

**TREBALL DE FI DE GRAU**

**LOS ESTUDIOS PARA PIANO DE ISAAC ALBÉNIZ**

*Un paso más hacia Iberia*

**Estudiant:** Daniel González Bueno

**Àmbit, Modalitat, Instrument:** Clàssica i contemporània, Interpretació, Piano

**Directores:** Laura Pallàs Mariani, Adolf Pla i Garrigós

**Curs:** 2015-2016

**Vist-i-plau del director**

**Membres del tribunal:**

1- Adolf Pla i Garrigós

2- Xavier Barbeta Martí

3- Juan de la Rubia Romero

Aquest treball de fi de grau presenta els *Set estudis en els tons naturals majors* per a piano d'Isaac Albéniz, unas peces no massa difoses que s'emmarquen en la seva primera etapa compositiva. L'objectiu és analitzar les seves característiques fonamentals, relacionant-los amb la seva obra mestra *Iberia*, y buscant també influències en els estudis que componen aquesta sèrie. El treball es divideix en tres capítols, un de contextualització de l'autor i la seva producció per a piano, un altre d'anàlisi dels estudis basat en la investigació de diferents fonts i un últim dedicat a les conclusions.

Este trabajo de fin de grado presenta los *Siete estudios en los tonos naturales mayores* para piano de Isaac Albéniz, unas piezas no demasiado difundidas que se enmarcan en su primera etapa compositiva. El objetivo es analizar sus características fundamentales, poniéndolas en relación a su obra maestra *Iberia*, y buscar también influencias en las piezas que componen esta serie. El trabajo se divide en tres capítulos, uno de contextualización del autor y su producción para piano, otro de análisis de los estudios basado en la investigación de distintas fuentes y un último dedicado a las conclusiones.

This final project presents the *Seven studies in the natural major keys* for piano by Isaac Albéniz, not too widespread pieces the composer wrote in his first compositive period. The purpose is to analyze its main features, comparing them with his masterpiece *Iberia*, and also looking for some influences in the different studies included in this set. The content is articulated in three chapters, the first one including a contextualization of the author and his production for piano, another one with an analysis based on research from different sources and the last one with the conclusions.

Laura Pallàs, Adolf Pla

Francisco Poyato, Jean-François Dichamp

Marisa Ruíz i Sara Guastevi (Museu de la Música)

Elena Magallanes (Biblioteca del RCSMM)

Rosa Montalt (Biblioteca Nacional de Catalunya)

Dani, Simon, Amaia

A tots, gràcies!

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>1. ALBÉNIZ, PIANISTA Y COMPOSITOR</b>	<b>6</b>
1.1. Contextualización biográfica	6
1.2. Producción para piano	10
<b>2. SOBRE LOS ESTUDIOS PARA PIANO</b>	<b>12</b>
2.1. Siete estudios en los tonos naturales mayores	12
2.1.1. Herencias y motivaciones	13
2.1.2. Análisis	17
2.1.2.1. Estudio 1 en Do M	17
2.1.2.2. Estudio 2 en Sol M	19
2.1.2.3. Estudio 3 en Re M	21
2.1.2.4. Estudio 4 en La M	23
2.1.2.5. Estudio 5 en Mi M	25
2.1.2.6. Estudio 6 en Si M	27
2.1.2.7. Estudio 7 en Fa M	29
2.1.3. Ediciones	32
2.2. Otros estudios	35
2.2.1. Estudio Impromptu	36
2.2.2. Estudio de concierto (Deseo)	37
2.3. Grabaciones	38
<b>3. CONCLUSIONES</b>	<b>40</b>
3.1. Características generales	40
3.2. De los estudios a <i>Iberia</i>	41
<b>4. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>43</b>

## INTRODUCCIÓN

El nombre de Isaac Albéniz esta inevitablemente ligado a una palabra: *Iberia*, una palabra con mucho significado que da nombre a su obra cumbre. Aunque en vida el Álbeniz compositor nunca gozó de la misma fama que llegó a obtener como pianista, sus *12 nuevas impresiones en cuatro cuadernos* le otorgaron un merecido reconocimiento.

Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que *Iberia* es una de las últimas obras maestras en el sentido decimonónico del término, una obra con repercusión internacional que le consagra al final de su vida gracias a la utilización de un lenguaje compositivo sumamente particular. Pero, como apunta Rosina Moya Albéniz en el prólogo de un libro dedicado a su abuelo “es evidente que *Iberia* no sale de la nada, sino de la evolución de una experiencia vital en la que se van sucediendo las influencias, desde las de Liszt y Chopin hasta las de Dukas, Debussy e incluso Ravel”.<sup>1</sup>

El objetivo de este trabajo es presentar los poco conocidos estudios para piano de Isaac Albéniz, investigando sobre las influencias o referencias anteriores en la literatura pianística, así como las posibles innovaciones que pueda aportar al género del estudio. Del mismo modo, se pondrá en cuestión la aparición de rasgos estilísticos y compositivos que puedan presagiar el evocador pianismo de *Iberia*.

---

<sup>1</sup> ROMERO, Justo. ISAAC ALBÉNIZ. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Pág. 17-18.

<sup>2</sup> CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Traducción de

# 1. ALBÉNIZ, PIANISTA Y COMPOSITOR

## 1.1. Contextualización biográfica

La biografía de Isaac Albéniz está todavía hoy llena de episodios dudosos y difíciles de contrastar. La primera publicación biográfica la abordó el periodista Antonio Guerra y Alarcón en 1886, con un pequeño libro que bajo la apariencia de breve biografía escondía una especie de folleto propagandístico de Albéniz, basándose única y exclusivamente en las conversaciones con el propio compositor. Tenemos que remontarnos a 1926 para encontrar el primer intento sistemático para estudiar la vida y obras de Albéniz, en la biografía del musicólogo francés Henri Collet, quien recurre a fuentes primarias y no sólo a las personas que conocieron al compositor. Esta biografía, que incluye por primera vez un estudio global de las obras de Albéniz, será una gran referencia para biógrafos posteriores como Gabriel Laplane y André Gauthier, ambos franceses durante el siglo XX. Otros relatos como los de Michel Raux Deledicque, Andrés Ruiz Tarazona o Xosé Aviñoa son menos ambiciosos en el plano musicológico y utilizan en su mayoría fuentes secundarias.

Es el musicólogo estadounidense Walter Aaron Clark el primero que realiza un gran esfuerzo por aclarar muchos de los aspectos ambiguos de su vida y presenta un estudio muy exhaustivo de su obra. Recientemente, en 2015, Clark ha publicado la segunda edición de su libro *Isaac Albéniz: A Research and Information Guide*, que complementa su biografía de referencia del compositor.<sup>2</sup> Por su lado, Jacinto Torres, fundador de la Sociedad Española de Musicología y gran especialista en la figura y obra de Albéniz ha realizado una catalogación sistemática de la obra del compositor, y con motivo del primer centenario de su muerte publica en 2009 por encargo del Ayuntamiento de Madrid una exhaustiva investigación sobre los años que residió en Madrid.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Traducción de Paul Silles. El título original es *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York, Oxford University Press, 1999.

<sup>3</sup> TORRES MULAS, Jacinto. *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008.

El 29 de mayo de 1860 nace en Camprodón (Girona) Isaac Albéniz<sup>4</sup> y Pascual. Es el cuarto hijo de Ángel Albéniz, un funcionario de aduanas alavés destinado a Girona, donde conoció a su mujer Dolors Pascual. A principios del año 1864, destinan al padre a Barcelona y se traslada toda la familia. Es en esta época donde apuntan las fuentes que el pequeño Isaac recibe las primeras clase de piano en manos de su hermana Clementina, y actúa por primera vez en público en el 'Teatro Romea' con tan solo 4 años de edad.

El siguiente paso en su formación musical lo recibe en la Escuela Nacional de Música y Declamación en Madrid, donde es el alumno de menor edad en acceder. Se examina con éxito de solfeo en el curso 1868-1869 y no vuelve a aparecer en las actas de examen hasta el curso 1870-1871, donde aprueba los dos primeros cursos de piano bajo la tutela de José Mendizabal. La irregular trayectoria académica se debe a los constantes cambios de destinación de su padre y su supuesta voluntad de sacar beneficio del talento de su hijo realizando conciertos por toda la península, y también en América. La famosa gira como solista que se atribuía a una supuesta huida de casa tendría que ver en realidad con el nombramiento de su padre como interventor general de aduanas en La Habana en el año 1875.

A su vuelta, Albéniz entra en un periodo dedicado al estudio serio y constante. Su padre, consciente del potencial y la necesidad de una disciplina, le matricula en el conservatorio Félix Mendelssohn de Leipzig, donde estudia apenas dos meses por motivos entre los que se podrían encontrar las dificultades de Albéniz con el alemán.<sup>5</sup> Sin embargo, ese mismo verano Albéniz conoce al Conde Morphy, secretario personal del rey Alfonso XII, quien le consigue una beca para estudiar en el *Conservatoire Royal* de Bruselas. Allí recibe clases de piano de Franz Rummel primero, y más tarde de Louis Brassin, uno de los grandes profesores de la época y discípulo de Ignaz Moscheles en el conservatorio de Leipzig. Tras su estancia en Bruselas llegamos a uno de los capítulos más comentados de la biografía del compositor, su supuesto encuentro con Liszt. Según sus diarios personales, el

---

<sup>4</sup> Su nombre completo es Isaac Manuel Francisco. En muchos documentos del s.XIX podemos leer escrito Alvéniz. El autor utilizaba la b, pero en su firma habitualmente prescindía de la tilde.

<sup>5</sup> CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Pág 55.

12 de agosto de 1880 viaja a Budapest donde cuenta que se encuentran y recibe una clase de él. Este hecho resultaría geográficamente imposible ya que según recoge W. A. Clark, hay pruebas postales de que Liszt se encontraba en Weimar en aquella fecha.<sup>6</sup> Este hecho evidencia la capacidad imaginativa del compositor. Una explicación sería que en su afán de extender su estancia en centroeuropa, Albéniz se inventara esta excusa para que su padre le pagara los costes del viaje. De lo que no hay ninguna duda es de la admiración que Albéniz sentía por la figura de Liszt, y existe una influencia en su música aunque no llegara a conocerle.

Los siguientes años, Albéniz se dedica a dar conciertos por toda la península hasta que en 1883 se traslada a Barcelona y poco después se casa con Rosina Jordana. En la ciudad condal recibe clases de composición de Felipe Pedrell, uno de los precursores del nacionalismo español. Considerado ya como uno de los pianistas españoles más cotizados, profundiza en su técnica compositiva.

Ya con su matrimonio consolidado con dos hijos, Blanca y Alfonso, se establecen en Madrid y comienza a desarrollar en paralelo su carrera como compositor y pianista, compaginándolo con la pedagogía. Estos años son prolíficos en cuanto a la composición, sobre todo para piano, y es cuando se publican los estudios objeto de este trabajo, así como otras como la conocida *Suite Española* op.47. A partir de este momento, son constantes los viajes para dar conciertos en Francia y Reino Unido. Precisamente, a raíz del contrato con el empresario londinense Henry Lowenfeld conocido como el pacto de Fausto,<sup>7</sup> Albéniz y su familia se instalan en Londres en 1890.

Viendo en la composición un trabajo más estable, poco a poco Albéniz comienza a dejar su actividad concertística en segundo plano y se dedica mayoritariamente a la música de escena. El primer éxito fruto del mencionado contrato es la ópera *The Magic Opal* en 1893.

Poco después, ya con Albéniz establecido en París, se incluye en el contrato a Francis Money-Coutts, poeta, dramaturgo amateur y dueño de una

---

<sup>6</sup> CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Pág. 62.

<sup>7</sup> ROMERO, Justo. *ISAAC ALBÉNIZ*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Pág. 41.

gran fortuna. Este acaba siendo el único propietario de las obras de Albéniz cuando Lowenfeld abandona. En Francia no tarda en codearse con algunos de los músicos más importantes del panorama, como Debussy, Ravel o Massenet. Poco después coincidirá con Satie a raíz de matricularse a la Schola Cantorum para estudiar contrapunto con Vicent D'Indy. Ese mismo año, en 1896 se produce un fallido intento de acercamiento al público español con *Pepita Jiménez*, una ópera inspirada en la obra de Juan Valera.

La fría acogida de su ópera, unida al desastre de Cuba provoca el desencanto de Albéniz por su país. En esta época, en la que vive entre París, Niza, Barcelona y Madrid, empiezan a ser más que evidentes los síntomas de la enfermedad que pocos años después provocarían su muerte, el 'Mal de Bright'. En estas circunstancias, presintiendo el final de su camino Albéniz emprende entre 1905 y 1908 la composición de las páginas más gloriosas de su carrera, las de *Iberia*, desde el exilio y la añoranza de su tierra.

Un año más tarde, el 18 de mayo de 1909, Albéniz fallece a pocos días de cumplir 49 años. Su cuerpo fue enviado a Barcelona, donde varios amigos entre los que se encontraba Granados habían realizado los preparativos para sus honras fúnebres.

## 1.2. Producción para piano

Dentro del extenso catálogo de Isaac Albéniz hay una evidente predilección por la música para piano. Para este instrumento es su primera composición, la *Marcha Militar* compuesta en 1869 con tan sólo nueve años, y también lo es la última, producida en 1909 y titulada *Yvonne en visite!*. Como obras póstumas tenemos *Azulejos*, acabada por Enric Granados y *Navarra*, terminada por Déodat de Séverac.

La década que comienza en 1980 es la más prolífica para la producción pianística en Albéniz, en la que firma decenas de piezas entre las que encontramos sonatas, rapsodias, pавanas, romanzas, mazurkas, valeses, los estudios que ocupan este trabajo, y hasta un concierto para piano y orquesta estrenado por él mismo.<sup>8</sup>

Uno de los dilemas a los que se enfrentan los musicólogos es la manera de tratar determinadas composiciones dado el gusto de Albéniz por agrupar varias piezas dentro de una obra, ya sea como piezas independientes o como parte de una obra colectiva. Un ejemplo de este dilema lo encontramos en la conocida "Granada", dentro de la *1ª Suite Española*, y lo mismo ocurre con *Recuerdos de Viaje*.<sup>9</sup> El mismo Albéniz reutiliza algunas de sus obras publicándolas independientemente, y ahora sabemos que el tercero de los *Siete estudios en los tonos naturales mayores* fue publicado en Londres años más tarde por Carlo Ducci bajo el título de *Romance sans Paroles*.<sup>10</sup>

En esta época, existe una convivencia entre las composiciones basadas en las formas clásicas y las piezas de salón. Estas últimas, obras breves y de no tanta complejidad técnica, respondían a los gustos estéticos del momento nutriendo el repertorio que demandaba la sociedad burguesa. Muchas de ellas

---

<sup>8</sup> Isaac Albéniz interpretó el 21 de marzo de 1887 en el Salón Romero entre otras piezas su *Concierto fantástico* para piano y orquesta, con Tomás Bretón dirigiendo la orquesta.

<sup>9</sup> TORRES MULAS, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001. Pág. 63.

<sup>10</sup> Torres revela que la *Romance sans Paroles* con dedicatoria a Clara Kenn que aparece en 1889 dentro de *Œuvres pour piano*, con número de plancha C.D. & Cº. 61 no es otro que el estudio nº 3 de la colección *Siete estudios en los tonos naturales mayores*. Pág 311.

están dedicadas a ciertas alumnas y sus familias, para que las pudieran tocar en sus reuniones sociales y de paso conseguir una beneficiosa propaganda para el compositor. Entre unas y otras obras, Albéniz va experimentando con elementos folklóricos y definiendo su propio estilo conjugando un cierto academicismo sin perder el toque *salonier*.

El antecedente más claro de *Iberia* lo encontramos en *La Vega*, una composición producida en París que data de 1897 y que es la única pieza que llegó a incluir dentro de la denominada *Suite Alhambra*, con un título que evidencia la intención de que fuera un ciclo. Es aquí cuando, además de la citada exploración de los rasgos nacionalistas sobre las moldes románticos, se empieza a percibir que Albéniz no es ajeno a la influencia del impresionismo musical francés, con un abundante empleo de la escala hexatónica.

*Iberia* es la obra más personal del compositor, y supone para Albéniz la consagración de un lenguaje propio y muy característico, con una gran riqueza rítmica y armonías coloreadoras dentro de una escritura que podríamos definir como obsesiva en cuanto a indicaciones dinámicas, de carácter y articulación. En palabras de Luca Chiantore *Iberia* representa la culminación de un recorrido vital, un testamento artístico de su autor y una forma de hablarnos del lugar de la historia que Albéniz reclamaba para sí.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> CHIANTORE, Luca. *El piano después de la suite Iberia*. 2010. Musikeon.net

## 2. SOBRE LOS ESTUDIOS PARA PIANO

### 2.1. Siete estudios en los tonos naturales mayores

Los *siete estudios para piano en los tonos naturales mayores*, con número de opus 65, son una colección de estudios compuestos en 1886 por Albéniz utilizando el orden de quintas ascendentes comenzando desde Do M. Los manuscritos están desaparecidos pero se conserva la primera edición. Cada uno de los estudios fue publicado por separado y tienen una dedicatoria independiente. En la cubierta, común para los siete, se puede leer la indicación de “1ª SERIE”, que nos indica una voluntad inicial de continuar la colección con otra serie de tonalidades menores o alteradas.



Imagen 1: Cubierta de la primera edición. Fuente: Museo de la Música de Barcelona

### 2.1.1. Herencias y motivaciones

En cuanto a las herencias, hay dos puntos fundamentales que hemos de abordar. El primero tiene que ver con el género del estudio para piano y el segundo es la utilización de las tonalidades como hilo conductor.

En cuanto al estudio como forma musical, existe una gran desarrollo dentro de la literatura pianística. Resulta complicado plantear una definición debido a la variedad existente dentro del género pero habitualmente se trata de una pieza no demasiado extensa que explota ciertas dificultades técnicas y/o musicales en la interpretación del instrumento con el objetivo de facilitar el camino a la hora de abordar obras de mayor envergadura. En la música para teclado, los antecedentes a esta forma se remontan a mucho antes de la aparición del pianoforte. Ya en la extensa literatura de carácter pedagógico de Johann Sebastian Bach podemos destacar los ejercicios para teclado del *Klavierübung* (1731-1742) y otro ejemplo lo encontramos en los *30 Essercizi per gravicembalo* (1738) de Domenico Scarlatti.

Ya con el triunfo del pianoforte, el término “estudio” se generaliza y comienza a aparecer en colecciones como las de Cramer<sup>12</sup>, Heller, Moscheles, Clementi (*Gradus ad Parnassum*, 1817, 1819, 1825 - 1826), Kalkbrenner o Hummel, entre otros. El estudio comienza a diversificarse, abarcando desde la pieza breve y casi exclusivamente mecánica, de escasa dificultad técnica por ir dirigida a los principiantes; hasta el brillante estudio de concierto, de indudables calidades no solo técnicas sino musicales, pensado para su interpretación en recitales. Además, aparecen formas mixtas como el capricho-estudio o el impromptu-estudio.<sup>13</sup> Las dos figuras clave que han pasado a la historia por su contribución al género del estudio son sin duda Frédéric Chopin con sus colecciones *12 Grandes Estudios* op.10 (1833) y *12 Estudios* op. 25 (1837); y Franz Liszt con sus *Estudios en 12 ejercicios* (ca.1827), *Grandes Estudios* (1839) y sobre todo con su última revisión bajo el conocido título de *Estudios*

---

<sup>12</sup> Cramer se interesa profundamente por el género durante toda su carrera con contribuciones como *84 estudios en dos cuadernos* (1804-1809), *16 Estudios* op. 81 (1812), *12 estudios en forma de nocturno* op. 96 (1842) y *100 estudios progresivos* (1847).

<sup>13</sup> VEGA TOSCANO, Ana. *Antología (siglo XIX). ESTUDIOS PARA PIANO*. Madrid: ICCMU, 1997. Pág. 9.

de ejecución trascendental (1852). No es atrevido pensar que son dos de los referentes que tiene Albéniz a la hora de componer sus estudios, como también lo serían Saint-Saëns con sus *6 Estudios* (1877) y Schumann, que había realizado una notable aportación al género con sus *Estudios Sinfónicos* op.13 (1835).

Hay que tener en cuenta que en los primeros años del siglo XIX, como consecuencia de la rápida y grandísima popularidad que adquiere el piano, surge una demanda de una literatura para dominar el nuevo instrumento. En respuesta a esta aparecen además de los estudios los métodos, con intención de ser auténticas enciclopedias del saber pianístico. El mismo Chopin compone tres estudios fuera de sus mencionados opus 10 y 25 para el conocido *Método de los Métodos* de Fétis y Moscheles (1837). Otros métodos a destacar son los de Dussek (1799), Clementi (1801), Adam (1804), F. Pollini (1811), Cramer (1815), Hummel (1828), Kalkbrenner (1830), o el de Czerny (ca.1845).<sup>14</sup>

Con el avance del pensamiento positivista en el último tercio del siglo, surgen nuevas corrientes de investigación fisiológica del toque, y la literatura técnica camina hacia la especialización por temas. Todavía en el siglo XX, el estudio sigue gozando de una buena salud con destacables aportaciones como las de Scriabin, Debussy, Bartok, Messiaen, Rautavaara y más recientemente Ligeti, cuyos tres libros de estudios para piano han obtenido una gran difusión y están considerados una de sus obras más importantes.

Por lo que respecta al uso de las tonalidades como elemento conductor, la referencia más inmediata que se nos viene a la cabeza es la exhibición compositiva que realiza Johann Sebastian Bach con los dos volúmenes de *El clave bien temperado*. Ya antes en sus *Invenciones y Sinfonías* había seguido un orden cromático ascendente, evitando algunas tonalidades consideradas difíciles en la época por motivos pedagógicos. También nos vienen a la mente rápidamente los *24 Preludios* de Chopin op. 28 compuestos entre 1835 y 1839, ordenados en tonalidades. Por otro lado, hay una referencia más cercana a Albéniz en el compositor francés Alkan, quien publica en 1848 sus *12 estudios*

---

<sup>14</sup> VEGA TOSCANO, Ana. *Antología (siglo XIX). ESTUDIOS PARA PIANO*. Madrid: ICCMU, 1997. Pág. 10.

en los tonos mayores, y completa la colección en 1857 con unos nuevos 12 estudios en los tonos menores. Precisamente, la anteriormente comentada indicación de *primera serie* que podemos leer en la cubierta de la primera edición de los estudios de Albéniz”, nos hace sospechar que había una vocación de continuidad con nuevas series, y lo más lógico es pensar que seguiría los pasos de Alkan con las tonalidades menores en primera instancia.

Se ha especulado con que estos estudios de Albéniz escondieran una intención de acceder a una plaza de la cátedra de piano de la Escuela de Música y Declamación y fueran una especie de carta de presentación. En varias publicaciones, incluida la biografía de Walter Aaron Clark, se recoge como certero el dato de que la Reina Regente lo nombró el 30 de marzo de 1886 profesor auxiliar de piano de la citada Escuela<sup>15</sup>, pero en una reciente visita al archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid he podido comprobar que Isaac Albéniz no ejerció nunca la posición de profesor ni de auxiliar en dicha institución, y que el nombramiento de la Reina Regente a través de la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento fue en calidad de Juez del Tribunal de oposición a la cátedra auxiliar de piano vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación en noviembre de 1886. Como dato curioso, fue el mismo Albéniz el que compuso la pieza de lectura a primera vista en “Tiempo de minueto” para la prueba, y la reutilizó el año siguiente como primer movimiento de su 3<sup>me</sup> *Suite Ancienne*. Fue en ese mismo Noviembre, el día 11 en concreto, cuando La Dirección General de Bellas Artes otorga a través del Ministerio de Estado y por Real Orden de la Reina Regente la encomienda de Isabel la Católica a Isaac Albéniz por sus méritos artísticos, cuya ceremonia de nombramiento tiene lugar poco después en el Palacio Real.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Pág. 89

<sup>16</sup> TORRES MULAS, Jacinto. *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. Pág. 115.

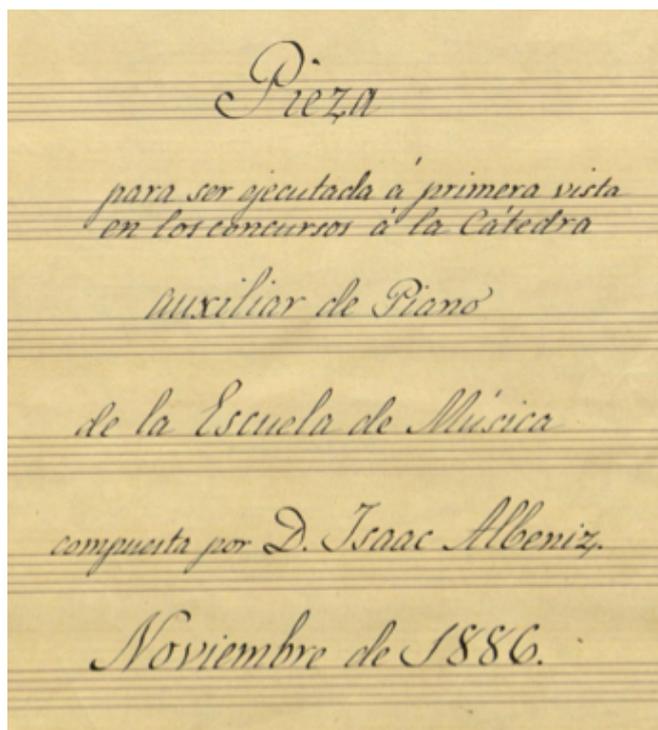


Imagen 2: Portada y fragmento de la pieza. Fuente: Colección digital del RCSMM.<sup>17</sup>

Pese a que no es descabellado imaginar que Albéniz pudiera tener tal ambición<sup>18</sup>, dado que dedicaba no pocas horas a la pedagogía en clases particulares en su casa de la plaza de Antón Martín en el barrio de Lavapiés, no existen documentos suficientes como para confirmar dicha hipótesis.

<sup>17</sup> Link permanente: <http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000423900-1.pdf>

<sup>18</sup> Hay que tener en cuenta que José Tragó, a quien Albéniz dedica el primer estudio, era catedrático en la Escuela de Música y Declamación y autor de un método llamado *Escuela de Piano*.

## 2.1.2. Análisis

Procedemos a realizar un análisis de las particularidades de cada pieza:

### 2.1.2.1. Estudio 1 en Do M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

El primero de los estudios está dedicado “Al Eminente Pianista mi muy querido amigo y Maestro D. JOSÉ TRAGÓ”, el que fuera profesor de Falla o Turina entre otros en la Escuela Nacional de Música de Madrid. Se trata de un estudio brillante y efectista en 2/4, con tempo Allegro y forma ternaria A-B-A.

La primera sección, (compases del 1 al 33) comienza con tres octavas en la región grave precedidas de respectivas apoyaturas breves como en una especie de llamada, a la que le sigue un motivo de cuatro compases. Llama la atención la composición direccionalmente espejada en el motivo, con la voz interna repitiendo las notas a modo de pedal mientras las voces extremas discurren en movimiento contrario. La indicación inicial de *stacatto* exige un ataque preciso en la búsqueda de un sonido cristalino para el que se requiere una gran flexibilidad en la muñeca. En el compás 10 aparecen los tresillos como elemento contrastante que conducen a una especie de progresión descendente donde se acentúa la última corchea del compás. Antes de aparecer el tema en la tonalidad de Re M en el compás 20, emerge la síncopa en la mano izquierda, apoyada con una mayor densidad en los arpeggios de la mano derecha.



La segunda sección (compases del 34 al 53), donde podemos leer la indicación “elegante”, se nutre del germen de los tresillos presentados con anterioridad y sólo en la segunda parte del primer tiempo del compás se mantiene la



idea binaria del compás inicial, creando una especie de *rubato* escrito que origina una sensación de inestabilidad rítmica. En este momento es importante de nuevo la

direccionabilidad de la música, que alterna dibujos ascendentes y descendentes, regionalizando en la tonalidad de Sol M, dominante de la tonalidad principal.

En la tercera sección (compases del 54 al 71), de carácter reexpositivo, Albéniz varía el motivo principal primero con tresillos (c. 56) y más tarde con seisillos (c. 60), convirtiéndose este en el pasaje más virtuosístico del estudio.



Antonio Iglesias recomienda en su libro para este estudio un tempo de 120 para la negra, ajustándola a la claridad y rapidez de los mencionados seisillos.<sup>19</sup>



El diseño de notas dobles que trabaja este estudio con repetición en las notas inferiores lo podemos encontrar también en el séptimo estudio del opus 10 de Chopin, que curiosamente también se encuentra en Do M, una tonalidad no muy frecuentada por el compositor polaco. Una de las diferencias es la dimensión diatónica poco modulante de Albéniz en contraposición con la inclinación más modulante de Chopin, con gran uso del cromatismo.



Estudio n.7 op. 10. Imagen extraída de [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición Peters (1879)

<sup>19</sup> IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1987. Pág. 181

### 2.1.2.2. Estudio 2 en Sol M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

En la dedicatoria del segundo estudio podemos leer “*A mi distinguida discípula Juanita Acapulco*”, un ejemplo de la extendida costumbre de dedicar piezas a alumnas que hemos comentado anteriormente. Esta pieza, con una indicación de *allegretto*, está compuesta en compás de 6/8 y presenta una estructura tripartita, a la que se añade una pequeña coda.

La primera sección (compases del 1 al 33) trabaja los acordes de tres o cuatro notas, que repitiéndose las inferiores, permiten el realce de la melodía superior. El tipo de articulación requerida será un “non legato”, distinto del “staccato” del estudio anterior. La mano izquierda al principio ejerce función de acompañante aunque en el compás 10 surge una nueva melodía que complementa al dibujo que realizan las semicorcheas. Además, existe una dificultad añadida con las dos voces de la mano izquierda debido a los intervalos distanciados que obligan al intérprete a ser muy cuidadoso con el uso del pedal en los saltos para no perder el bajo.

En el compás 18 aparece un nuevo elemento, el tresillo de semicorcheas, que refuerza el pulso ternario que hasta ahora era algo ambiguo por la distribución de los acordes de semicorcheas de tres en tres, creando una falsa sensación binaria dentro



del compás ternario. El intérprete puede caer en la tentación de poner un acento en el primero de cada tres acordes.

En la sección central (compases del 34 al 59) podemos leer la curiosa indicación: “A la Schumann”, que deja patente la influencia en Albéniz del compositor alemán. Hay un cambio de armadura para que el nuevo tema aparezca aún más contrastante, pero enseguida regresa a la tonalidad principal para repetirlo octavado.



La tercera sección (compases del 60 al 92) es reexpositiva, una repetición exacta de la primera.

En la coda (compases 93 al 98) tenemos un nuevo diseño rítmico con un cruzamiento de la mano izquierda, al que le sigue un pasaje de dobles notas en *stacatto* en dirección descendente para terminar con un arpegio y el acorde final.

Según escribe Antonio Ruiz-Pipó en las notas de su disco, se puede percibir en esta pieza un vago anticipo en estado aún germinal de la atmósfera impresionista.

### 2.1.2.3. Estudio 3 en Re M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

El caso del estudio en Re mayor es peculiar. Dedicado “A mon Eleve Mademoiselle Alice Gosling”, este pieza de carácter sincopado y aires de nocturno es el estudio lento de la colección como lo era el nº 3 de Chopin en el opus 10, también conocido como *Tristesse*. Albéniz publicó esta composición por separado en Londres bajo el título de “Romanza sin palabras”. Tiene una forma ternaria A-B-A con una pequeña coda final.

En la primera sección, (compases del 1 al 41) se presenta el tema *cantabile*, una melodía simple y delicada de ocho compases que recuerda a Liszt, con un acompañamiento que crea unas sutiles disonancias que se resuelven enseguida. A partir del compás 20 aparece un nuevo tema con la melodía octavada y comienza una progresión sobre un pedal de dominante que nos llevará al punto climático que da comienzo a la sección B.



La segunda sección, (compases del 42 al 51), comienza con este clímax en la tonalidad relativa menor de la principal, en el que curiosamente Albéniz reclama un piano tras demandar un *crescendo* los cuatro compases anteriores. En la edición más reciente, en cambio, los editores proponen una dinámica *forte*. Aquí aparecen unas semicorcheas de carácter ornamental en el acompañamiento, que enseguida pasarán a la mano derecha tomando protagonismo mientras la mano izquierda mantiene el carácter sincopado que inunda este tercer estudio.



En la tercera sección, (compases del 52 al 84) tenemos una repetición exacta de los primeros 19 compases, pero la melodía del segundo tema está variada tomando elementos de las secciones anteriores como el acompañamiento de semicorcheas.

Para concluir, Albéniz utiliza el mismo material del compás inicial en la coda (compases del 85 al 88) y opta por un final pianísimo en un registro medio alto.



Con este estudio se pretende no tanto atender a la superación de un problema mecánico o técnico, sino más bien a cuidar la calidad del sonido. El hecho de que Albéniz lo incluyera no es baladí, ya que era una concepción relativamente moderna para la época considerar que una obra lenta tuviera una dificultad digna de ocupar un estudio, como mantener el *legato* de una melodía que pueda aparecer octavada o en acordes y garantizar así su línea expresiva.

La síncopa es un recurso muy utilizado por Albéniz en su en música, y podemos encontrar numerosos ejemplos, desde la *Sonata nº 5* hasta *Evocación (Iberia)*, pasando por otros como el *Capricho catalán* incluido en *España* op.165, en el que la síncopa es el motor rítmico de la pieza.



Capricho catalán. Imagen extraída de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición Peters (1965)



Evocación (Iberia). Imagen extraída de [www.classicalplanet.com](http://www.classicalplanet.com). Fundación Albéniz (2014)

### 2.1.2.4. Estudio 4 en La M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

El estudio en La mayor, el más extenso de la colección, aparece dedicado “A mi querida amiga Luisita Chevallier”. Se trata de una pieza en compás de 3/4 en la que se pretende trabajar el *legato* y la articulación de rápidos acordes en la mano derecha con distintos moldes: de quinta, sexta y séptima. De nuevo, Albéniz recurre a la forma A-B-A con una coda de dos únicos compases, y utiliza de manera sistemática en este caso segmentos de cuatro compases repitiendo de manera exacta la mayoría de las frases.

La primera sección (compases del 1 al 81) comienza con una solitaria octava de tónica, tras la cual aparece el tema de notas dobles en la mano derecha. Hay un interés muy claro en la direccionalidad en este estudio, dibujando sucesivas líneas ascendentes y descendentes de uno o dos



compases. También encontramos melodías en movimiento contrario, tanto en los compases 14 y 15, así como en posteriores repeticiones (cc. 30-31, 62-63 y 78-79). Más

adelante en el compás 34 aparece un segundo tema que sigue utilizando el recurso de la direccionalidad en un juego de pregunta y respuesta entre ambas manos como podemos observar en la imagen de la derecha.



La segunda sección, (compases del 82 al 153) supone un momento de calma, donde una nueva melodía octavada canta en la derecha mientras la izquierda realiza un acompañamiento arpegiado. Encontramos un cambio de armadura, que nos establece ahora en Fa mayor, que conlleva también un cambio a nivel expresivo.



A partir del compás 150, aparece el acorde de dominante de mi sobre un pedal de tónica, que nos llevará de nuevo a la tonalidad principal.



En la reexposición, (compases del 154 al 233) tenemos una repetición de la primera sección. Para finalizar, podemos considerar los dos últimos compases como una coda en la que por primera vez aparece un dibujo de semicorcheas que transmite una fugaz sensación de agilidad antes de sentenciar el estudio con una cadencia auténtica.



Debido a su extensión y su carácter repetitivo, se deberá vigilar en este estudio la flexibilidad de la muñeca y ayudar con un impulso el gesto de salida de los acordes para conseguir el efecto que requieren las ligaduras.

### 2.1.2.5. Estudio 5 en Mi M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

El quinto estudio, brindado “A mi querida amiga Srta: Pepita Junoz”, es el más directo, comenzando sin carácter anacrúsico ni compás de apertura. Tenemos una pieza de gran simetría compositiva, con 32 compases por sección, forma A-B-A con una coda de dos compases y enmarcada en un compás de 3/4. La elección de este compás en lugar de un 9/8 a pesar del claro predominio de subdivisión ternaria en toda la pieza podría explicarse por una posible voluntad de dotar de mayor agilidad a los tresillos.

En la primera sección (compases del 1 al 32) la mano derecha comienza trabajando rápidos grupos de tresillos mientras la izquierda alterna distintos tipos de articulación. Repite en el compás 5 el tema presentado, pero esta vez en el modo menor. Tras aparecer de nuevo, esta vez transportado, tenemos un pasaje con dominantes secundarias de la dominante para llegar a un punto climático en el compás 21. Aquí las dos manos realizan por primera vez el mismo dibujo a distancia de octava y le siguen unas bordaduras ascendentes sobre las notas del acorde de dominante antes de volver a presentarnos el tema inicial.



En la segunda sección (compases del 33 al 64) modula a la tonalidad de la subdominante, tenemos una melodía octavada con algunos de los acordes rellenos y utiliza la subdivisión binaria por primera vez, contrastando con el



acompañamiento atresillado que sigue fiel a la idea inicial. Vuelven a ser 32 compases, en grupos de 8, repitiéndose los 16 últimos con la única modificación del compás final, el 64, que cierra la sección.

La tercera sección (compases del 65 al 96) es una repetición estricta de los 32 primeros compases del estudio.

Para terminar, en la pequeña coda (compases 97 y 98) introduce un acorde del sexto grado rebajado y deja en silencio el tercer tiempo del compás antes de rematar con dos acordes de tónica en movimiento contrario.



Destaca en este ágil y fulgurante estudio la vertiente formalista de Isaac Albéniz planificando las secciones de manera muy academicista, y remite la sección central al *lied* alemán con su indicación de *cantando*. Una de las mayores dificultades de este estudio son los saltos en velocidad, para lo cual se puede utilizar a veces la mano izquierda.

Aunque no hay indicación alguna respecto del tempo, Antonio Iglesias recomienda para este estudio un tempo de 120 para la negra como mínimo, para mantener la bravura del estudio.<sup>20</sup> La utilización del acompañamiento atresillado es frecuente en la música de Albéniz y podemos encontrarlo por ejemplo dentro de *Recuerdos de Viaje*:



Rumores de la caleta. (c. 6) Imagen extraída de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E. (1920)

<sup>20</sup> IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1987. Pág. 193

### 2.1.2.6. Estudio 6 en Si M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

Albéniz dedica el sexto de sus estudios “*Al insigne Violinista Jesus de Monasterio*”, que no sólo fue profesor de la Escuela Nacional de Música de Madrid sino que llegó a ser su director en 1894. Es una pieza brillante en 6/8 a la que podemos encontrar cierta similitud en su comienzo con el material de la parte central del estudio anterior, pero en esta ocasión más virtuosístico que *cantabile*. Para romper con las estructuras tripartitas, esta vez la forma elegida es de tipo rondó, A-B-A-C-A.

Al comienzo de la primera sección (compases del 1 al 32) aparece el germen temático sobre el que se desarrolla el estudio. Tenemos unos acordes plenos en la mano derecha con un rápido acompañamiento en semicorcheas. Llama la atención que la disposición de los acentos en la mano izquierda no siempre es igual, y en momentos como el inesperado acorde de sol mayor en el compás 11 tenemos a continuación una disposición de acentos cada tres semicorcheas, más acorde con el dibujo.



En la segunda sección (compases del 33 al 40) pasamos a la tonalidad de Fa # mayor y nos encontramos un breve intercambio de papeles, con la mano izquierda asumiendo el canto durante la primera parte de la frase.



En la tercera sección (compases del 41 al 56) tenemos la repetición exacta de los últimos 16 compases de A.

En la cuarta sección (compases del 57 al 71) se modula a la tonalidad de mi mayor, esta vez restando un sostenido a la armadura inicial, y no añadiéndolo como en la parte B. También aparece la indicación *meno mosso*, que obliga a reducir el *tempo*. Se produce un amable juego de pregunta respuesta entre las dos manos.



En la quinta sección (compases del 72 al 88) tenemos una repetición de los 16 primeros compases del estudio, con el añadido del último compás, igual que el 56 de la tercera sección.

Este estudio recuerda a los primeros compases del estudio 12 del op. 10 de Chopin, también conocido como *Revolucionario*, con las semicorcheas como protagonistas en la mano izquierda mientras en la mano derecha cantan los acordes.



Imagen extraída de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición Bote & Bock (1880)

### 2.1.2.7. Estudio 7 en Fa M



Imágenes extraídas de la web [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)

El estudio que cierra la colección, en Fa mayor, está dedicado “A mi querido amigo y Maestro D. Antonio Almagro”, el que entonces era profesor de armonio en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Se trata de una pieza rítmica en compás de 4/4 donde la síncopa es el motor principal y repite la común forma ternaria reexpositiva de la mayoría de los estudios, a la que se añade una pequeña coda.

En la primera sección (compases del 1 al 24) se presenta el motivo articulador del estudio: la síncopa. Existe una complementariedad entre los compases puramente rítmicos y los que presentan una melodía muy sencilla, con el acompañamiento a contratiempo creando un carácter agitado. La música se articula en compases de cuatro en cuatro, y destacan al comienzo los movimientos internos de las voces en los acordes con cambios cromáticos.

La sección central (compases del 25 al 44) comienza con el acorde de fa menor como una continuación del mismo material presentado, pero pronto nos encontramos con la novedad del trabajo en la mano izquierda del trino, a partir del compás 27. Esta es una cuestión significativa en cuanto a ornamentación porque, a diferencia de la gran utilización de mordentes, el trino es un elemento muy poco utilizado por Albéniz en sus composiciones.



En la tercera sección (compases del 45 al 62) encontramos el mismo material que en la primera, con la excepción de un pequeño desarrollo del compás 61 que nos conducirá a la coda.



La coda (compases del 63 al 68) sólo tiene como novedad una línea melódica en la mano izquierda mientras en la derecha se mantiene el incesante ritmo sincopado de los acordes, y acaba con un acorde final en tónica.



Este estudio es probablemente el de mayor calado musical de los siete, y sus síncopas acentuadas le confieren un carácter dramático, casi angustioso. El estilo de melodía muy lírica, que sobresale por encima del obstinado ritmo a contratiempo, recuerda a algunas de Schumann como la siguiente de la quinta pieza de *Kinderszenen*.



Glückes genug. (c.6) Imagen extraída de [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición Breitkopf & Härtel (1839)

Pero sin duda, el hecho más curioso de esta pieza es el guiño tan claro que hace Albéniz a Chopin, tomando prestado un fragmento de dos compases de la melodía del primer estudio del opus 25 en La  $\flat$  Mayor, el comúnmente conocido como 'Aeolian Harp' (Arpa eólica) en referencia al instrumento que es 'tocado' por el viento, cuyo nombre está inspirado en el dios griego Eolo. Es en concreto la melodía de los compases 7 y 8, y para que el homenaje sea más explícito aún, Albéniz la reproduce en los mismos compases, manteniendo la armonía pero en la tonalidad de Fa M.

A continuación podemos ver los dos fragmentos:



I. Albéniz: Estudio nº 7, op.65. (cc. 7-8 ) Imagen de [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición U.M.E (1962)



F. Chopin: Estudio nº 1, op.25. (cc. 7-8) Imagen de [www.ismlp.com](http://www.ismlp.com). Edición Bote & Bock (1880)

### 2.1.3. Ediciones

Durante el siglo XIX la edición musical en España adquiere las características y bibliográficas que llegan del resto de Europa occidental, influenciadas sobre todo por las corrientes culturales provenientes de Francia. Se hacen tipos de edición característicos como las colecciones periódicas de partituras por entregas y suscripción, y la necesidad de abastecer de textos a los recién creados conservatorios hacen que se incrementen las impresiones de tipo didáctico, con especial predominio de la música para piano, el instrumento rey del siglo.<sup>21</sup> Aquí se implanta también la costumbre de incluir los números de plancha para facilitar el almacenamiento y localización de las mismas en los talleres de grabado. Estos números solían indicarse en el pie de cada página impresa y son de gran ayuda para poder datar la publicación de partituras y localizar a los distintos editores.

Uno de los rasgos distintivos de la edición musical española es su marcado carácter local, con atención casi exclusiva a la obra de los autores coetáneos y la práctica ausencia de partituras de música de cámara o sinfónica. En el año 1847 aparece en España la primera legislación sobre la actividad editorial musical, la Ley de Propiedad Intelectual. El gran impulso de la edición musical es consecuencia de la inmediatez que proporcionaba la partitura impresa, ya que era el único soporte musical de difusión consolidado, tanto para leer como para escuchar y sobre todo para hacer música. El fonógrafo del estadounidense Thomas Alva Edison no aparecería todavía hasta el año 1877 y el gramófono del alemán Emil Berliner no lo haría hasta 1887.<sup>22</sup>

Una figura clave en la edición musical en Madrid es Antonio Romero y Andía, un célebre clarinetista ligado a la música militar, editor y comerciante de música. Tras asentarse en la docencia al obtener sendas plazas por oposición primero en la Real Capilla y después en la Escuela Nacional de Música de Madrid, en junio de 1854 Romero funda un comercio de instrumentos y dos

---

<sup>21</sup> GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995. Pág. 52.

<sup>22</sup> GARCÍA MALLO, M. Carmen. "La edición musical en Barcelona (1847-1915)". En *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2002, 9(1): 7-154

años después comienza a editar regularmente música. En pocos años, se pone en cabeza del negocio y entre 1856 y 1884 publica cerca de 9.000 obras, adquiriendo fondos de otros editores por el camino.

Es en abril de 1884 cuando se inaugura el famoso Salón Romero, en la calle Capelanes, 10. El local albergaba un gran almacén y editorial (incluidos sus talleres y depósitos de grabados) y también una sala de conciertos de estilo griego con capacidad para más de 400 espectadores sentados, que durante años fue el principal local de conciertos de Madrid. Es esta sala la que acogió el debut madrileño del joven Isaac Albéniz el 24 de enero de 1886.<sup>23</sup>

A la muerte de Antonio Romero, su viuda mantuvo el negocio con la nueva denominación “Casa Romero” hasta la desaparición de la firma en 1898, siendo el responsable de la dirección efectiva el entonces jefe de la sección editorial, de instrumentos y de organización de conciertos, Antonio López Almagro, el profesor de armonio a quien se refiere la dedicatoria del estudio número 7 de Albéniz.<sup>24</sup>

Fue Antonio Romero el que publicó por primera vez los “Siete estudios en los tonos naturales mayores”. Como ya comentamos anteriormente, aunque el manuscrito está perdido, el Museu de la Música de Barcelona conserva una copia de la primera edición. La publicación de estos estudios, a lo largo de 1886, fue independiente y, aunque con idéntica cubierta de portada, cada estudio tenía un número de plancha asignado. El primero obtuvo el A.R. 6964, y así sucesivamente hasta el séptimo A.R 6970. Albéniz firmó un contrato de venta de los cuatro primeros estudios en Madrid el 30 de abril de 1886 y otro por los tres restantes el 23 de junio del mismo año.<sup>25</sup>

En el año 1962, Unión Musical Española publica en Madrid una nueva edición de los estudios, con Depósito Legal M.13230-1962 y número de plancha 19906. Esta es la edición que se puede consultar online actualmente en la Biblioteca Musical Petrucci, también conocida como IMSLP.

---

<sup>23</sup> GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995. Pág. 169-177.

<sup>24</sup> Idem. Pág. 134.

<sup>25</sup> ROMERO, Justo. *ISAAC ALBÉNIZ*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Pág. 311

Ya a finales del pasado siglo, en 1997, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid publica una autodefinida *edición crítica* a cargo de Ana Vega Toscano bajo el título: Antología (siglo XIX): Estudios para piano. Lo más interesante de esta publicación es que junto a piezas de autores patrios como Granados, Arriaga o Tintorer no sólo aparecen los *Siete estudios* de Albéniz sino que también se recogen el *Estudio Impromptu* y *Deseo: estudio de concierto*, de los que hablamos en el siguiente apartado.

En Francia se publican los “Sept Études dans les tons naturels majeurs” en 1999 en la editorial Max Eschig con número de plancha M.E. 9342 dentro de la colección “ALBÉNIZ méconnu”, que se traduce como “Albéniz desconocido”. El encargado de la revisión y de la introducción que precede a la partitura es Antonio Ruiz-Pipó, quien ya los había grabado para un disco en París en 1994.

La aportación más reciente la realiza ‘La Mà de Guido’, realizando una nueva edición bajo la supervisión de Adolf Pla y Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny bajo el mismo título en catalán: “Set estudis en els tons naturals majors”. En conversación telefónica con Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny, investigando sobre los manuscritos desaparecidos, éste confirma que su edición está basada únicamente en las antiguas ediciones de los estudios. Cabe señalar en este punto que la editorial ‘La Mà de Guido’, de Sabadell, mantiene una relación con la Biblioteca de Catalunya para introducir en sus publicaciones una descripción bibliográfica normalizada que ayuda a la catalogación.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves. *La edición musical en España*. Madrid: ARCO LIBROS, 1996. Pág. 76.

## 2.2. Otros estudios

Existen además otras dos obras de Albéniz dentro del género del estudio: son un *Estudio Impromptu* y un *Estudio de Concierto* que fueron compuestos entre los años 1882 y 1883, cuando todavía residía en Barcelona. Es muy probable que sean estos los *Dos grandes Estudios de Concierto* a los que se refería el periodista Antonio Guerra en su relación de obras publicada en 1886.



Imagen 3: Cubiertas de las ediciones de A. Romero. Fuente: Museo de la Música de Barcelona

### 2.2.1. Estudio Impromptu

El *Estudio Impromptu* es una pieza virtuosística con aires improvisatorios que fue estrenada en Madrid el 21 de marzo de 1887 en el Salón Romero a cargo de M<sup>a</sup> Luisa Chevalier, la pianista a la que Albéniz dedica su cuarto estudio. Se trata de una obra brillante en la tonalidad de si menor, en tempo vivace con una sección central algo más calmada. El manuscrito está perdido pero cuenta con numerosas ediciones. La primera de ellas data de 1882 con número de opus 16 y fue publicada en la editorial *Albora y Laporta* de Alcoy. En Madrid, Antonio Romero la edita en 1886 con número de plancha A. R. 6951, y más adelante en Londres, Carlo Ducci la publica bajo el título de *Impromptu de Concert* en 1890. Un dato a tener en cuenta es que, a diferencia del resto de estudios, tenemos constancia de que el propio Albéniz tocó su *Estudio Impromptu* en varias ocasiones en público. En Barcelona lo interpretó en sus conciertos del 30 de julio de 1888 en el ‘Teatre Espanyol’ y en los del 2 y 15 de agosto, 9 de septiembre y 19 de octubre del mismo año en el ‘Palau de la Indústria’.<sup>27</sup> En la capital, dos años más tarde de su estreno, el 24 de marzo de 1889 Albéniz lo tocó en una velada musical en el Ateneo de Madrid.<sup>28</sup>



Imagen 4: Primeros compases de la edición de 1886. Fuente: Museo de la Música (Barcelona)

<sup>27</sup> LÓPEZ, Begoña. “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895)”. En *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008. Pág. 251-277.

<sup>28</sup> TORRES MULAS, Jacinto. *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. Pág. 127.

## 2.2.2. Estudio de Concierto (Deseo)

La música de la partitura manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional de Catalunya bajo el nombre *Estudio de Concierto* con opus 21 y signatura M. 1969 se corresponde con el *Deseo: Estudio de Concierto* op.40 que publicó Antonio Romero en 1886 con número de plancha A.R.6955. Es una obra brillante en la tonalidad de mi menor que evoca desde los primeros compases a la música de Liszt. Comienza con unas octavas en el registro grave que reciben respuesta en la zona más aguda con el motivo rítmico que articulará gran parte del estudio. Como hemos visto que es costumbre, encontramos una sección central modulante más *cantábile*, que nos recuerda a otros románticos como Chopin, Mendelssohn o Schumann.

Lo repetitivo de este estudio, que llega a tener en algunas de sus páginas doble numeración por contener el mismo material, ha de aceptarse al tratarse de un estudio que requiere una superación de la dificultad técnica que aborda, aquí el staccato en notas dobles a una velocidad a un tempo Allegro.<sup>29</sup>

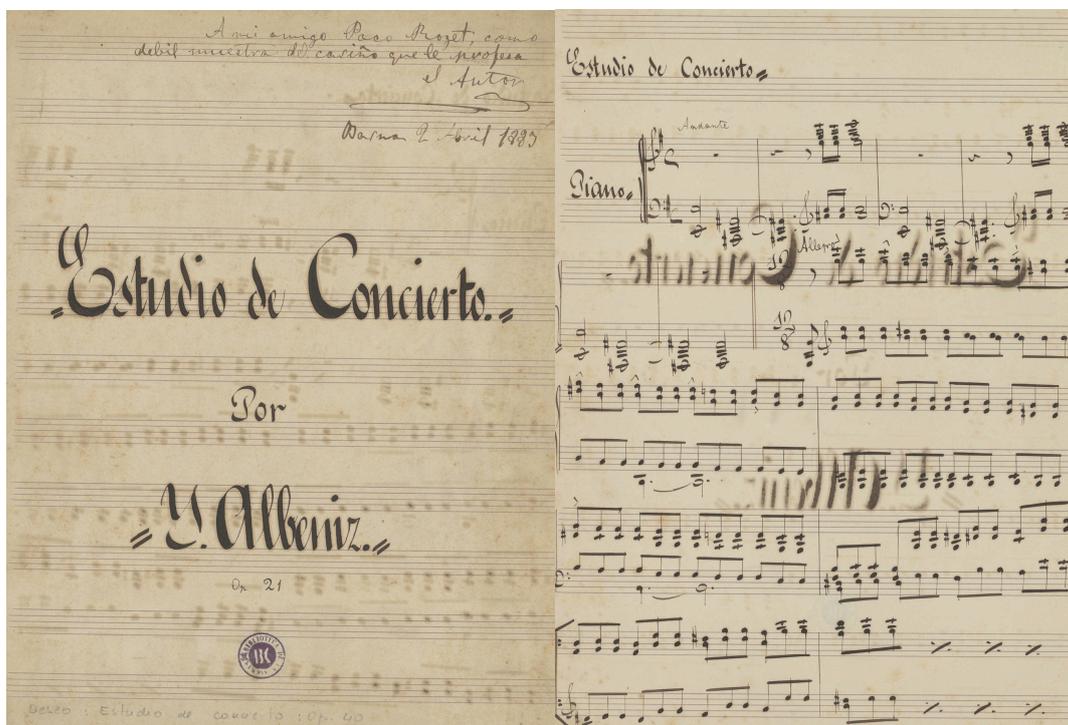


Imagen 5: Manuscrito del Estudio de Concierto. Fuente: Biblioteca Nacional de Catalunya.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Vol. I. Madrid: Editorial Alpuerto, 1987. Pág. 125.

<sup>30</sup> Link permanente: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/14335>

A mi muger.

**DESEO**

ESTUDIO DE CONCIERTO

Ob: 40.

Isaac Alveniz.

PIANO.

Imagen 6: Fragmento de la edición de 1886 de Antonio Romero. Fuente: Museu de la Música

### 2.3. Grabaciones

A pesar de ser unos estudios relativamente desconocidos, existen varias grabaciones con visiones diferentes sobre la obra. La primera grabación que se encuentra registrada es la que realizó la pianista cretense Rena Kyriakou en el año 1962, cuando realizó una integral de la obra de piano de Albéniz para VOX. La colección de vinilos, que consta de tres cajas, no se ha digitalizado y actualmente se encuentra descatalogada.

En el panorama nacional, el primero en grabar los *Siete estudios en los tonos naturales* fue el compositor, musicólogo y pianista Antonio Ruiz Pipó, en 1994 para el sello Koch Schwann en un disco titulado *ALBENIZ: Klavierwerke Piano Pieces*, que contenía el material de los tres libros de la edición “ALBÉNIZ méconnu” de Max Eschig que citamos en el apartado de ediciones. Se trata de una lectura de gran calado expresivo y con una visión muy tranquila en *tempo*.

Unos años más tarde, en el 2000, el pianista hispano-luxemburgués Miguel Baselga incluye los estudios op. 65 en el segundo volumen de la integral de la música para piano de Albéniz que comienza dos años antes. Aquí nos encontramos una interpretación mucho más fresca y virtuosística que saca partido a la escritura *albeniziana*. Baselga incluye *Deseo: Estudio de Concierto* en el séptimo volumen de la colección en 2012 y *Estudio Impromptu* en el octavo publicado en 2014. He tenido ocasión de hacerme con uno de los sets de Rena Kyriakou en el mercado de segunda mano, el SVBX 5405, que contiene el *Estudio Impromptu* y el *Estudio de Concierto op.40*, y coincidido con Justo Romero en las alabanzas a la interpretación de la pianista griega.

Por otro lado, el sello Naxos ha abordado de manera distinta la integral para piano de Albéniz, confiándosela a distintos pianistas. Los *Siete estudios* los encontramos en el quinto volumen, a cargo del pianista andaluz Juan José Mudarra Gámiz. Así, el *Estudio Impromptu* lo interpreta el pianista burgalés Rubén Ramiro en el cuarto volumen, y en el sexto podemos escuchar *Deseo* a cargo del castellano manchego Santiago L. Sacristán, todos ellos publicados recientemente, en 2014.

### 3. CONCLUSIONES

La intención al abordar este trabajo era presentar estos poco conocidos estudios y hacer un análisis de sus elementos más significativos. De la misma manera, se pretendía encontrar quizás en los estudios algunos rasgos que pudieran presagiar la escritura de *Iberia* pero, como se ha ido evidenciando a lo largo del análisis, los estudios miran mucho más al romanticismo que encarnan figuras como Schumann, Chopin o Liszt.

#### 3.1. Características generales

Como era común en el siglo XIX, las colecciones de estudios trataban distintos problemas técnicos en cada pieza con una clara voluntad pedagógica. Esta variedad la encontramos en los *Siete estudios en los tonos naturales mayores op.65*, donde se trabajan desde cuestiones técnicas como los trinos o el *stacatto* hasta otras puramente musicales como el *legato* y el fraseo.

Podemos afirmar que la característica fundamental que comparten esta colección de estudios es la potenciación del sentido “cantábile” y un gusto por lo ternario, ya sea por el compás o bien por su subdivisión, que se ve reflejado también en la elección mayoritaria de la forma ternaria reexpositiva.

En cambio, no se encuentran en el análisis rasgos nacionalistas en estos estudios ni a nivel armónico ni en cuanto a la utilización de palos del flamenco en la rítmica como utilizaba en otras composiciones de la misma época como la *Suite Española o España*. Durante esa década, Albéniz vive una etapa de exploración de la estética nacionalista aprendida con Pedrell, mientras que al mismo tiempo compone piezas como estas que beben del romanticismo más escolástico.

### 3.2. De los estudios a *Iberia*

Los veinte años que distan *Iberia* de los *Siete estudios* son unos años de evolución en la figura de un músico de mundo que alimentaba a la vez tres profesiones: compositor, intérprete y pedagogo. Por eso es inevitable encontrar una gran evolución en su escritura. Mientras que los *Siete estudios* son unas piezas eminentemente pedagógicas, no exentas de dificultad, *Iberia* es una especie de sublimación de toda una vida musical. Se trata de una obra totalmente personal sin pretensiones pedagógicas, más bien planteada como un reto al intérprete, y escrita además desde el sufrimiento físico causado por una enfermedad que intuía el final del camino. Por esta idea de testamento musical, las dificultades que encontramos en *Iberia* son otras como los saltos, la pedalización, la digitación, la memorización o el cruzamiento de manos por la compleja polifonía.

En cuanto al lenguaje armónico tenemos un aspecto divergente. No encontramos en los *Siete estudios* las famosas cadencias andaluzas en forma de semicadencia (I-VII-VI-V del modo menor) tan típicas en *Iberia*. Estos acordes coinciden con el primer tetracordo del modo frigio, con la diferencia de que el acorde de reposo es mayor en la cadencia andaluza y menor en el modo frigio.<sup>31</sup> Por eso, al modo frigio con el primer grado mayor se conoce como el modo flamenco. Se produce un encuentro entre tonalidad y modalidad en el desarrollo de *Iberia* del que no hallamos rastro en los estudios, donde todo está encuadrado dentro de la tonalidad.

La mayoría de las danzas populares andaluzas son ternarias, lo que justifica que este ritmo esté omnipresente en toda la obra de inspiración popular de Albéniz, incluida *Iberia*. También es común encontrar alternancia entre el compás binario compuesto y el ternario, dando lugar a la hemiola. Esto también ocurre en la acentuación en el acompañamiento del sexto estudio. El contraste entre la textura predominante de melodía acompañada que encontramos en los estudios y la dimensión casi orquestal de *Iberia* ejemplifica la citada evolución de Albéniz.

---

<sup>31</sup> NIETO, Albert. *Iberia vol.3 (revisión, comentarios generales y técnicos)*. Barcelona: Editorial Boileau, 2011. Pág. 29.

En cuestiones de forma, es interesante ver cómo ni siquiera en *Iberia* Albéniz renuncia a ella, donde la mayoría de las piezas tienen forma sonata y la construcción de las frases es simétrica.<sup>32</sup> Y dentro de esa sujeción a la forma, encontramos una extraordinaria variedad de los temas musicales que consigue transmitir una sensación de improvisación. Precisamente la actividad de improvisador es el principal atractivo de las tres únicas grabaciones que se conservan de Albéniz en la Biblioteca de Catalunya, tres cilindros que datan de 1903, que han sido transcritas por Milton R. Laufer para Henle Verlag.<sup>33</sup>

En conclusión, sin ser unas de las composiciones de mayor relevancia, estas piezas son de gran valor histórico para contextualizar a Albéniz en el momento en el que comienza a ensayar una vía de expresión menos académica y más personal, mientras vivía una metamorfosis de intérprete en creador. Así, la difusión de estos estudios pueden servir a un objetivo pedagógico en alumnos avanzados y contribuir a renovar el repertorio del piano romántico, mostrando al mismo tiempo una dimensión muy desconocida de Isaac Albéniz.

---

<sup>32</sup> NIETO, Albert. *Iberia vol.3 (revisión, comentarios generales y técnicos)*. Barcelona: Editorial Boileau, 2011. Pág. 28.

<sup>33</sup> CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza editorial, 2001. Pág. 520.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- CLARK, Walter Aaron. *Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. ISBN 84-7506-506-6
- TORRES MULAS, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001. ISBN 84-607-2854-4
- ROMERO, Justo. *ISAAC ALBÉNIZ*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. ISBN 84-8307-457-5
- GAUTHIER, André. *Albéniz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. ISBN 84-239-5330-0
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza editorial, 2001. ISBN 978-84-206-7895-5
- AVIÑO, Xosé. *Conocer y reconocer la música de Isaac Albéniz*. México: Espasa-Daimon, 1986. ISBN 968-6024-86-7
- RUIZ TARAZONA, Andrés. *Isaac Albéniz. España Soñada*. Madrid: Real Musical, 1975. ISBN 84-387-0009-8
- IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz (su obra para piano). Vol. I*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1987. ISBN 84-381-0111-9
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995. ISBN 84-605-3294-1
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves. *La edición musical en España*. Madrid: ARCO LIBROS, 1996. ISBN 84-7635-206-9

- TORRES MULAS, Jacinto. *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. ISBN 978-84-7812-712-2
  
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-0-415-84032-3
  
- GARCÍA MALLO, M. Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”. *En AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2002, 9(1): 7-154
  
- VEGA TOSCANO, Ana. *Antología (siglo XIX). ESTUDIOS PARA PIANO*. Madrid: ICCMU, 1997. ISBN 84-8048-082-3
  
- NIETO, Albert. *Iberia vol.3 (revisión, comentarios generales y técnicos)*. Barcelona: Editorial Boileau, 2011. ISBN 978-84-8020-936-6
  
- TORRES MULAS, Jacinto. El Conservatorio de Madrid en la trayectoria vital y artística de Isaac Albéniz (I). *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Números 16 y 17 (2009-2010)*. Madrid: RCSMM, 2009. ISSN 0541-4040
  
- CHIANTORE, Luca. *El piano después de la suite Iberia*. 2010. Musikeon.net [www.chiantore.com/pdf/chiantore.com\\_EL\\_PIANO\\_DESPUES\\_DE\\_LA\\_SUITE\\_IBERIA.pdf](http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_EL_PIANO_DESPUES_DE_LA_SUITE_IBERIA.pdf)
  
- LÓPEZ, Begoña. “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895)”. *En Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008.