- Tambourine
- Piccolo
- Triangle
- Harpe
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Bass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *avec allegresse* and *ff*. There are also some blue ink annotations on the page.

Handwritten musical score for a full orchestra, numbered 1 through 8 in red ink at the top. The score includes parts for:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Corn (Corno)
- Trumpet (Tromba)
- 2 Trombones (2 Tromboni)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timpani)
- Cymbals (Cimbali)
- Triangle (Triangolo)
- Harps (Arpe)
- Violins I (Violini I)
- Violins II (Violini II)
- Violas (Viole)
- Cellos (Violoncelli)
- Bass (Bassi)

The score is written in a historical style with various musical notations, including dynamics (e.g., *ff*, *mf*, *pp*, *allegro*, *adagio*, *rit.*, *dim.*, *acc.*, *arco*, *rit.*) and performance instructions. The page is aged and shows some staining.

9 10 11 12 (4)

5
72
74

Handwritten musical score for a symphony orchestra, numbered 9, 10, 11, 12, and (4). The score includes parts for various instruments and voices:

- Brass:** Trompeten (Trumpets), 2 Trombonen (2 Trombones), Tuba, and Timbale (Tambourine).
- Woodwinds:** Flöte (Flute), Oboe (Oboe), Klarinette (Clarinet), Basson (Bassoon), Fagott (Bassoon), and Horn (Horn).
- Strings:** Violin I (1ere V.), Violin II (2de V.), Viola, Violoncello (Cello), and Double Bass (Bass).
- Percussion:** Triangle and Harpe (Harp).
- Voice:** Chorus (Cours).

The score is written in G major and 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *ritardando*, *diminuendo*, *allieg*, and *mf*. The score is marked with measure numbers 9, 10, 11, 12, and (4) in red ink. There are also some handwritten annotations like "a2" and "a1" above notes.

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left are: P. F. (Percussion/Fly), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trompette), Trombone (Trombone), Tuba (Tuba), Timbales (Timbales), Snare Drum (Caisse claire), Triangle (Triangle), Harp (Harpe), Violins (Viol. V. and Viol. VI.), Violas (Vcllo), Cellos (Cello), and Double Basses (Basse). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *pp*), articulation marks, and performance instructions. There are several instances of the word "arco" and "divisi" written in red ink. The notation is dense and covers approximately 12 measures across the page.

(1) a sur la corymbe; ces trois mesures des clarinettes au crayon, sont ^{egales} trois mesures ^{1^{res}} à l'encre; avis en cas de doute.

(5)

743
75

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 75. The score includes parts for various instruments and vocal soloists. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Instrumental Parts:

- Flutes (Fl. 1 & 2):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Oboe:** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Clarinets (Clarineti):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Bassoon (Fagotto):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Trumpets (Trombe):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Two Trumpets (Due Trombe):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Tuba:** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Timpani (Timp.):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Triangle:** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Harp (Arpa):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Violins (Vn. I & II):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Violas (Vcl.):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Celli (Vcl. I & II):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Bass (Bassi):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.

Vocal Soloists:

- Soprano (Sopr.):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Alto (Alto):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Tenore (Tenore):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.
- Basso (Basso):** Part 1 starts with a half note G4, Part 2 with a half note F#4.

Handwritten Annotations:

- Flutes:** *mf*
- Oboe:** *mf*
- Clarinets:** *mf*
- Bassoon:** *mf*
- Trumpets:** *mf*
- Two Trumpets:** *mf*
- Tuba:** *mf*
- Timpani:** *mf*
- Triangle:** *mf*
- Harp:** *mf*
- Violins:** *mf*
- Violas:** *mf*
- Celli:** *mf*
- Bass:** *mf*
- Soprano:** *mf*
- Alto:** *mf*
- Tenore:** *mf*
- Basso:** *mf*

Other Annotations:

- Flutes:** *roule*
- Clarinets:** *roule*
- Trumpets:** *roule*
- Violins:** *arco*, *vibrato*
- Violas:** *arco*, *vibrato*
- Celli:** *arco*, *vibrato*
- Bass:** *arco*, *vibrato*
- Soprano:** *aria cavensent*
- Alto:** *aria cavensent*
- Tenore:** *aria cavensent*
- Basso:** *aria cavensent*

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 7. The score includes parts for various instruments and voices, with dynamic markings and performance instructions.

- Violins I (V. I.):** Features long, sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Violins II (V. II.):** Similar to V. I., with sustained notes and dynamics *pp* and *mf*.
- Oboes (Ob.):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Clarets (Clarinet):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.
- Bassoons (Fagot):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Corns (Corno):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Trompetas (Trumpets):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Two Trombones (Doux Trombon):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Tuba (Tuba):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Timbales (Timbales):** Rhythmic accompaniment with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Casti (Caster):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Triangle (Triángulo):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Harpe (Harp):** Sustained notes with dynamic markings *pp* and *mf*.
- Viola V. (Viola V.):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.
- Viola II (Viola II.):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.
- Alto (Alto):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.
- Tenor (Tenor):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.
- Bass (Bass):** Active melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *mf*.

Performance instructions include *arco sul ponticello* and *dimin.* (diminuendo). The score is marked with a large red **(6)** in the center.

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section in red ink. The instruments listed are: Fl. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clarinet, Bassoon, Cor (Horn), Trompete (Trumpet), Bass Trombone, Tuba, Timbales, Bateria (Drum), Triunfo (Cymbal), Harpa (Harp), 1.ª V. (Violin I), 2.ª V. (Violin II), Alto (Alto), Cello (Cello), and Basso (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *dim*, *ppp*), articulation (e.g., *acc*, *arco*), and performance instructions (e.g., *per solo*, *espressivo et avec allegro*, *1.ª vez*, *2.ª vez*). A large red bracket spans across the bottom of the score, and the number (7) is written in red in the center of the page.

(8)

Handwritten musical score for a full orchestra and strings. The score is written on 20 staves, each labeled with an instrument or section in red ink. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *ff*), articulation marks, and performance instructions like *arco* and *colpato*. The score is divided into measures by vertical bar lines. A red circled number (8) appears in the middle of the page, between the Flute and Harp staves. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Instrument labels (from top to bottom):

- Cl. P.
- f. g. rca
- Ob.
- Clarinete
- Saxofon
- Corn
- Tromboni
- Contrabasso
- Tuba
- Timbales
- Piatti
- Triangolo
- Harpe
- Viol. V.
- Viol. V.
- Alto
- Viola
- Basso

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on 20 staves, each labeled with an instrument in red ink on the left margin. The instruments listed are: P. Tr. (Piccolo Trumpet), F. Flute (Flute), Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin (Violin), Viola, Trumpet, Trombone, Tuba, Timbales, Cymbals, Triangle, Harp, Violoncello (Cello), Double Bass (Bass), and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *ff*), articulation marks, and performance instructions like *arco* and *arco diviso*. There are several instances of the number '9' written above the staves, likely indicating measures or sections. A red '(9)' is also written in the middle of the page near the Triangle staff. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

(8) bis

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument in red ink. The instruments listed are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Corno), Trumpets (Tromba), Trombones (Tromba), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Mangle (Mangle), Harp (Arpa), Violins (Vn.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The page is marked with '(8) bis' in blue ink at the top and bottom. The handwriting is in black ink on aged paper.

(17) Cette figuration, ainsi que les simlaines dans cette page et la suivante, est faite pour faciliter le rythme à l'exécutant; en fait, le lié, est tellement bref, que l'on peut le considérer comme inexistant; avis à Messieurs les Compositeurs.

P. P.
 G. m.
 Eb
 Claret
 Basson
 Cors
 Trompettes
 Deux Trombones
 Tuba
 Timbales
 Cati
 Triangle
 Harpe
 1^{re} Violon
 2^{de} Violon
 Alto
 Cellos
 Basse

The musical score on page 14 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments and parts, including woodwinds, brass, percussion, harp, and strings. The notation is dense and detailed, with many notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered '14' in the top left and '(10)' in the top center. The instruments listed on the left include woodwinds (P. P., Claret, Basson, Cors), brass (Trompettes, Deux Trombones, Tuba), percussion (Timbales, Cati, Triangle), harp, and strings (Violon, Alto, Cellos, Basse). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several systems of staves. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

1 2 3 4 5

P. 2^a *ff* *avec allégresse*

1^a Flute *ff* *avec allégresse*

Ob *ff* *avec allégresse*

Clarinete *ff* *avec allégresse*

Violon *ff*

Corno *ff*

Trompette *ff*

Saxo Trombone *ff*

Tuba *ff*

Timballe *ff*

Caisse *pp* *vibrez*

Triangle

Harpe *ff*

1^{er} Violon *ff* *min*

2^{es} Violon *ff* *min*

Alto *ff* *min*

Cellon *ff*

Basse *ff* *arco*

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11 12 (11)

Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 Clarinet
 Bassoon
 Cor
 Trompete
 Trombone
 Tuba
 Timbales
 Cymbals
 Triangle
 Harp
 Violin I
 Violin II
 Alto
 Cello
 Bass

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- P. P.** (Piano/Pianissimo)
- Fls** (Flutes)
- Ob** (Oboes)
- Clarinetto** (Clarinets)
- Bassoni** (Bassoons)
- Cori** (Cor Anglais)
- Trombette** (Trumpets)
- Doux Trombone** (Soft Horns)
- Tuba**
- Timbales**
- Triangolo** (Triangle)
- Harpe** (Harp)
- Violino I** (Violin I)
- Violino II** (Violin II)
- Viola**
- Cello**
- Basso** (Double Bass)

The score features various musical notations, including dynamics such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo), and performance instructions like *arco* (arco) and *divisi* (divisi). The piece concludes with a double bar line and the number **(12)** in red ink. The page number **98** is written in the top right corner.

Handwritten musical score for a full orchestra and strings. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument in red ink. The instruments listed are: P. SA (Piccolo), Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Corno), Trumpets (Trombe), Trombones (Tromboni), Tuba, Snare Drum (Percussion), Triangle, Harp, Violins I (V. I.), Violins II (V. II.), Viola, Cello, and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *al. f.*, *ff.*, *all. mod.*), and articulation marks. A red bracket on the right side of the page groups the instruments into sections: Flutes, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Percussion, Triangle, Harp, Violins I, Violins II, Viola, Cello, and Bass. The page number '18' is in the top left, and '(19)' is written in red in the top center and middle of the page.

P. P.
Gran Fl.
Ob.
Clarinete
Basson
Corn
Saxofon Alto
Saxofon Tenor
Tuba
Timbales
Triángulo
Harpa
Violín I
Violín II
Viola
Cello
Bajo

Adagio molto

Handwritten musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- Fl. P. I.** (Flute Part I)
- Fl. P. II** (Flute Part II)
- Ob.** (Oboe)
- Clarinettes** (Clarinets)
- Bassons** (Bassoons)
- Cellos** (Cellos)
- Violoncelles** (Violoncellos)
- Trompettes** (Trumpets)
- Basson-trombone** (Basson-trombone)
- Tuba**
- Tam-tam** (Tamtam)
- Tri-Triangle** (Triangle)
- Ha Harpe** (Harp)

The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *vivo* and *4 sec*.

Adagio molto

Handwritten musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- 1er V. V.** (1st Violin)
- 2nd V. V.** (2nd Violin)
- Al Alto** (Alto)
- Cellos** (Cellos)
- Basse** (Bass)

The score includes dynamic markings such as *ppp*, *ppp*, and *ppp*, and performance instructions like *vivo* and *4 sec*.

D. Albani
Nice Février 1907