

De la dificultad del gran piano de Isaac Albéniz

ANTONIO IGLESIAS

Albéniz, debería suponer para España, lo que Chopin significa para Polonia: una misma predilección por el piano en su haber compositivo y un igual pretendido culto nacionalista, servirían para acreditarlo así. El enriquecimiento de los medios pianísticos, de elevación suprema del teclado, ofreciendo en su obra notorias novedades, tanto en el procedimiento armónico como en el puro aspecto mecánico del instrumento, serían asimismo aspectos a tener en cuenta, en un posible útil estudio de tal paralelismo. Pero, dejemos a un lado, ahora, la consideración del rico aporte que los dos grandes del piano allegan a la historia de la música, que les incluye a los dos, aunque el polaco salga en este punto muy ganador, en una inútil confrontación con el español. No es éste punto, que indudablemente nos conduciría a una larga serie de tecnicismos, el norte de este escrito, sino un establecimiento de aquellas posibles causas, que han podido contribuir a que nuestro inolvidable músico resulte, todavía en nuestros días, tan poco o, lo que es peor, tan mal conocido en su soberbio piano.

Tengamos presente que, al referirme aquí a Isaac Albéniz, lo hago pensando únicamente en su genial suite *Iberia*¹ y, por supuesto, también en sus póstumas «Navarra» y «Azulejos», así como en «La Vega», ese maravilloso lazo de unión de las dos últimas actitudes estéticas del exce-

1. Isaac Albéniz, en su carta a Joaquín Malats, fechada en «Paris, Août 22, 1907», dice así: «... esas páginas, en las cuales he puesto mis cinco sentidos, y *el otro*, ese que se pone, o no se pone, y que siempre se presenta, *cuando se presenta*, de una manera absolutamente inconsciente.»

lente músico de España. Naturalmente que la excepción puede surgir desde este o aquel punto de vista, así las sueltas y garbosas «Seguidillas»,² pongamos como ejemplo, sin olvidar momentos tales como los dos «Recuerdos» («Souvenirs») de «España» (el primero, titulado «Preludio», el segundo, «Asturias»), incomprensiblemente olvidados y que quizá no me equivoque, si digo que jamás fueron registrados en el disco... ¿Para qué citar otras anteriores páginas albenizianas, tan conocidas como queridas de todos? ¿Se ha valorado debidamente alguna de sus «Sonatas»?

Voluntariamente, me ciño aquí —permítaseme la insistencia— a la altísima manera pianística de nuestro inmortal Albéniz,³ a aquella que ha sido capaz de poder constituirse en punto de partida, valiosísimo, para que pudiera iniciarse nuestra música contemporánea, así ligada, magníficamente, al rico haber de un excepcional Siglo de Oro, con aquellos más o menos ilustres y genuinos islotes, que puedan distinguirse en el vasto espacio de los tres siglos transcurridos. Las doce *Iberias*, en sus cuatro formidables trilogías o cuadernos, con las dos páginas inconclusas, más la obra-puente, son ahora mi único punto de mira. Y es aquí donde cabe

2. En el vol. I de los dos que escribí, bajo el título de «Isaac Albéniz (Su obra para piano)», Editorial Alpuerto, Madrid, 1987, en su página 375 y nota 8, se puede leer: «Después de haber escrito mi personalísimo juicio en torno a las *Seguidillas*, llega a mi poder su carta, dirigida a Malats desde París, el 2 de octubre de 1908 (?), en la que, entre muchas cosas más, dice lo siguiente: "...de todos modos, para el concierto de Madrid... podrías intercalar entre las 12 *Iberias* y como final de una parte las *Seguidillas*, obra de mi segunda manera, que quizá no desdiga mucho de las *Iberias*; además es poco conocida en España...". No tengo por qué ocultar mi personal satisfacción, ante este aserto albeniziano. Siempre tuve en el más alto aprecio musical a estas brillantes, sueltas, bien cortadas *Seguidillas*, ingeniosas en sus alternantes períodos, capaces de concedernos ese premio incomparable, resultado de la comunicatividad afectiva en el arte.

3. Henri Collet, en su libro «Albéniz et Granados» (Éditions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris), dice en la página 157: «El mundo musical está de acuerdo acerca del valor incomparable de *Iberia*. Y, a este propósito, poseemos el más preciado testimonio: el de Debussy, cuando escribe en la revista S.I.M. del 1.º de Diciembre de 1913: «Pocas obras musicales valen otro tanto: "El Albaicín", del tercer cuaderno de *Iberia*, donde se encuentra la atmósfera de esas tertulias de España, que huelen al clavel y el aguardiente... Es como los sonidos ensordecidos de una guitarra que se queja en la noche, con bruscos despertares y nerviosos sobresaltos. Sin tomar exactamente los temas populares, se trata de alguien que los ha bebido, oído, hasta incluirlos en su música sin que se pueda percibir la línea que los separa. "Eritaña", del cuarto cuaderno de *Iberia*, es la alegría de las mañanas, el encuentro propicio de un albergue donde el vino está fresco. Un gentío renovado constantemente pasa con sus risotadas, envuelto por las sonajas de las panderetas. Nunca la música alcanzó impresiones tan diversas, tan coloreadas, los ojos se cierran como cegados por haber contemplado tantas imágenes. Hay muchas más cosas todavía, en estos cuadernos de *Iberia*, donde Albéniz ha puesto lo mejor de sí mismo y llevada su preocupación de "escritura" hasta la exageración, por esta necesidad generosa que iba hasta "tirar la música por las ventanas".»

situar una tremenda pregunta: ¿Por qué la *Iberia* («esta Iberia de mis pecados», escribió en cierta ocasión su autor), no es mayormente conocida? Algunos de sus momentos, muy contados y casi siempre los mismos, son hasta algo frecuentes en el repertorio general del piano actual; otros, lo son ya bastante menos; algunos, todavía resultan desconocidos por completo para muchos. Intentar encontrar una explicación razonable a tan lamentable hecho, a tan incuestionable realidad, es lo que aquí me propongo llevar a cabo.

La primera de estas razones, sería la de una evidente dificultad de lectura,⁴ una grafía superabundante en alteraciones accidentales, que en verdad significa el más ideal de los antídotos, para que el pianista mejor dispuesto al estudio de estas maravillosas páginas, desista de su propósito, huyendo de ellas. Se ha escrito no poco acerca de esto, acerca del por qué Albéniz dejó así escrita esta música. En una personal apreciación, he llegado a esta conclusión: cuando Albéniz escribe su *Iberia*, en un plazo de tiempo de sólo unos dos años (finales de 1906 y comienzos de 1909), ya está muy enfermo,⁵ tanto en París como en Niza. Escribe sus últimas composiciones, indudablemente muy deprisa, fiado en su prodigiosa y bien reconocida intuición, aunque ya pueda apoyarla en el sólido conocimiento de una técnica compositiva, por él aprendida en Bélgica, Alemania o Francia y, lo que resulta más importante, perfectamente asimilada y muy bien cimentada sobre su naturaleza de excepcional artista. Escribe, por lo tanto, con rapidez, cuanto se le ocurre, y lo escribe, por supuesto, experimentándolo sobre el teclado, aceptándolo como normal su virtuosismo extraordinario,⁶ pero sin tener apenas en cuenta a

4. José Vianna da Motta (1868-1948), gran pedagogo del piano y famoso pianista portugués, desde Berlín, le decía en su carta a Albéniz, del 4 de Diciembre de 1907: «Voy a tocar aquí, en mi concierto del 14 de Enero, tu *Triana* y tu *Almería*, pero te ruego una corta explicación de estos «barbarismos» para el programa. Sacristi, sabe que tu música me ha dado trabajo para ponerla de memoria.»

5. En una célebre conferencia acerca de Albéniz y de su *Iberia*, la Condesa del Castellá refería que, en sus paseos con su hija Laura, por las calles de París, le decía en francés: «Ah, ma fille, j'agonise debout!» Por aquel entonces (1906), nuestro músico se encontraba ya muy mal de salud, recrudescido aquel «mal de Bright» contraído en Londres hacia el año 1898, enfermedad que le afectaba al riñón y al corazón y le llevaría, finalmente, a la muerte. Desahuciado por los más eminentes médicos de París, se le aconsejó que abandonara la capital francesa y también Niza, cambiando a disfrutar de los aires del campo; entonces, el 1 de abril de 1909, elegiría para vivir con los suyos el pequeño chalet «St. Martin», en Cambo-les-Bains, en el País Vasco francés. Convendrá anotar sobre el particular el hecho de que, en 1900, ya «por motivos de salud», Albéniz habría presentado a Vincent d'Indy, director de la Schola Cantorum de París, su dimisión como profesor de piano de la misma.

6. Albéniz, debía tocar el piano con una facilidad y una técnica asombrosas, y los elogios de la crítica de su tiempo, son muy claros acerca de su valía como con-

los demás, a los que tendrían que leer, descifrando antes, con mucha paciencia y tesón, la auténtica maraña de sus anotaciones.⁷

Más aún: como quiera que nuestro músico admirado, deseaba que se le comprendiera en todos los detalles —Debussy se refirió a una «preocupación de escritura hasta la exageración»—, no vaciló en repetir indicaciones, así, sistemáticamente, escribía un *si* junto con el acento, lo que vino a añadir más cosas a lo que ya contenía una buena dosis de sobrecarga. No tuvo tiempo, su corta vida no se lo permitió, para detenerse a reflexionar ante lo por él escrito, comprobando cuál sería, por ejemplo, la armadura de clave más conveniente a una más fácil y atractiva lectura, para ver cómo poder suprimir, al propio tiempo, las siempre molestas alteraciones accidentales, muy en particular los doble sostenidos y los doble bemoles. Si lo hubiera tenido, sería incapaz de dejar como dejó, lo que él escribió en su genial *Iberia*. El propio autor, dudó más de una vez ante su obra así escrita,⁸ pero la temprana muerte le impidió realizar esa siempre saludable revisión de lo ya escrito, de lo surgido sobre el teclado, de su portentosa inspiración creadora, aunque los consejos no le faltaran a raíz del estreno, por Blanche Selva, de la magna obra.⁹

certista. No olvidemos tampoco, sobre este aspecto de gran dominador del instrumento de sus amores, aquel dato sobre el que tanto hemos reflexionado, llegando a considerarlo, ciertamente, como increíble: cuando su escapada juvenil a América, para ganarse su sustento, se cuenta que tocaba sobre un lienzo que cubría las teclas, situándose de espaldas al piano, lo que le obligaría a tocar con los dedos vueltos... ¡Realmente asombroso...!

7. En la página 503 del libro de Émile Bosquet, «La musique de clavier», en el momento de referirse a «Lavapiés», dice lo siguiente: «... con una escritura muy densa, con saltos y pasos de las manos, la una sobre la otra, que claman por una reforma de las dimensiones del piano actual, reforma a la que nos hemos dedicado. A veces, hace falta arreglar la escritura, convertir la sonoridad más fácil.» El mismo Isaac Albéniz, escribió en sendas ocasiones, respecto a haber llevado «la dificultad técnica al último extremo» (refiriéndose al Tercer Cuaderno de la suite), a una obra «tan extremadamente difícil» (sobre «Lavapiés») y «... de una dificultad brutal» (acerca de «Eritaña»). Claude Rostand («Les chefs d'oeuvre du Piano»), también refiriéndose a la *Iberia*, en general, suscribió sobre su «... riqueza espesa, una densidad, que dan a la obra una gran dificultad de ejecución...».

8. Se cuenta que, en cierta ocasión, Manuel de Falla y Ricardo Viñes encontraron a Albéniz paseando por una calle de París, con visibles muestras de desesperación. Les confesó, ni más ni menos, que «ayer tarde estuve tentado a destruir los manuscritos de *Iberia*, pues me doy cuenta de que mi obra es intocable...». El relato es tan trágico como aleccionador, en el problema que aquí se estudia.

9. A pie de página (número 12), puede leerse en el manuscrito de «Rondeña»: «A Monsieur Senart: Bon a graver avec la correction de Mlle. Selva.» Indicación del compositor al editor, sobre la última prueba de imprenta, que deja bien sentado que, Albéniz, se hallaba dispuesto a admitir «arreglos» (feo vocablo), cuando éstos los dictaban criterios, tan responsables para él como los de la magnífica pianista, primera intérprete de sus grandes páginas, para la que siempre tuvo frases admirativas, emanadas por espíritu tan generoso como el suyo.

¿Existen más razones, para que la *Iberia* rechace tantos deseos de aproximarse a ella por parte de muy insignes concertistas? Por supuesto que sí. Su propio virtuosismo, donde radica el gran valor de la aportación. Se llega a Albéniz desde el mismo Chopin y, por supuesto, desde Liszt. Pero, en su factura personalísima, no existen, por ejemplo, elementos consustanciales del esplendoroso virtuosismo romántico (cadencias y fermatas, escalas de notas dobles, extensos ornamentos, así los trinos sencillos o de dos notas, etc.), sin emplear siquiera, para la brillantez del trazo, los rutilantes pasajes en octavas rápidas. El virtuosismo albeniziano, es totalmente personal, y abunda, hasta la exageración, en la elegancia del cruzar las manos o, más todavía, en la entremezcla de los dedos de la derecha dentro de la izquierda y viceversa, en un auténtico amontonamiento que bien parece, a veces, que vamos a tener que desenredar los dedos...

De todo esto, a admitir un antipianismo en estas obras, como se ha escrito, media un abismo y resulta absurdo por entero. Es un piano personalísimo de nuestro gran músico y extraordinario concertista, y en el mismo radica una de sus mejores valoraciones, aunque sea preciso penetrar en sus entrañas con sumo cuidado y atención máxima, para exponerlo en su más meridiana verdad. Contribuye a ello, poderosamente, el hecho de que Isaac Albéniz, percatado de lo subjetivo del problema, hubiera dejado de anotar una digitación (son contadísimos los compases que la inscriben) y que así, el futuro intérprete hubiera de luchar también —por otra parte, como es debido— con este nuevo escollo. No ocurre lo mismo con el pedal, que, eso sí, lo dejó consignado con suma prolijidad el autor. Tampoco Albéniz se inquietó demasiado, respecto a las velocidades metronómicas, ni de las principales, ni de sus cambios durante el transcurso de las obras.

Ante este abundante muestrario: cúmulo de alteraciones accidentales, virtuosismo de cuño personalísimo, repetición de signos, ausencia de una digitación, etc., etc., resulta natural y admisible que, Blanche Selva, hiciera «arreglos» (que el autor admitió de buen grado)⁹ o rechazaría con su proverbial bondad,¹⁰ como lo harían después, Joaquín Malats, Arthur Rubinstein¹¹ o, ya hoy, nuestra admirada Alicia de Larrocha, la

10. «Todas las *Iberias* han sido descifradas por Blanche Selva de su manuscrito en tinta roja...» «¡Es intocable!», decía la virtuosa; «¡Tú las tocarás!», replicaba Albéniz. Como Blanche Selva le reprochara tanta sobrecarga: «¡No!, no hay nada superfluo. Y tú lo verás más tarde!», afirmaba el músico (Henri Collet, páginas 159-160, de su «Albéniz et Granados»).

11. Rubinstein, el más grande de los pianistas que yo haya conocido, quiso mucho y tocó en todo el mundo, puede decirse, la entera *Iberia*. Al final, desistió de hacerlo, porque no estaba contento del resultado de sus «arreglos».

extraordinaria pianista barcelonesa y universal, campeona de estas (y otras muchas más, claro está) músicas tan hermosas, que en sus manos alcanzan niveles inimaginables, con insuperable interpretación de estos quince maravillosos fragmentos del mejor Albéniz. ¿Quién es el pianista que, al tocar este o aquel número de *Iberia*, no ha «arreglado» este o aquel pasaje? Yo no conozco a nadie que toque estos pantagramas, con estricto y literal sometimiento a lo que Isaac Albéniz dejó escrito. Triste resultado: que se cuenten en la actualidad con los dedos de una sola mano aquellos concertistas que se hayan atrevido a interpretar el total de estos números; ésta es la triste e injusta realidad... Y da mucha rabia admitirlo así, desde el punto de vista de una firme creencia en la autenticidad de lo genial de la gran música, del piano único, de nuestro músico extraordinario...

Henri Collet, llegó a escribir en su libro «Albéniz et Granados», lo siguiente:

«Estas modulaciones rápidas, obligan al autor a todo un lujo de alteraciones accidentales, bien propias para desanimar a los mejores lectores. Sería deseable ofrecer a los pianistas una edición simplificada mediante cambios en la armadura de la clave.»

Me encantó leer lo anterior, porque venía a reforzar mi criterio en un mismo sentido —excepción hecha de la mal empleada palabra «simplificada»—, adoptado desde que, en mis tiempos de concertista, incluía en mis programas algunos fragmentos de *Iberia*, luchando, consecuentemente, con sus tremendas dificultades,¹² por supuesto que «arreglándolas» como todos; el criterio fue manteniéndose más y más, a medida que los años iban transcurriendo, a medida que más y más penetraba en las sublimes páginas albenizianas, amándolas más y más también. Sentía una necesidad imperiosa de ofrecer a los demás, muy especialmente a los jóvenes e incipientes concertistas, algo que, resultándoles útil, pudiera acercarlos sin temores de ningún género, a las magistrales quince páginas de referencia.¹³ En mi vida profesional y, por encima de todas mis inquie-

12. El «excesivo virtuosismo» de la suite *Iberia*, sobre el que se insiste repetidas veces en el libro citado de Henri Collet, supo superarlo Blanche Selva —que conoció y admiró de inmediato a Albéniz, solo dos años antes del estreno del Primer Cuaderno, en la Salle Pleyel de París, el 9 de mayo de 1906—, aunque la gran pianista suscribiera también, que «el tipo de polifonía de *Iberia*, exigiría un piano con dos teclados».

13. Dice Gabriel Laplane («Albéniz: Su vida y su obra»), que para interpretar la *Iberia* «de una manera satisfactoria, es menester una especie de pianista ideal,

tudes y quehaceres, jamás olvidé esta idea, este proyecto que, poco a poco, fui perfilando, hasta llegar al pleno convencimiento de que, para realizarlo, necesitaba solo dos cosas: tiempo y paciencia. Precisamente, como ya dejé antes apuntado, lo que le faltó a Isaac Albéniz, cuando finalizó la escritura de estos compases.

¿En qué habría de consistir tal trabajo? Pues, en muy primordial lugar, partiendo de la base de que, jamás, debería alterar, por mínimamente que fuere, lo escrito por el autor, ni en una pequeña ligadura, ni en un matiz, acento y, nada digamos, de sus notas; este máximo respeto a las partituras legadas por Albéniz,¹⁴ sería algo incuestionable que presidiría mi trabajo. Después, sí: mejores —por más lógicos y hasta más naturales fisiológicamente— repartos de lo que él dejó confiado a cada mano; la digitación en consonancia con ello; la enarmonización, capaz de suprimir —diríase que como un auténtico milagro— el cúmulo de alteraciones accidentales, ocasionado por la inconveniente armadura de las alteraciones propias; y, en fin, importantísimo, realizándolo todo desde los propios originales albenizianos que, como es sabido, se guardan en tres archivos de Barcelona. Sobre este particular, no cejaré en manifestar mi profunda gratitud, por la magnífica colaboración obtenida de los nietos del maestro, Rosina Moya Albéniz de Samsó y, de especialísima manera, de Alfonso Alzamora Albéniz.

que posea, a la par, el mayor brío y la más incisiva nitidez y, sobre todo, que toque limpio». Absolutamente de acuerdo con el comentarista francés, porque, no en estas partituras, sino en toda la literatura musical de todos los tiempos, lo primero exigible, es la máxima fidelidad al traducir lo escrito en las partituras. Esto es lo que trato de facilitar al futuro intérprete de *Iberia*: una mayores posibilidades de realizarla, por encima de todo, limpia, porque de no ser así, tendríamos que reconocer con Laplane, que «es raro oír la parte central de "Triana", sino como una especie de galimatías musical casi incomprensible, hasta tal punto que, la misma Blanca Selva, creyó, honradamente, poder simplificarla...», para preguntarse al final del párrafo anterior: «¿tendremos que contentarnos con imaginar cómo podría tocarse *Iberia*?».

14. En todo momento, por difícil y complicado que me resultara, esta premisa del máximo respeto a lo que Isaac Albéniz dejó escrito, ha presidido mi trabajo. Jamás pensé en esa «simplificación», tan aconsejada como panacea resolutive de lo que era necesario llevar a buen puerto; mi «revisión» —permítaseme la insistencia— que, por supuesto, no es excluyente de otras posibles más, no admitió, ni por asomo, una «simplificación», por mínima que resultara, ni aún en momentos tales como en «Lavapiés», pongo como ejemplo, que viene a la memoria de inmediato, una partitura de la que Laplace dijo, y no sin razón: «... A la sola vista de ese pentagrama rayado y acuchillado de alteraciones accidentales, de ese desfile de tresillos, de esos saltos y de esas cabalgatas de acordes vertiginosos, ¿cómo interpretar semejante trozo "con alegría y libremente", como lo desea el autor?» En la búsqueda de posibilidades de dar una respuesta a tal pregunta —si no en su totalidad, sí en alto modo— puede estribar alguna de las razones de mi trabajo.

Tan pronto como se me presentó la ocasión, es decir, en cuanto tuve ante mí un largo espacio de tiempo, unos dos años, aproximadamente, contando con la ayuda de mi buen amigo, Félix Hazen, como en otros trabajos musicográficos anteriores, me dispuse a la tarea, más ardua, delicada y difícil, de lo que me había imaginado en un principio. Trabajo apasionado como más no cabe, interesantísimo y altamente compensador por lo satisfactorio de su realización, y por esa recia certidumbre de que, con esta labor (tengo la presunción de que sería bendecida por el mismo autor), ayudaré, primero a la mejor difusión de estas quince joyas de Isaac Albéniz, después, porque los jóvenes pianistas del futuro, ya no tendrán miedo a enfrentarse con tan monumentales pentagramas.¹⁵ Creo, sin asomo de jactancia alguna, sinceramente, que la dificultad de aproximación, de lectura, de la total *Iberia*, de *Navarra*, *Azulejos* y *La Vega*, desaparece por completo, y en cuanto a la de interpretación o ejecución puramente mecánica, se reducirá en un muy considerable tanto por ciento. Una optimista visión de futuro, que me obligó a seguir adelante en los momentos, no pocos, de desmayo, desde el mismo instante en que comencé a escribir, nota a nota, desde el primer compás de «Evocación», hasta el último de «Eritaña», así como de las citadas tres páginas más, que he creído oportuno tratar de una misma manera.

Cuando me encuentro dando cima a mi labor, en estos momentos, nada sé acerca de una posible edición del trabajo... No me importa tanto, en cuanto a unos posibles e inexistentes afanes personales de la índole que fuere, que nunca abrigaron en mí, ni constituyeron la causa de mi preocupación por el tema, desde... ¡hace más de cuarenta años!; lo que sí me inquieta es, que la bondad de este trabajo —«arreglo», no es la palabra adecuada, «revisión», sí me parece más en consonancia con lo realizado y en vías de finalización ya—, sea reconocida por el profesorado, que desee acercar al alumnado, músicas capitales de nuestra historia, queridas y bien justipreciadas en el orbe entero. Reducidas por mí en su intrínseca dificultad, serán muchísimos más sus jóvenes intérpretes, una vez convencidos de que la aridez de lectura e interpretación inherente en ellas, no puede asustarles, ni menos menguar sus deseos de tradu-

15. El gran pianista catalán Joaquín Malats (1872-1912), en quien constantemente pensaba Albéniz, cuando escribía estos pentagramas (como podemos constatarlo en sus numerosas cartas y cálidas dedicatorias), sería el primero en ofrecer un día la *Iberia* en su totalidad. Se dice que su esfuerzo le costaría la vida..., aun cuando su estado de salud sería más contribuyente al luctuoso suceso. Este esfuerzo de verdadero gigante del teclado, el que siempre admiré como inigualable proeza —por nitidez conseguida, dominio absoluto, comprensión perfecta de los pentagramas albenizianos— en nuestra gran Alicia de Larrocha, es el que creo haber reducido, muy considerablemente, con mi trabajo revisor de estas quince partituras.

cirlas de modo convincente. Este es el premio al que aspiro. El más valioso anticipo del mismo, acabo de obtenerlo de la propia Alicia de Larrocha cuando, después de examinar mi trabajo detenidamente, lo halló tan necesario como perfecto en su realización.

Madrid, noviembre de 1988.

NOTA

Mi paciente insistencia cerca de The Library of Congress, de Washington, y su laboriosa búsqueda del documento por mí interesado, condujeron al feliz resultado del hallazgo del manuscrito de «El Puerto» (regalo del gran violinista Jascha Heifetz), dedicado «A Calvocoressi, bien affectueusement», por el propio Isaac Albéniz. En su primera página, se fecha en «Paris 5 Octobre 1907», en tanto en la última figura la de «Paris 15 Decembre 1905», que a buen seguro será la de finalización de esta obra, admitiendo que la primera de estas fechas, correspondería a la de una copia realizada para ser entregada al ilustre crítico francés, Michel Calvocoressi (1877-1944).

A. I.

Madrid, enero 1990.

FECHAS DE LOS MANUSCRITOS DE «IBERIA»
(Escritos por el propio autor, al final de cada partitura)

Primer Cuaderno:

Evocación: «Paris 9 Decembre 1905».

El Puerto: *

Corpus-Christi en Sevilla: «Paris 31 Decembre 1905».

Segundo Cuaderno:

Rondeña: «Nice 17 Octobre 1906».

Almería: «Paris 27 Juin 1906».

Triana: «23 Janvier 1906».

Tercer Cuaderno:

El Albaicín: «Nice 4 Novembre 1906».

El Polo: «Nice 16 Decembre 1906».

Lavapiés: «Nice 24 Novembre 1906».

Cuarto Cuaderno:

Málaga: «Paris Juillet 1907».

Jerez: «Nice Janvier 1909».**

Eritaña: «Paris Aout 1907».

Navarra: Sin terminar.

Azulejos: Sin terminar.

La Vega: «Paris Fevrier 1897».

* El manuscrito de *El Puerto*, es el único que no se encuentra en los archivos de Barcelona. Suponiéndolo como guardado en The Library of Congress, de Washington, tras una abultada correspondencia y de haber transcurrido unos dos años de gestiones, aproximadamente, se me comunica que allí «no se encuentra». Por esta razón, se anotan las fechas del manuscrito del propio autor, consignadas en la partitura para orquesta de esta obra: «Nice Janvier 1907» (en la cubierta) y «Nice Fevrier 1907» (al final de la partitura).

** La fecha dada al final de *Jerez*: «Nice Janvier 1909», debe tratarse de una equivocación, máxime si se tiene en cuenta, que su estreno ocurre en el Salón de Otoño de París, el 9 de Febrero de 1909..., y que en una carta de Malats, fechada por Albéniz, en Niza, el 30 de Noviembre de 1907, dice lo siguiente: «...he escrito y estoy acabando un *Jerez*, que sin ser el de González Byas...»