

**Blanca Uribe
e Iberia**



AUTOR:

Juan Reinaldo Coronado Artunduaga

Magister en Música. Universidad EAFIT. Colombia. Aspirante al título de Magister en Educación. Universidad del Cauca. Colombia. Docente de Piano. Universidad del Cauca. Colombia.

RESUMEN

El presente artículo trata del estudio y trabajo discográfico sobre la *Suite Iberia* del compositor Isaac Albéniz realizado por la pianista colombiana Blanca Uribe, la cual fue merecedora del *Premio Albéniz* otorgado en el año 2007 por la Fundación Albéniz en Camprodón, España y con el que la maestra evidencia su alto nivel musical, compromiso y respeto por una de las obras más emblemáticas de la música española, siendo ésta una de las más complejas de interpretar dentro del repertorio pianísti-

co de todos los tiempos. Es así como por medio de una entrevista en profundidad a la maestra Blanca Uribe en torno a su trabajo, se le hace un reconocimiento escrito a quien con una vida pianística de amplio reconocimiento, recuerda el largo camino que ha de recorrer una obra y su intérprete.

Palabras clave: Suite Iberia; Piano; Isaac Albéniz; Blanca Uribe.



INTRODUCCIÓN

Son más de 100 años desde que Isaac Albéniz terminó *Iberia*, su obra maestra para piano, en donde el compositor, quien fue un extraordinario intérprete de este instrumento, supo proponer con gusto y seriedad las múltiples facetas de la música española popular combinándolas con su formación clásica, su inacabable imaginación y su portentosa técnica, para dar como resultado una obra que aún continúa vigente dentro del imaginario del repertorio para piano.

Tal vigencia ha sido notable gracias a que ésta ha perdurado en manos de diversos pianistas, los cuales le han hecho justicia y la han considerado junto con *Goyescas* de Enrique Granados, la obra más importante del piano español, siendo *Iberia* una obra de tradición en las salas de conciertos por ser un importante legado técnico-musical de Albéniz que muy pocos se han atrevido a abordar. De igual manera, ha pasado un siglo desde que Blanche Selva, pianista francesa, estrenara en 1906 el primer libro de esta suite y que a la larga estrenara la obra completa conformada por 12 piezas dedicadas a Andalucía, con la excepción de una de ellas.

Entre las generaciones de pianistas que han estudiado, interpretado y grabado la suite *Iberia* en su totalidad, se encuentran las tres grabaciones de Alicia de Larrocha, la magistral grabación de Aldo Ciccolini, la equilibrada interpretación de Esteban Sánchez, la histórica grabación del ilustre Rafael Orozco, o las más recientes grabaciones de Marta Zabaleta con su impecable interpretación, así como la de Claudio Martínez Mehner con su intelectual abordaje pianístico. No obstante y a pesar de tales emblemáticas grabaciones, es de resaltar que no son numerosos los registros que han perdurado como guía de alta calidad para enriquecer el abordaje interpretativo de *Iberia*, y es entre estas interpretaciones que se pretende resaltar el vínculo creado hace más de 50 años por la pianista colombiana Blanca Uribe con la obra, la cual la hizo merecedora del *Premio Albéniz* en el año de 2007, otorgado por la Fundación Albéniz en Camprodon, España. Consecuentemente, en este artículo se pretende esclarecer los diferentes procesos que llevo a cabo la maestra Uribe para el estudio y posterior grabación de *Iberia*, que redundó en la entrega de un reconocimiento de carácter internacional, fruto de su



Figura 1. Portada Discográfica de *Iberia* Interpretada por la Maestra Blanca Uribe¹.

¹ Tomado de: <http://www.senalmemoria.gov.co/index.php/caratulas-2012/item/543-pianistas-del-siglo-xx-mujeres-brillantes-desde-la-periferia>

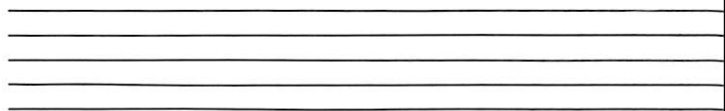


encomiable labor artística, así como de su entrega al estudio dedicado y minucioso de ésta obra, con la cual desarrolló una carrera musical permanente en todo el orbe musical.

Blanca Uribe es tal vez la pianista con más proyección internacional que haya tenido Colombia, y gran parte de este éxito se lo debe a su forma de interpretación, la disciplina con la cual ha ejercido su labor concertística, a su pasión por cada uno de sus propósitos y a un exquisito gusto por el abordaje del repertorio pianístico. Igualmente, se considera que el presente artículo es un justo reconocimiento a la labor de más de 60 años de entrega artística de ésta intérprete musical, ya que no se registra un escrito académico que dé cuenta del largo camino recorrido para la obtención de tal alto nivel interpretativo y su desarrollo en el circuito musical mundial.

Es así como se pretende con este texto contribuir al enriquecimiento de la bibliografía que se tiene sobre los músicos colombianos, que de alguna u otra manera han ejercido como referente para varias generaciones, favoreciendo el desarrollo de la ejecución pianística desde la teorización y argumentación que tanta falta le hace al quehacer interpretativo musical colombiano.

*Blanca Uribe es tal vez la pianista
con más proyección internacional
que haya tenido Colombia*



BLANCA URIBE Y EL PIANO

Todo resultado significativo tiene un comienzo. No podría explicarse e incluso quedaría fragmentado cualquier intento de estudio de una obra de tan monumental dificultad, sin considerar los inicios musicales que cimentaron toda una estructura mental coherente para abordar un repertorio exigente, que implica una sólida formación técnica y musical. Es así como las posibilidades preexistentes antes de abordar una obra como Iberia, permiten entender quién, cómo y cuándo puede llegar a consolidar una interpretación ejemplar, muestra del largo camino recorrido por un artista antes de involucrarse con la ejecución y producción de una obra de suma importancia.

Para los nacidos en Colombia el nombre de Blanca Uribe Espitia es sinónimo de Piano, para los que no, esta pianista nacida en Bogotá un 22 de abril de 1940 y adoptada por la vecina ciudad de Medellín, recibió sus primeras clases de piano con su abuela paterna, doña María García, las cuales continuó con la pianista italiana Luisa Menighetti. Con tan solo 13 años de edad, ingresó al Conservatorio de Kansas City donde estudio con Wiktor Labunski y luego viajó Viena donde tuvo como profesor al gran



maestro y pedagogo Richard Hauser. Posteriormente, obtuvo su posgrado en la Juilliard School of Music, siendo alumna de la famosa pianista Rosina Lhevinne.

Dado a su recorrido, se considera a la maestra Uribe como la pianista más internacional y galardonada de Colombia. Conquistó la Medalla de Plata en la Competición Internacional de Ginebra en 1959, obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Internacional Beethoven en 1962, participó en el Concurso Chopin en Varsovia en 1965 recibiendo Mención Honorífica, y el mismo año ganó el cuarto premio en el Concurso Internacional de Río de Janeiro. En 1966 participó en el 2º Concurso Internacional de Piano Van Cliburn en Texas, Estados Unidos, donde ocupó el tercer lugar, y en 1967 obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Orense en España, por mencionar algunos de sus reconocimientos. Igualmente, ha sido miembro del jurado en los concursos internacionales de William Kapell y Gina Bachauer en los Estados Unidos, Esther Honens en Canadá, Beethoven en Viena, en el Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea en España, en el Concurso Axa de Dublín, Irlanda y en el Concurso Internacional de Piano Van Cliburn en Estados Unidos.

Como docente se ha desempeñado en el Vassar College de Nueva York, la Universidad de Nueva York, y la Escuela Eastman de Rochester. Ha realizado una intensa labor por todo el mundo, compartiendo su saber

nombrada como “el gran poema de la música española” por Enrique Franco (1982)

musical por medio de clases magistrales y el infinito gusto por el desempeño pedagógico y la transmisión de los altos criterios con los que fue educada. Actualmente se desempeña como docente en el área de piano en la Universidad EAFIT en Medellín, Colombia.

Es así como se puede evidenciar en esta brevísima reseña que se está ante una de las personalidades mu-

sicales más importantes de Colombia y del panorama internacional, que por más de 60 años ha dedicado su vida a forjar una carrera pianística, a consolidar una técnica y un criterio musical que le ha permitido abordar el más exigente repertorio pianístico y a figurar entre lo más selecto del circuito mundial.

IBERIA (1905-1909)

Nombrada como “el gran poema de la música española” por Enrique Franco (1982), es quizá la obra para piano que evoca de mejor forma la España añorada, la histórica zona sur Andaluza tan referenciada y de vital belleza que sirve de musa para desplegar la inagotable imaginación de Albéniz, la cual desarrolla un pianismo titánico, de exuberante belleza y decidida rítmica, plasmada en sus doce *nuevas impresiones* como las llama él mismo, sirviendo éstas de subtítulo a la enorme obra.

En consecuencia, *Iberia* vendría siendo la suma de una intuición formidable que expresa las ideas del compositor a través del piano, siendo éstas relacionadas con algunos procedimientos que resultarían un tanto vinculados con otros contemporáneos, anteriores o posteriores, pero que en estricto rigor, no poseen suficientes antecedentes, y, sólo como actitud o en algunos aspectos ideológicos, han tenido una verdadero florecimiento. Es así como las doce piezas de la suite *Iberia* pueden verse como el reflejo humano de un espíritu inquieto y rebelde del compositor, fascinado de España y fascinante por España. (Franco, 1982).

La histórica labor de interpretar por primera vez esta obra en suelo francés, le correspondió a la pianista Blanche Selva, quien presentó la obra de la siguiente manera (Franco, 1982):

Blanca Selva estrena los cuatro cuadernos de *Iberia* en Francia con arreglo a la siguiente cronología:

Primer Cuaderno. El 9 de mayo de 1906, en la Sala Pleyel.

Segundo Cuaderno, el 11 de septiembre de 1907, en San Juan de Luz.



Tercer Cuaderno, el 2 de enero de 1908, en casa de la Princesa de Polignac.

Cuarto Cuaderno, el 9 de Febrero de 1909, en la “Société Nationale de Musique”.

Cada cuaderno está conformado por tres piezas que se presentan de la siguiente forma:

Primer Cuaderno:	Evocación El puerto El Corpus Christi en Sevilla
Segundo Cuaderno:	Rondeña Almería Triana
Tercer Cuaderno:	El Albaicín El Polo Lavapiés
Cuarto Cuaderno:	Málaga Jerez Eritaña

A continuación se describirán cada uno de los Cuadernos que componen la *Suite Iberia*, teniendo en cuenta la perspectiva de la maestra Blanca Uribe, de acuerdo con el desarrollo de la entrevista en profundidad llevada a cabo para la estructuración del presente artículo. (Coronado, J.R. (entrevistador) y Uribe, B. (entrevistada). (2015). Entrevista en Profundidad. [Transcripción de la entrevista].)

PRIMER CUADERNO, DEDICADO A MADAME ERNEST CHAUSSON EN 1906

Evocación: Según Franco (1982), ésta es una suerte de nocturno español, donde la copla se sitúa entre la

jota y el fandango. Es así como la maestra Uribe describe la pieza de la siguiente forma:

Originalmente se llamó *Preludio*, pero *Evocación* es más apropiado. Evocar, en el sentido de *soñar en la distancia, entrar en ese paraíso*. Con frecuencia se oye esta obra muy lenta, es Allegretto. La dificultad está en saber graduar la dinámica. Empieza *dolce* que a mi parecer debe ser un sonido lleno y transparente para lograr el contraste más adelante de los *pp, ppp, pppp y ppppp*. Importante decidir cuándo se debe usar una corda; que esto sea para lograr un color distinto y no simplemente para tocar *pp*. Albéniz, claramente, marca “2 Ped, o deux pédales o le petite pédale”, cuando quiere ese color que resulta cuando se usa *una corda*. Control absoluto de la sonoridad con el peso del brazo y la velocidad del ataque. Importantísimo el balance entre las dos manos. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

El Puerto: Hace referencia al puerto de Santa María en Cádiz y toma algunos giros típicos de las bulerías (ritmo tomado del flamenco), siendo quizá la pieza más festiva del ciclo. De acuerdo con Franco (1982), Henri Coller y cuantos han seguido sus análisis, han visto en el puerto nada menos que la utilización sucesiva de tres aires andaluces: el (polo), la (bulería) y la (siguriya). Uribe se refiere a ésta como:

Es el recuerdo de algo bailable, me remite a la danza, a la alegría del movimiento, es la “menos difícil” de la suite, la que menos notas tiene....lo que tampoco quiere decir que es “muy fácil”. Fue la primera que estudié. Un gran contraste con la pieza anterior, empieza fuerte y a pesar de que ya en el compás 7 es *ff, très marqué et très brusque, etc.* no debe sonar nunca pesado; muy rítmico y alegre; staccatos del compás 11 (tema) deben ser livianos. Mucho contraste en el compás 43 *rudement marqué et bien sec* pero, como insisto en toda la obra, el piano nunca debe sonar golpeado. Difícil el control del enorme ritardando del compás 157 al Adagio molto del compás 183. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

El Corpus Christi en Sevilla: Según Franco (1982), éste es el trozo más descriptivo de toda la suite. No porque Albéniz trazase de antemano un minucioso programa, sino quizá por la exigencia del objeto a evo-



car. De este modo, el compositor utiliza la famosa canción de la *tarara*, para complementar el cuadro procesional. Blanca Uribe la describe de la siguiente manera:

Almería: Esta pieza es uno de los trozos de mayor aliento de toda la obra Iberia

Suena a procesión, marchas, coplas, suenan campanas, tambores al paso de ésta, intuyo en algunos momentos los piropos que lanzan al paso de la procesión. La más descriptiva, con sonido de tambores que van al inicio de la procesión, el sonido del redoblar de las campanas. ¡Allegro preciso! – marca Albéniz. No muy rápido y muy rítmico. Respetar las indicaciones; cuando entra el tema

de la *Tarara*, los acordes son arpegiados como el razgado de una guitarra, ¡pero no todos! Los marcados *sec* y con *sf* que resuenen. El *ffff* del compás 83 se viene preparando con sutileza desde el compás 40, para que el efecto sea extraordinario. Muñeca muy relajada para que la sonoridad de los acordes sea muy brillante y no golpeada. Este es el punto donde yo oigo como un redoblar de campanas. Muy sutil el *rubato* de la sección a partir del compás 135. *Accel. poco rit.* Respirar cada cuatro compases como lo indican los calderones. En las procesiones se usaba, (no sé si aún lo hacen), cantarle a la Virgen o haciendo una petición o lanzándole piropos. Esto se hacía espontáneamente por los feligreses; por eso las respiraciones en los calderones. Compás 255 al 274, Albéniz indica “cómodamente” (...) normalmente se hace una distribución de las dos manos que se acomode a la mano del pianista, pero con mucho cuidado que la melodía no se pierda. Compás 340 hasta el final—Leyendo las instrucciones de Albéniz es muy “fácil” imaginarse las sonoridades que quiere: *dolce sempre, comme un echo, très lointain, pppp mais très sonore, glissant sur les notes, bien chanté, effleurer la note*. Dedos firmes, peso del brazo, ataque muy lento, acariciar las teclas...¡etc.! Un final absolutamente espectacular. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

SEGUNDO CUADERNO, DEDICADO A LA PIANISTA BLANCHE SELVA EN 1907

Rondeña: De acuerdo con Franco (1982), ésta pieza describe un ritmo de amalgama, característico en la música española—desde las zarzuelas—en el que juegan constantemente el 6/8 y el 3/4, se mantiene a



lo largo de *Rondeña* aun cuando la forma de la pieza distingue entre lo que se podría denominar como *falseta* y la *copla*. Con relación a esta pieza, Uribe brinda algunas de sus impresiones:

Introducción: muy expresivo el 6/8 y muy rítmico el $\frac{3}{4}$ —graduar la dinámica del 6/8 que empieza *mf*, luego *sf*, luego *più f* y termina con el *sf* y *gracieux* que ya son más rítmicos. En el primer libro Albéniz marca pedal siempre, pero muy rara vez pone cuándo quitarlo con el signo (*). Aquí en el tema, compás 17, es muy claro qué tan corto quiere el pedal. Como siempre, muy rítmico y sentir el 3/4 y 6/8 hasta en la copla, compás 103. Del compás 173 hasta el 188 estudiar con muchísima disciplina la mano derecha —buena digitación, las armonías disonantes, los saltos, para después tener el control para tocarla *piano* y muy en segundo plano a la melodía en la mano izquierda. Con frecuencia, por su dificultades, se oye demasiado fuerte y casi tapando la melodía. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Almería: Esta pieza es uno de los trozos de mayor aliento de toda la obra *Iberia*, gracias a la larga inspiración de la copla y el mantenimiento, tan cuidado de una *atmósfera* sonora en la que la armonía de resonancias naturales está genialmente tratada. (Franco, 1982). En completa consonancia, la maestra Uribe expresa:

Es la más bella para mí, la he tocado mucho aparte del ciclo, de romántica atmósfera. ¡Siempre mi favorita!, cuidar la articulación del tema que empieza en el compás 9, oír los silencios en los compases 10–11, y 14 – 15 para contrastar con los ligados de los compases 12 y 16 (con sus ante compases) y la frase larga de los compases 18 a 21, bellísima y difícil la copla con su introducción desde el compás 87. Dificultad del acompañamiento en treceillos, siempre *pp*, para que fluya en completa armonía con el tema. Rítmicamente difícil; el “3 contra dos”, los *rubatos*, los adornos (...) A partir del compás 154, Albéniz escribe muchas veces la palabra *brusque* que interpreto como el carácter que se le debe dar a algunos acordes mas no a la ¡calidad de sonido! Al igual que un pasaje similar en *Rondeña*, los compases 185 al 188, la mano derecha, debe ser practicada con mucha disciplina para que no interfiera con el tema en la mano izquierda. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Triana: Esta pieza según Franco (1982), es la evocación del célebre barrio sevillano al otro lado del Guadalquivir. Se ha dicho en varias ocasiones que Triana es un pasodoble; no obstante, su compás de 3/4. Tal afirmación, hecha a la ligera, es errónea; en cambio, la forma de la obra, con la aparición de un a modo de estribillo y la apoteosis que mezcla introducción y estribillo, no deja de recordar el modo de nuestros más castizos pasodobles. Uribe dice:

Allegretto, gracieux, avec grâce, dolce, giocoso, très doux, tranquillement sans presser, leggiero, gentilmente son las indicaciones de Albéniz en casi toda esta pieza que infortunadamente no es como *normalmente* se escucha. Creo que por sus enormes dificultades técnicas, se oye muy pesada, *fortísimo* todo el tiempo, con demasiado pedal, muy rápido, ¡etc! Y es todo lo contrario: elegante, muy bien articulada, mesurada, pícara, muy rítmica y con ¡*duende*! La distribución de las manos en los compases 66 a 86 es muy personal y cada cual debe encontrar la mejor solución. Los dos editores González y Pérez dan sugerencias, pero, insisto, cada cual debe hacerlo ajustándose a sus manos. Y, también como lo dije en una de las piezas anteriores, la melodía no puede sufrir por los arreglos que uno haga; siempre debe ser clara. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

TERCER CUADERNO, DEDICADO A MARGUERITE HASSELMANS EN 1907

El Albaicín: De acuerdo con Franco (1982), El Albaicín desató los elogios más encendidos, entre ellos el escrito por Claudio Debussy en la revista *S. I. M.* de París en 1913 donde afirmó que pocas obras en música valían como *El Albaicín*, donde se puede encontrar el ambiente de las veladas españolas que huelen a clavel y aguardiente, así como los ensordecidos sonidos de una guita-



rra que se queja en la noche, con bruscos despertares y sobresaltos nerviosos. Sobre esta pieza, Uribe indica y expresa sus sentimientos de la siguiente forma:

Muy rítmico, claros *sf*, bello contraste con la copla que en este caso, según Albéniz, debe imitar el sonido de los instrumentos de madera. Tengo muy claro en mi memoria la impresión que sentí cuando desde la Alhambra ví las entradas a las cuevas del barrio gitano *El Albaicín* y en el recital que yo iba a tocar esa noche estaba incluida esta pieza (...) ¡Sena timiento mágico! En los compases 173 al 221 la misma dificultad de la escritura para la mano derecha acompañando el tema en la mano izquierda. Muy traicionera si no se estudia bien y se busca la mejor digitación. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

El Polo: Ésta pieza lleva una indicación que advierte que *El Polo* es una canción y danza andaluza. Sin embargo, el buen humor de Albéniz queda reflejado en la anotación vista al pie de la primera página del manuscrito en poder del *Orfeo Catalá*, en donde el compositor afirma que ésta no debe confundirse con el deporte del mismo nombre. Es uno de los casos de *Iberia* en los que la supremacía del ritmo está reforzada por su ajuste exacto con la melodía. (Franco, 1982). Por su parte, Uribe se refiere al polo así:

Albéniz marca *Allegro melancólico*, un gran contraste con la pieza anterior. Dificultad para transmitir el carácter, los sollozos, suspiros, acordes *p* pero incisivos. La importancia de sentir el acento en el segundo tiempo, no siendo todo igual; unos rítmicos y otros muy expresivos. No fue fácil asimilar y sentir profundamente el carácter de esta pieza, ¡me costó! Ya una vez que la empecé a sentir “mía” la incluí muchísimas veces en programas de recital. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Lavapiés: Esta es la única pieza de *Iberia* que no está dedicada a Andalucía, al menos directamente, pues el ambiente madrileño que se recoge en ella está influenciado de andalucismo. El *tango* que se instala en Madrid es el mismo que se divulga en hispanoamérica. Procede de Andalucía, específicamente de Cádiz, pero sufre modificaciones al influjo de ciertos aires hispanoamericanos, especialmente de Cuba. (Franco, 1982). Frente a esta pieza musical Uribe recuerda:

La más difícil, técnicamente, del ciclo. Tuve la gran suerte de conocer a Alicia de Larrocha; ella me escuchó en dos concursos y desde ese momento nos veíamos cuando iba a Nueva York y su tiempo se lo permitía. Cuando ya iba yo muy adelante en el estudio de la *Iberia* y le comenté que la iba a hacer toda, siempre que nos encontrábamos me preguntaba si ya había estudiado Lavapiés pues ella la consideraba la más difícil. ¡Tenía toda la razón! Todas son muy difíciles pero en casi todas hay una cierta sutileza y no es tan obvio cuando las escuchas. ¡Con Lavapiés sí es!. Creo que esta cita de Albéniz lo comprueba. En una carta que escribe a Joaquín Malats dice: “Desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de Triana – puedo decir que no escribo más que para ti – Acabo de terminar, bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso, el 3er. Cuaderno de *Iberia*. *El Albaicín*, *El Polo* (y al mismo soy capaz de ir para oírte tocar estas piezas) y *Lavapiés*. Creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que se te espera (...) Tengo la seguridad que en tus manos ese Lavapiés va a ser una maravilla a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil que no creo que nadie pueda tocarla, ¡si no eres tú!”. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

CUARTO CUADERNO, DEDICADO A MADAME PIERRE LALÓ EN 1908

Málaga: Según Franco (1982), en esta pieza juegan dos motivos de *Malagueña*, así el primero le da la consistencia melódica a la preparación de la *copla* y establece el *ritmo fijo* que, como es uso en el cante jondo, otorga ritmo interior a la *copla* y está mantenido por la guitarra. La *copla* o tema central es de invención albeniciana aun cuando sea fácil encontrar modelos populares auténticos de parecida fisonomía. Sobre esta pieza Uribe comenta brevemente:



En esta hay más modulaciones enarmónicas sorprendentes. Poner mucha atención para lograr mantener la línea del tema de 29 compases!! Compases 17 al 45. Al igual que varias de las anteriores, la mano derecha que acompaña la copla es muy difícil – compases 58 a 89. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Jerez: De acuerdo con Franco (1982), en esta pieza Albéniz presenta todos los elementos de Iberia de manera más estilizada, asumiéndolos como algo sustancial. Si a pesar de lo que se haya repetido, la aglomeración de disonancias que acompañan, casi enracimadas, las líneas melódicas, no es nunca en Albéniz algo añadido, sino que forma parte constitutiva de la invención. Con relación a esta obra Uribe recuerda:

La más desarrollada y compleja y probablemente la más bella. También la más larga. La parte más difícil es el largo desarrollo de la copla – del compás 28 al 155 – y repite del compás 167 hasta el final. A pesar de las increíbles modulaciones hay que tener un cuidado de que no se haga monótono. Buscar color, cuidar la dinámica, el pedal, el balance entre las dos manos, etc. Todos los adornos muy lijeros y con un sonido transparente. Estos adornos han sido comparados con los adornos de los palacios árabes – bellos y como filigrana. Originalmente Albéniz empezó a componer a Navarra, como parte de la Suite, pero cambió de parecer y le escribe a Malats, otra vez, diciéndole: “Con respecto a Navarra tengo el dolor de anunciarte que no forma parte del 4to. Cuaderno – si no está terminada, le falta poco pero su estilo era tan descaradamente populachero, que sin que esto sea renegar de ella, me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con las once restantes – por consiguiente he escrito y estoy acabando un Jerez, que sin ser de González Byas, espero habrá de agradarte. Te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo – y con esto y un bizcocho, ¡hasta mañana a las ocho! (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Eritaña: De acuerdo Franco (1982), el material temático de esta pieza es de muy directa y sencilla procedencia popular. Así, sobre el ritmo permanente de sevillanas desfilan como personajes evocativos, giros melódicos de los géneros más divulgados: trianeras,

flamencas y abalorios. Uribe se refiere así de la última pieza de la suite de la siguiente manera:

Un grandísimo contraste con la anterior. Eritaña es una taverna en las afueras de Sevilla: exuberante, alegre, rítmica. Cuidar, como en tantas, la velocidad. Está marcada Allegretto grazioso. El tema principal, *dolce e grazioso* – arpeggios de la mano izquierda muy livianos (compás 19 al 27.) También

*Iberia es color, ritmo, danza,
atmósfera, orden, visión serena,
reposo – todo lo contrario de lo
que usualmente entendemos como
español*

Albéniz constantemente nos recuerda tocar *dolce* – compás 47 al 55 *la main droite très légèrement*. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Finalmente, Uribe menciona algunas consideraciones generales para la interpretación de *Iberia*:

Iberia es color, ritmo, danza, atmósfera, orden, visión serena, reposo – todo lo contrario de lo que usualmente entendemos como español. Por eso insisto siempre en cuidar los tempi, la sonoridad que no sea golpeada, la transparencia entre tema y acompañamiento. Albéniz constantemente marca, *ff pero dolce* o *pp pero sonoro*. Ahora los pianistas tienen la gran oportunidad de tener dos ediciones excelentes: la de Guillermo González publicada por la Editorial de Música Española Contemporánea, (EMEC) y Española de Ediciones Musicales Schott, (EDEM) y la más reciente publicada por la Fundación Albéniz, editada por Luis Fernando Pérez la cual se puede descargar gratuitamente de www.classicalplanet.com. Además tengo el facsímil del manuscrito, un “regalazo” del Maestro Julian Martin, actualmente profesor en la Escuela Juilliard de Nueva York, y de sus alumnos del Peabody Institute de Baltimore después de un curso que di sobre

la Iberia. Las ediciones anteriores tenían muchos errores, casi todos ya corregidos en estas dos ediciones. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

URIBE Y LA SUITE IBERIA

Cada intérprete tiene una visión amplia sobre qué y cómo debe ejecutarse una obra musical. El interés de este aparte, radica en la disposición de Blanca Uribe de revelar sus primeros contactos con la obra, la forma en que fue construyendo su discurso musical a medida que interpretaba cada una de las piezas que conforman la suite, sus dificultades a nivel de la rítmica (propia de la riqueza musical española), así como la consolidación sonora de cada una de las indicaciones dadas por el autor.

Sentados frente a un piano y en diversas entrevistas, se tuvo la fortuna de presenciar la explicación de cada una de las 12 piezas que componen *La Iberia* (como ella nombra a la suite) con la claridad y la bondad que caracteriza su labor pedagógica de más de 50 años. Es así como en estas sesiones se pudieron observar las diversas dificultades que tuvo que sortear para culminar con minucioso detalle la intrincada escritura plasmada en una partitura llena de extensiones, saltos, poliritmia, manejo de voces, distintos planos sonoros y demás recursos empleados por Albéniz, que hacen de *Iberia* una obra de grandes exigencias tanto físicas como mentales.

Todo artista es un viajero con retornos. Cada concierto es una aventura que se presta para la posterior mención y que daría para la elaboración de todo un libro, lleno de anécdotas y experiencias de las cuales pueden quedar registros que den cuenta de las diversas vicisitudes que tiene que trasegar un intérprete y su obra. Cómo fue la primera vez que Uribe interpretó la obra completa, dónde y cuál fue el resultado, no sólo es una anécdota típica y casi mórbida de lo que pasó, es también la muestra del inicio del largo camino de consolidación en la interpretación de la obra, que la llevo a ser ejecutada y premiada en España y culminar con

una ejecución aplaudida y con excelentes críticas en el Carnegie Hall en Nueva York en el año 2007.

La *Suite Iberia* hace parte del repertorio de la maestra Uribe desde 1966 y así recuerda sus primeros contactos con la obra:

Me presenté al Concurso Cliburn del 66 y sabiendo que en el jurado estaría la pianista española Alicia de Larrocha, nos pidieron preparar una pieza de *Iberia*. Había tocado muy poca música española; alguna Danza de Granados y la “famosa” Sevilla, de Albéniz. Escogí, recuerdo, El Puerto; era, en ese mar de notas, la más fácil, asequible. Ese fue mi primer contacto con *la Iberia*, contacto que se consolidó al siguiente año en un curso de música española, en Santiago de Compostela donde fui a estudiar con una beca, la obra *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla para tocarla con la Orquesta Nacional de Washington, cuando escuché a la pianista Elisa Ibáñez interpretando Almería, y no pude desprenderme de esta obra. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Cabe resaltar que los lazos con el repertorio pueden nacer de elecciones fortuitas y se fortalecen con el paso del tiempo. Así, para Uribe la elección y construcción de esta catedral musical no fue planeada desde un comienzo, fue sucediendo paulatinamente y se concretó con el paso del tiempo, armándola poco a poco, sin pretensiones de hacerla completa; y sin darse cuenta, fue incluyendo una pieza tras otra en su repertorio, hasta que decidió concluirla e interpretarla en su totalidad:

Comencé con El puerto y la última que estudié fue Jerez, antes de presentarla completa en Londres en el 74. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

URIBE GRABA IBERIA

No fue hasta comienzos de 1974 que se presenta la oportunidad de interpretar toda la suite en Londres, donde la grabó por primera vez, con la complicidad del ilustre clavicembalista y amigo personal Rafael

Puyana, quien fue el *productor musical* de este primer intento discográfico que no alcanzó a salir al mercado, por decisión de Uribe, comentando lo siguiente:

Fue en una iglesia de la cual no recuerdo el nombre, el piano era magnífico y las condiciones eran óptimas, el ingeniero de sonido que hizo la grabación, tuvo un problema personal y se ausentó una vez terminada la grabación; la editada quedó a cargo de un joven inexperto al igual que yo, y la decisión de qué toma era la adecuada fue tortuosa, en medio de mi poca experiencia no podía decidir cuál era la mejor, fueron días enteros tratando de tomar decisiones y no pude hacerlo bien, no me gustó nada y no salió al mercado. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

A modo de experiencia personal, hace un tiempo estando en el apartamento de la maestra en la ciudad de Medellín, se tuvo la oportunidad de tener en mis manos este documento único, que no ha tenido la ocasión de volver a sonar desde su realización en la década de los años de 1970; no pude ocultar mi sorpresa, una caja como de long play que contenía una cinta (como de cassette gigante), silenciada por iniciativa de su autor, quien comentó con curiosidad que le gustaría volver a escuchar este registro para saber que tal quedó.

No fue hasta 1977 que gracias a su excepcional talento, ganó el concurso de la Fundación Rockefeller, quien le patrocinó la grabación de la suite. Este segundo intento es el que salió al mercado en long play con el sello Orion.

La grabación se realizó en el auditorio principal de Vassar College de Nueva York, en el caluroso verano de dicho año. El magnífico resultado que hoy día el mundo disfruta no fue tan idílico como podría pensarse:

Las condiciones no fueron óptimas, grabamos toda La Iberia y las Danzas Fantásticas de Turina en un fin de semana, el piano que se encontraba en buen estado sufrió por el inmenso calor y la humedad que hacía (no había aire acondicionado) por lo cual tuvimos varias interrupciones mientras el técnico lo arreglaba. Mr. Cornfield propietario y productor del sello discográfico Orion, se presentó con una maquina grabadora portátil casera, por así decirlo, que fue con la que se realizaron las tomas; trabajamos la jornada entera sin poder escuchar lo que grabábamos. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

La auto exigencia y autocrítica hicieron que dos (Triana y El Albaicín) de las doce piezas de la suite, fueran grabadas por segunda vez en mejores

*Las condiciones no fueron óptimas,
grabamos toda La Iberia y las
Danzas Fantásticas de Turina en
un fin de semana*



condiciones, en el mismo sitio y con el mismo piano, no habiendo pasado más de tres meses desde aquel caluroso fin de semana. Existe un tercer registro de la cual Uribe tiene el master en CD que se realizó en 2008.

Pienso que ninguno de los tres registros realizados me satisface, tengo muy poca tolerancia por los micrófonos y no es justamente lo que quiero que se escuche

Después de recibir el premio Albéniz, fue invitada a realizar la grabación para un sello español:

Tal vez la culpable de que esta grabación no saliera bien, fui yo; Sabiendo de mi poca tolerancia al cambio horario, llegue a Barcelona tres días antes de la grabación. No pude dormir bien y no logré sentirme tranquila con el piano, y a pesar del gran esfuerzo que hice no quede para nada contenta. Cuando me enviaron la primera edición no

me gustó como toqué y no permití que la sacaran. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

Como muchos otros grandes artistas, Blanca Uribe se rehúsa a escucharse en sus trabajos discográficos. No fue posible en ningún momento acceder a esta experiencia conjunta después de tanto tiempo, la cual daría muestra de la mirada en retrospectiva de un ayer inolvidable que muy seguramente deleitaría a los oídos y a la concepción con la cual Uribe, ve la suite hoy:

Pienso que ninguno de los tres registros realizados me satisface, tengo muy poca tolerancia por los micrófonos y no es justamente lo que quiero que se escuche. Nada como tocarla en concierto, o mejor aún, ¡en mi casa! (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

CONCLUSIONES

La comunidad musical y la sociedad colombiana deben tener una memoria de los acontecimientos que han sido relevantes para la confirmación de esa historia musical de la que no se tienen mayores trabajos escritos que den cuenta de la realidad lograda por tantos y tantas intérpretes que han logrado dejar inscrito en el panorama internacional el pensamiento y hacer musical, desde una mirada latinoamericana adscrita al pensamiento musical global; pensamiento que se ha venido abriendo un campo en manos de unos silentes artistas colombianos sin el debido estudio y reconocimiento académico.

Aproximarse a todos los intrínquilis de un estudio profundo de una obra tan exigente y su realización musical, es reconocer un proceso que comienza en la selección de un repertorio, su posterior estudio (técnico e interpretativo) y lograr plasmar con sentido crítico la propuesta personal que da en definitiva una interpretación depurada que luego comienza a reproducirse en una sala de conciertos y que en determinado momento, por alguna razón, deseo personal o ajeno se plantea un registro sonoro para la posteridad, y estas son etapas que merecen la pena ser evidenciadas y narradas para que futuras generaciones musicales sepan del largo camino que se debe recorrer para lograr la realización de una interpretación profesional y con criterio, preparando futuras producciones que logren excelencia y resonancia mundial en el campo pianístico.

Que sea el único registro hecho por colombiano alguno, ya es una evidencia del mérito propio de dicho estudio y grabación. Así, este artículo pone en evidencia el recorrido de un artista y su aproximación a una obra relevante como lo es Iberia. Blanca Uribe es una pianista dotada de intuición y trabajo preciso con la partitura, que no deja nada al azar, siendo siempre fiel a las indicaciones propuestas en el texto musical, respetuosa del único documento que plasma las ideas musicales e intenciones evocadoras propuestas por Albéniz, y sincera en su abordaje de la música, aclara:

No tenía la oportunidad y el tiempo para escuchar la música española en sus expresiones populares y demás, me limité a seguir todas y cada una de las indicaciones que escribió Albéniz, todo está en la partitura; en ese entonces no había la facilidad que existe hoy de escuchar muchas versiones; no

tuve la posibilidad de estudiar la interpretación de esta obra de la gran Alicia de Larrocha o de Estéban Sánchez, pero siento que la Iberia es una obra que por una extraña razón que no puedo explicar del todo, hace parte de mí, la entiendo y la he disfrutado como si hubiese nacido escuchando y bailando esa inagotable fuente melódica y de riqueza rítmica que posee la música española. (Uribe, B. comunicación personal, 2015).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chiantore, L. (2001). Historia de la técnica pianística. Ed. Alianza S.A. España.
- Franco, E. (1982). Iberia. Fundación Albéniz Concurso internacional de piano de Santander 1982. En http://www.classicalplanet.com/iberia/Enrique_Franco_Iberia.pdf (consulta realizada el 16 de septiembre de 2014).
- Galeano, M. E. (2013). Diseño de proyectos en la investigación cualitativa. Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín.
- Gauthier, A. (1985). Albéniz. Ed. Espasa-Calpe, S.A. España.
- Harnoncourt, N. (2010) La música es más que las palabras. Ed. Espasa Libros, S.L.U. España.
- Horowitz, J. (1982). Conversaciones con Arrau. Ed. Javier Vergara Editor S.A. Argentina.

