

ESCALAS, ARMONÍAS Y ESTRUCTURAS EN *IBERIA* DE ISAAC ALBÉNIZ

Julia Esther García Manzano
Conservatorio Superior de Música de Sevilla

Resumen

La obra *Iberia* de Isaac Albéniz refleja la ideología musical que se instaura en España en las primeras décadas del siglo XX, asentada en dos principios: la unión con la «corriente principal» de la música europea y el empleo de elementos nacionales. Esta visión ha condicionado la mayor parte de los análisis que se han realizado de esta obra, centrados en indicar los aspectos que recoge de la música nacional y las innovaciones musicales que presenta. En este artículo, por el contrario, el interés se dirige hacia los elementos que ligán esta obra con la tradición musical anterior de los siglos XVIII y XIX. Entre estos aspectos destacan: el uso de un fraseo simétrico, en el que se encuadra un tema sometido a un proceso de variación continua, el empleo de tipos de estructuras bipartitas sin desarrollo y el uso de elementos armónicos propios de la tonalidad romántica. Desde el punto de vista armónico el estudio se centra en tres elementos que definen la tonalidad expandida de la época: la disolución de escalas y modos, la ampliación del concepto tradicional de acorde y el funcionamiento de las relaciones armónicas como elementos estructuradores de la obra.

Palabras clave: Albéniz, *Iberia*, escalas, armonías, estructuras

Abstract

Isaac Albéniz's *Iberia* reflects the musical ideology established in Spain in the first decades of the 20th century, whose main principles were the union with the «mainstream» of European music and the use of national elements. This point of view has conditioned most of the analysis carried out on the work, which were focused on identifying the features of national music and the musical innovations it presents. In this article, on the contrary, the interest is directed towards the elements that link *Iberia* with the musical tradition of the 18th and 19th centuries. The most important among them are the use of a symmetrical phrasing, in which a theme subjected to a process of continuous variation is framed; the use of types of bipartite structures with no development; and the use of harmonic elements typical of the romantic tonality. From the harmonic point of view, the study focuses on three elements that define the extended tonality of the time: the dissolution of scales and modes; the expansion of the traditional concept of chord; and the use of harmonic relationships as structuring elements of the work.

Palabras clave: Albéniz, *Iberia*, scales, harmony, structures

Recepción: 20-04-2022

Aceptación: 25-04-2022

CUESTIONES METODOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

La consideración de *Iberia* como una de las obras cumbres de principios del siglo XX, no solo de la música española sino de la música universal, es una idea recurrente en toda la bibliografía que se acerca a la música de Albéniz y, en general, a la música de esta época. Claramente podría incluirse esta obra dentro de lo que Meyer define como «obras ejemplares»: aquéllas que convierten algunos de sus rasgos en modelos paradigmáticos⁷⁴. Las palabras de Laplane en su biografía de Albéniz, «una obra maestra desde el principio hasta el fin se sitúa, en la jerarquía de los valores musicales, a una altura muy escarpada y casi inaccesible»⁷⁵, compendian las definiciones más habituales de esta obra. Sin embargo, no hay que olvidar que ante esta unanimidad que parece asentarse en juicios estéticos objetivos, se esconden, como en la elección de todas las obras ejemplares, una serie de cuestiones ideológicas en las que se sustentan.

Los dos elementos claves que sostienen esta supremacía están perfectamente representados en el oxímoron más repetido de la historiografía española del siglo pasado: nacionalismo universal. Junto a las reiteradas quejas sobre la pobreza de la música española del siglo XIX, se marca un punto de inflexión en la figura de Albéniz, que permite situar la música y los músicos españoles dentro de las nuevas corrientes europeas, pero con un sello propio nacional; peaje que la historiografía europea exige a los músicos periféricos para entrar dentro del mundo de la composición «oficial». Las palabras de Ruiz Tarazona en su breve ensayo sobre Albéniz no pueden ser más ilustrativas a este respecto:

La pobreza de la música instrumental española a lo largo del siglo XIX es un hecho innegable [...]. Con la aparición de Albéniz puede decirse que termina ese periodo de lamentable aislamiento, abriéndose una nueva era de posibilidades para la música española [...]. Albéniz es, ciertamente, el verdadero fundador de la música española moderna⁷⁶.

La visión de la música de Albéniz, y especialmente de *Iberia*, como obra iniciadora del nuevo nacionalismo defendido por Salazar desde las primeras décadas del siglo pasado, ha condicionado en gran medida el acercamiento analítico a esta obra⁷⁷. La

74 Leonard B. Meyer, *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Ed. Pirámide, 2000.

75 Gabriel Laplane, *Albéniz: su vida y su obra*, Barcelona, Noguer, 1958.

76 Andrés Ruiz Tarazona, *Isaac Albéniz, España soñada*, Madrid, Real Musical, 1975, pp. 5-6.

77 Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*, Ethos Música, vol. 7., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.

máxima en la que se asienta este nacionalismo innovador, defendido como única vía legítima a partir de Salazar, es el alejamiento de la cita directa del canto popular, aunque esta también puede aparecer de forma ocasional, y la búsqueda de la esencia de esos cantos a través de sus características modales y sus giros melódico-rítmicos.

Resulta curioso cómo, a pesar de su incontestable situación como obra modelo, los acercamientos analíticos hacia *Iberia* hayan sido escasos, en su mayor parte superficiales, y en general se han centrado en los ritmos y modos nacionales que presenta. Sin lugar a dudas, el estudio más profundo desde el punto de vista analítico de esta obra es el trabajo de Mast, que incluye un capítulo en el que trata los aspectos universales y nacionales de la obra, junto con un detallado estudio del canto jondo, y explica detenidamente los ritmos y giros modales populares que aparecen en cada una de las piezas⁷⁸. Por otra parte, Mast realiza una crítica de la perspectiva desde la que se han acercado a *Iberia* autores extranjeros como Jean-Aubry, quienes la definen como falta de forma y con carácter rapsódico frente a la gran arquitectura sinfónica⁷⁹. Estas características formales se relacionan con los mitos comunes sobre el carácter español, que se considera más centrado en ráfagas de inspiración rápidas que en elaboraciones lógicas e intelectuales.

Este posicionamiento se une, en el caso de Albéniz, a una biografía novelesca, que no contó en sus inicios con una formación musical sólida, y a un carácter extrovertido y vitalista. La mezcla entre los elementos biográficos y los analíticos conduce con frecuencia a establecer conexiones entre rasgos de la personalidad, generalmente simplificados en estereotipos, y aspectos compositivos generales. Unas conexiones que en la mayor parte de los casos son ambiguas y difícilmente se sustentan en elementos estilísticos constatables.

El interés por la substancia popular del lenguaje de *Iberia*, que en Mast intenta compensarse con un estudio estilístico y estructural profundo de cada pieza, es el centro de acercamientos posteriores de muchos autores. En su biografía de Albéniz, Clark hace referencia a la inspiración libre del autor sobre los temas populares y a la dificultad de atribuir sus melodías a ningún tipo de canto concreto. Sin embargo, en las

78 Paul B. Mast, *Style and structure in "Iberia" by Isaac Albéniz*, Tesis doctoral, Universidad de Rochester, 1974.

79 Georges Jean-Aubry, «Isaac Albéniz (1869-1909)», *Musical Times*, 58 (1917), pp. 535-538.

breves palabras que dedica a cada pieza resalta, entre otros, el carácter de fandango del primer tema de «Evocación» y «la clara referencia a una copla de la jota navarra»⁸⁰ del segundo tema, o al estilo del zapateado de «El Puerto», siguiendo muy de cerca las pautas establecidas por Mast.

Del binomio entre lo particular, representado en los aspectos nacionales, y lo universal, claramente los elementos particulares o nacionales han sido los más tratados⁸¹. Esto ha dado lugar a un tipo de descripciones superficiales, de acuerdo con la denominación de Geertz⁸², o de «hechos brutos» utilizando los conceptos de Searle, en las que se describen datos aislados de escalas, acordes o ritmos, sin entrar en las relaciones profundas que rigen las obras. Frente a este tipo de análisis, el presente estudio intenta aproximarse al estilo de *Iberia* más allá de los elementos nacionales e individuales propios del autor, pasando a primer plano las conexiones que su lenguaje mantiene con el estilo musical del momento. La verdadera comprensión del estilo no puede sustentarse solo en el estudio de los dialectos geográficos o los idiomas particulares, sino en el conocimiento del significado y función que adquieren en un contexto cultural los diferentes elementos musicales. Se parte así de un tipo de descripción densa, que va más allá del estudio «intraopus» de *Iberia*, y en lugar de ahondar en lo que tiene de específico, la estudia como un «hecho institucional», es decir, como representante de un estadio de la cultura musical de tradición escrita de una época.

Partimos de la definición de estilo realizada por Meyer como una reproducción de modelos, establecidos a través de las elecciones de los compositores dentro de las constricciones u opciones disponibles en un determinado contexto musical⁸³. Los modelos no hay que entenderlos como una serie de patrones estereotipados sino como una guía de relaciones profundas entre los distintos parámetros. No es necesario

80 Walter A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 253.

81 John Redford, *The application of Spanish folk music in the piano suite "Iberia" by Isaac Albéniz*, Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 1994; Carey L. Abenroth, *Inspiration and influence behind the keyboard styles of Isaac Albéniz and Enrique Granados*, Tesis doctoral, Universidad de Oregón, 1990.

82 Geertz diferencia entre descripciones superficiales y densas. Las primeras se limitan a la descripción de los hechos, mientras que las descripciones densas intentan explicar los fenómenos dentro del entramado cultural en el que surgen. Una separación que guarda cierto parecido es la que realiza Searle entre «hechos brutos» y «hechos institucionales». Véase: Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2003; John R. Searle, *La construcción de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

83 Leonard B. Meyer, *El estilo en la música...*

compartir todos sus elementos, es el mantenimiento de sus puntos estructurales fundamentales lo que a nivel profundo los enlaza. Aunque el acontextualismo predominante en el análisis se haya centrado más en las desviaciones del modelo, estas son elementos superficiales que con frecuencia ocultan las conexiones subyacentes.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES

Se puede ver en esta obra la confluencia de toda una amplia tradición musical que comienza a mediados del siglo XVIII y culmina en la primera década del siglo XX. Siguiendo la línea establecida por Blume⁸⁴, partimos de la consideración de los estilos clásico y romántico como dos momentos evolutivos diferentes de un mismo periodo estilístico, dentro del cual el nacionalismo introduce una nota de color exótica a través de ritmos, melodías y modos afines a la música popular. Tres elementos íntimamente relacionados entre sí determinan la unidad estilística del periodo: el predominio de la textura de melodía acompañada, la tonalidad y una concepción estructural que delimita las secciones en función de los cambios melódicos y armónicos. Todos ellos están claramente presentes en la música de Albéniz y, en concreto, en *Iberia*.

Con frecuencia se ha señalado el fraseo simétrico de esta obra como un principio clásico; no obstante, hay que entender que esta tendencia hacia la simetría en el fraseo no es algo exclusivo de la segunda mitad del siglo XVIII. Por el contrario, este es un elemento mucho más estable en la música decimonónica, sobre todo en su primera mitad, en la que podemos hablar de una tendencia clasicista regida por el dominio de la frase de cuatro compases agrupada en periodos binarios o ternarios. Resulta así difícil delimitar entre la influencia clásica, romántica o nacionalista en Albéniz, ya que todas ellas conforman una tradición común, sometida a continuas modificaciones durante el extenso periodo de tiempo en el que se desarrolla este estilo.

La influencia de las formas clásicas hay que entenderla como una continuidad, más que como un retorno, ya que la forma sonata perdura durante todo el siglo XIX, aunque evidentemente modificada y mezclada con tipos de estructuras binarias y ternarias. La esencia de la sonata, entendida desde una perspectiva amplia, supera los límites del clasicismo y se instaura, a través de las relaciones de tensión y resolución

84 Friedrich Blume, *Classical and romantic music: a comprehensive survey*, Nueva York, W.W. Norton, 1970.

armónica, entre las distintas secciones de estas piezas. Nos alejamos en este sentido de la visión de Charles Rosen que sitúa la muerte de esta forma a principios del siglo XIX, niega su evolución posterior, y afirma que, como forma, resulta irrelevante para los estilos de los siglos XIX y XX: «Exceptuando unos cuantos detalles, pequeños y sin importancia, la forma sonata será ya, por toda la eternidad, lo que Czerny dijo de ella [...]. La forma sonata es sumamente irrelevante para la historia de los siglos XIX y XX; no es ella quien los engendra ni se ve modificada tampoco por ellos»⁸⁵. La visión de Rosen establece una relación axiomática entre las características de la tonalidad en las últimas décadas del siglo XVIII y la forma sonata. Considera la relajación de la jerarquía entre las tonalidades como el elemento base que determina la disolución de esta estructura y su conversión en un prototipo externo. El presente estudio intenta mostrar cómo la ampliación que sufre la tonalidad durante todo el siglo XIX implica un cambio importante de los conceptos de acorde y modo que afecta a la estructura de las composiciones; pero esto, más que entenderlo como el final de una determinada concepción estructural, se verá como una transformación bajo la que subyacen los mismos principios de coherencia realizados con otros medios.

La influencia romántica en *Iberia* está presente sobre todo en el aspecto armónico, tanto en las relaciones entre las tonalidades como en los enlaces de acordes. La expansión del modo mayor con la utilización de grados recogidos del modo menor y las relaciones de mediantes, elegidas desde las primeras décadas del siglo XIX como el proceso modulador principal, están presentes desde la primera pieza de *Iberia*. La modulación en «Evocación» se desplaza desde el tono principal, La bemol menor, de la sección A hasta el tono de la mediantes, Do bemol mayor, y se realiza a su vez a través de un enlace de dos dominantes que están a distancia de tercera (Si bemol-Sol bemol). El proceso de modulación de esta pieza recuerda claramente a Schubert en cuanto a la preparación, a través de una pedal, de una tonalidad que finalmente no se confirma. La pedal de dominante de la dominante (cc. 35-42), que parece conducir hacia una sección en la tonalidad de la dominante (Mi bemol), se ve truncada en el último momento por un enlace de tercera hacia la dominante de Do bemol.

⁸⁵ Charles Rosen, *Formas de sonata*, Barcelona, Labor, 1987.



Imagen 1. Ejemplo 1: «Evocación», cc. 41-46

Otro elemento de la armonía romántica presente en la música de Albéniz es el enlace directo de la dominante de la dominante a la tónica, el cual suprime el acorde intermedio de dominante. Este enlace se puede desarrollar en el interior de la frase, pero también puede convertirse en la cadencia final de una obra, como ocurre en «El Corpus en Sevilla»⁸⁶, donde precede a la coda.



Imagen 2. Ejemplo 2: «El Corpus en Sevilla», cc. 336-341

La influencia del nacionalismo es innegable no solo en *Iberia* sino en toda la obra de Albéniz. Sin embargo, nuestro interés en este sentido no se va a centrar en las estrechas relaciones que establecen sus melodías con ritmos y giros de la música popular española, o los retazos de escalas andaluzas y del modo frigio que aparecen en sus composiciones. Estos temas, reflejados en todos los análisis realizados sobre estas obras, forman la parte más visible de la herencia hispana, aunque tienen una menor proyección hacia el futuro. El estudio de la influencia nacionalista se va a centrar en dos aspectos menos tratados, pero determinantes en la evolución posterior de la música: la economía de medios y la recuperación de la sonata bipartita. Estos dos

⁸⁶ Aunque el título original de esta pieza es «Fête-Dieu à Séville», se emplea en este trabajo el título con el que se la conoce de forma más habitual «El Corpus en Sevilla».

elementos serán fundamentales para toda una serie de compositores posteriores, no solo españoles, y los podemos citar como antecedentes del futuro movimiento neoclasicista representado en España por Falla y la llamada Generación musical de la República o del 27. La economía de medios armónica, establecida a través de grandes notas pedales, y melódica, con continuas variaciones-permutaciones sobre un tema, es recurrente en la música de Albéniz; así como en composiciones posteriores de Falla y, a través de él, en todos aquéllos que se consideraron sus discípulos⁸⁷. La forma sonata bipartita está presente en la obra de muchos de estos compositores. La rehabilitación de esta forma no responde solo a un componente nacionalista, como recuperación de una forma asociada a toda la música dieciochesca hispana para teclado, sino a la adecuación de esta estructura a las nuevas características melódicas que huyen de las secciones de desarrollo⁸⁸.

La frase temática breve y simétrica, encuadrada en un periodo binario o ternario, (4+4) o (4+4+4), preside todas estas composiciones; a veces como único elemento temático, y otras, compartiendo espacio con un tema secundario. Este tipo de melodías simétricas, tan presentes en la música de Albéniz, marcan una diferencia importante respecto a la música de Debussy, cuyas melodías se mueven de forma más evanescente dentro de frases asimétricas. La variación es la técnica compositiva que mejor se presta a trabajar con tipos de melodías que reflejan elementos populares, y aparece también en otros autores que tratan con melodías similares, como hace Falla en la *Fantasia Bética*. La repetición-variación de estas frases recoge el marco en el que suelen desarrollarse las melodías populares, sometidas a continuas transformaciones dentro de los procesos de transmisión oral. De esta forma, no se capta solo el espíritu de las melodías populares sino que se las envuelve en un entorno que intenta reproducir parte de su contexto habitual, sin doblegarlas a técnicas de desarrollo melódico que serían totalmente extrañas a sus características. La imaginación se centra en los distintos contextos en los que se mueve este tipo de frases simétricas y en las variaciones a las que se someten las melodías, de ahí que la separación entre zonas temáticas y de

87 Excepto en Rosa García Ascot y Ernesto Halffter, la influencia de Falla sobre el resto de los compositores del grupo fue indirecta, a través de sus escritos y del estudio de sus obras.

88 La fuerte presencia de la forma bipartita en la música española no solo se da en el siglo XVIII, sino que pervive en obras religiosas para teclado del siglo siguiente.

transición sea una cuestión únicamente armónica⁸⁹. La variación está presente desde el principio al final de la obra, en unos casos con modificaciones del tema, y en otros, cambiando solo su contexto, se extiende a todas las secciones y se superpone a la organización armónica. En el ejemplo siguiente, recogido de «El Corpus en Sevilla», se puede ver cómo el tema sigue presentándose en periodos simétricos de ocho compases, que realizan variaciones melódicas similares a las de otras secciones, aunque armónicamente están dentro de un proceso de modulación a través del círculo de quintas.



Imagen 3. Ejemplo 3: «El Corpus en Sevilla», cc. 42-53

La sonata bipartita, en la que no existen secciones de desarrollo independientes sino breves transiciones y retransiciones que alejan o acercan la tonalidad principal, es un vehículo de expresión muy adecuado para una música concisa y recurrente, sometida a una continua variación temática y en la que la estructura armónica sirve como elemento de cohesión. Las leyes de la tonalidad, perdidas con frecuencia a nivel de frase, se manifiestan sin embargo claramente en la estructura. Nommick, refiriéndose al empleo de la tonalidad en la música de Ravel y de Falla, afirma que

⁸⁹ En el presente trabajo se van a utilizar los términos de transición y retransición en lugar de desarrollo, ya que son secciones poco extensas en las que no se utilizan las técnicas de desarrollo melódico y tienen una funcionalidad únicamente armónica: las transiciones como puntos que alejan la tonalidad principal y las retransiciones como secciones cuya finalidad es volver a ella.

ambos autores respetan las leyes de la tonalidad y establecen las formas sobre la base del equilibrio tonal⁹⁰. Exactamente las mismas palabras podemos decir respecto a la música de Albéniz. En *Iberia* la tonalidad adquiere su fuerza a nivel estructural y se debilita en las progresiones armónicas de las frases: las alteraciones parecen desdibujar una tonalidad que reina en la composición a través de la estructura.

La variación de un material temático reducido y las relaciones armónicas con función estructural constituyen los cimientos sobre los que se desarrollan todas estas piezas. El propio Albéniz dejó escrito en su diario, poco antes de comenzar a componer *Iberia*, que «la fórmula ideal en arte debería ser variedad dentro de la lógica»⁹¹. La variedad se manifiesta en las presentaciones del tema y en los cromatismos a los que se someten las escalas, y la lógica subyace en las relaciones armónicas que marcan los pilares de la estructura. Estos dos elementos recuerdan el discurrir de la música de tradición oral, basada en centros de atracción como puntos fijos sobre los cuales se desarrolla una serie de melodías variables.

Iberia es un buen reflejo de la expansión tonal que se da desde las últimas décadas del siglo XIX y culmina a principios del siglo XX. A través de ejemplos recogidos del primer cuaderno de *Iberia*, vamos a intentar definir las características de esta postrera tonalidad que con frecuencia se define como tonalidad expandida o extendida. El enfoque para acercarnos a sus características parte del estudio evolutivo interno de la música, lejos de la consideración de las influencias extramusicales como determinantes en la evolución del lenguaje musical. En este sentido, nos apartamos del enfoque de Schönberg, que fija en las influencias extramusicales las características de la tonalidad expandida: «Estas influencias extramusicales produjeron el concepto de tonalidad extendida»⁹².

Los tres aspectos en los que se centra este trabajo son el resultado de una evolución interna del sistema, que queda al margen de aspectos personales y nacionalistas: la disolución de los modos, la ampliación del acorde y el funcionamiento de las relaciones armónicas como elementos estructurales. Son estos los rasgos más

90 Yvan Nommick, «Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative». En *La musique entre France et Espagne: interactions stylistiques 1870-1939*. Louis Jambou (ed.), París, Universidad de la Sorbona, 2003, pp. 291-306.

91 Cita recogida de W.A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato de...*, p. 252.

92 Arnold Schönberg, *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Labor, 1990, p. 87.

sobresalientes que comparten, en mayor o menor medida, muchas de las composiciones coetáneas de *Iberia*. Desde esta perspectiva, el análisis de esta obra se tomó más como ejemplificación de las constricciones musicales predominantes en un contexto cultural, que como una búsqueda de su unicidad y grandeza.

LA DISOLUCIÓN DE ESCALAS Y MODOS

Iberia es un referente claro del cromatismo que había llegado a asimilar la música tonal a principios del siglo XX. El uso de alteraciones ajenas al modo fue un elemento común de la tonalidad desde su origen y, en la evolución de este sistema, se va incrementando hasta llegar a diluir en la práctica el modo sobre el que se asienta la tonalidad en su final. Lo importante en este proceso, como afirman Burnett y Nitzberg⁹³, no son las nuevas alteraciones que se van introduciendo, sino cómo estas participan del propio sistema, dejando de ser elementos secundarios para convertirse en la base de acordes primarios. Se marca de esta forma una diferencia, que ya establecieron los teóricos medievales, entre alteraciones esenciales y accidentales, es decir, entre aquéllas que llegan a consolidarse y pasan a formar parte del modo y aquéllas que se mantienen al margen de este y no modifican la gama.

Los dos elementos fundamentales que producen cromatismo en la música tonal son la introducción de dominantes secundarias y la apropiación que hace el modo mayor de alteraciones características del modo menor, lo que comúnmente se conoce como modo mayor mixto. Ambos procesos funcionan de forma diferente y predominan en distintos momentos evolutivos. El auge de las dominantes secundarias coincide con el momento de plenitud de la tonalidad entre 1730 y 1830-40. En esta época el concepto de funcionalidad se extiende a todos los acordes de la frase y el cromatismo viene fundamentalmente producido por el empleo de dominantes secundarias, las cuales funcionan siempre como elementos añadidos al modo.

El modo mayor mixto comienza a usarse en la época clásica con la utilización ocasional del sexto grado rebajado en el modo mayor, el cual afecta a la función de subdominante. Durante el siglo siguiente el modo mayor asimila el resto de

⁹³ Henry Burnett y Roy Nitzberg, *Composition, chromaticism and the developmental process: a new theory of tonality*, Aldershot, Ashgate, 2007.

alteraciones del modo menor, de forma que el uso de acordes sobre los grados tercero y séptimo rebajados se generaliza. Junto con estos acordes rebajados hay que añadir el empleo del segundo grado rebajado, el cual se emancipa de su utilización melódica como acorde de sexta napolitana, tal y como había funcionado en los siglos XVII y XVIII, y se convierte en un grado más de la tonalidad. Esto da como resultado la posibilidad de que los grados segundo, tercero, sexto y séptimo del modo mayor tengan dos variantes acórdicas: una sobre el grado natural y otra sobre el grado rebajado. La facultad de crear un nuevo acorde primario del modo se consume cuando estos pueden generar a su vez sus propias dominantes secundarias, lo cual marca una diferencia fundamental entre el cromatismo introducido por las propias dominantes secundarias y los acordes surgidos a partir de estos grados rebajados. La tonalidad expandida funciona así con una gama muy amplia, en la que el modo mayor en lugar de siete posibilidades acórdicas primarias incluye once. Solo hay tres grados cuyo uso rebajado modifica el carácter del modo: el primero, el cuarto y el quinto. Estos grados rebajados no pueden ser una alternativa y su empleo es siempre ocasional, como elementos secundarios del sistema.



Imagen 4. Ejemplo 4: Grados del modo mayor expandido en Do mayor

Se puede ver aquí una diferencia importante entre el uso de las alteraciones ascendentes y descendentes dentro del sistema tonal. Las alteraciones ascendentes pueden funcionar o como sensibles, que dan lugar a acordes de dominantes secundarias, o como notas alteradas dentro de un acorde preexistente, sin crear un acorde nuevo. Por el contrario, las alteraciones descendentes generan la duplicación de posibilidades acórdicas sobre esos grados, que pasan a ser elementos primarios del modo. Desde esta perspectiva, la diferencia entre el modo frigio, tan asociado a la música española, y el modo mayor solo se da de forma clara dentro de una música diatónica, cuando ambos modos utilizan únicamente sus acordes básicos. Esta separación modal es mucho menos frecuente en las composiciones de principios del siglo XX que el uso alternativo de los grados naturales y rebajados como una expansión

de un único modo mayor. Así, el paso del modo mayor a los modos mixolidio, dorio, eolio o frigio solo se puede ver claramente en aquellos casos en los que predomina el diatonismo en todos los modos.

El cromatismo que inunda la música de Albéniz hace que sea difícil hablar de la utilización del modo frigio, o de otros modos, como una alternativa al modo mayor, aunque sea esta una de las características que más se ha destacado en su música. El uso de todos los grados, tanto naturales como rebajados, aparece de forma continua a lo largo de las piezas de *Iberia*, lo que nos lleva a pensar más en una concepción amplia del modo mayor que en un proceso de modulación constante entre diferentes posibilidades modales. No obstante, ambas posibilidades pueden darse según la manera en que se presenten los grados naturales y rebajados: de forma alternativa como grados que funcionan indistintamente dentro del sistema, o creando contrastes entre frases diatónicas que se escuchan como cambios de modo. En los ejemplos siguientes, recogidos de «El Puerto», encontramos las dos posibilidades: el uso de la gama modal amplia y la confrontación entre dos modos diatónicos. En el primer ejemplo el uso del séptimo grado rebajado podría parecer un cambio al modo mixolidio, pero este séptimo grado rebajado (Do bemol), junto con el sexto (Si doble bemol), funcionan como elementos alternativos de la gama.



Imagen 5. Ejemplo 5: «El Puerto», cc. 16-20

Los grados rebajados pueden irse introduciendo poco a poco transformando la gama del modo mayor de forma paulatina. En el ejemplo siguiente, sobre una pedal de tónica (Re bemol) que ayuda a estabilizar el tono, primero se utilizan los grados sexto y séptimo rebajados, a los que más adelante se unen el segundo y el tercero también

rebajados. Esto nos sitúa en la escala de un modo frigio y acentúa el contraste de la entrada del tema con la vuelta al modo mayor diatónico. Este paso directo de una gama a otra sí puede dar la sensación momentánea de cambio de modo, ya que ambos se utilizan de forma diatónica. En este ejemplo se dan las dos posibilidades en el empleo de alteraciones descendentes: como una gama completa que incluye todas las posibilidades cromáticas y como modos diatónicos que contrastan entre ellos.



Imagen 6. Ejemplo 6: «El Puerto», cc. 63-77

MODIFICACIÓN DEL CONCEPTO TRADICIONAL DE ACORDE

La expansión del modo mayor va acompañada de un cambio en los acordes, que no afecta solo a las relaciones de los acordes entre sí sino al concepto mismo de acorde. En su mayor parte, los estudios armónicos se han centrado en definir y clasificar nuevas posibilidades acórdicas, intentando integrarlas todas dentro del concepto de acorde tradicional, sin explicar su transformación. Para poder comprender todas las realidades verticales que aparecen en las composiciones de este momento es mejor partir primero del propio cuestionamiento del concepto de acorde, como unidad cerrada y estable, y entender que este es solo una posibilidad más dentro de otra serie de relaciones armónicas. Desde este punto de vista, vamos a establecer una triple diferenciación entre acorde cerrado, acorde abierto y armonías.

El acorde cerrado es una entidad claramente definida, con un perfil preciso, en el que la diferencia entre las notas reales del acorde y las añadidas está bien delimitada. Este tipo de acorde tiende a desaparecer hacia el final de la tonalidad, dentro de unas relaciones armónicas más amplias y ambiguas. Su movimiento armónico es rápido, e incluye todavía un tipo de relaciones en las que predominan las progresiones acórdicas.

El acorde abierto tiene una fisonomía más imprecisa, con una diferenciación entre notas reales y extrañas desdibujada. En algunos momentos puede aparecer de forma más clara, pero suele irse diluyendo hasta quedar prácticamente extinguido. En general, el acorde abierto está sometido a un continuo proceso de transformación interna extendido en largas armonías mantenidas, generalmente a través de notas pedales que marcan un ritmo armónico lento. Este acorde abierto está muy cercano al concepto de armonías y podemos entenderlo como un paso intermedio entre el acorde cerrado y las armonías libres. En estas, los sonidos que confluyen verticalmente lo hacen como el resultado del movimiento contrapuntístico de las voces. Estos tres tipos de relaciones verticales no son excluyentes y es frecuente encontrarlas de forma conjunta en las composiciones de esta época. En una obra en la que predominen las armonías pueden aparecer acordes cerrados en algunos puntos estructurales importantes, especialmente en las cadencias.

El pensamiento armónico de Albéniz está basado en acordes abiertos, extendidos a través de largas notas pedales, que se expanden por secciones enteras. Sobre estas largas notas pedales se pueden encontrar distintos acordes cerrados, como en las pedales más convencionales, o establecer un movimiento contrapuntístico interno que anule la presencia de un acorde concreto. En los ejemplos anteriores tenemos estos dos casos. La utilización de armonías más libres al margen del pensamiento acórdico se produce en la música de Albéniz como un elemento subordinado, dentro de una concepción armónica subyacente establecida a través de una larga nota pedal.

Uno de los lugares en los que la inestabilidad del acorde se hace más presente es el final de las retransiciones, momento en el que se crea una confrontación entre la ambigüedad que precede al regreso de la tonalidad principal y el establecimiento estructural de esta al comienzo de la reexposición. En estos casos es frecuente que el acorde se desdibuje dentro de un flujo de armonías donde suele destacarse la presencia melódica de la escala de tonos enteros.



Imagen 7. Ejemplo 7: «El Puerto», cc. 117-123

La escala de tonos enteros se forma a partir del sexto grado rebajado que se desplaza hacia un acorde de sexta aumentada con función de dominante de la dominante, y es del uso de estos acordes con la quinta aumentada como surge melódicamente la escala de tonos enteros. En este sentido, se puede seguir muy bien el origen que le atribuía Schönberg a esta escala, quien lejos de verla como un elemento recogido de forma externa al sistema, la ve como el resultado del desarrollo melódico de los acordes aumentados⁹⁴. Como se puede comprobar en el ejemplo anterior, si partimos del sexto grado rebajado y sobre él añadimos la sensible de la dominante para convertirlo en un acorde de sexta aumentada tenemos cinco notas de las seis que forman la escala de tonos enteros. De esta forma, podemos comprobar cómo el uso de la escala de tonos enteros en Albéniz surge del desarrollo melódico de los propios elementos primarios de la tonalidad.

No obstante, Albéniz también supo ver las nuevas posibilidades de relaciones acórdicas que por sí misma desplegaba esta escala de tonos enteros, la cual permitía relacionar acordes que dentro de la tonalidad ocupaban el punto más alejado en el círculo de quintas, es decir, estaban a distancia de tritono. La coda de «El Corpus en Sevilla» es uno de los ejemplos más interesantes en este sentido. El enlace entre el quinto grado rebajado (Do) y el primero (Fa sostenido) es una consecuencia armónica del uso de la escala de tonos enteros. Se puede seguir así un proceso según el cual la escala de tonos enteros, que surge como un desarrollo melódico dentro de un planteamiento tonal, llega a establecer enlaces armónicos nuevos extraños a la tonalidad.

94 Arnold Schönberg, *Tratado de Armonía*, Madrid, Real Musical, 1979. Otros autores como Diether de la Motte atribuyen la introducción de esta escala en la música de Debussy a la influencia que ejerció el conocimiento de la música de Java y Bali en la Exposición Universal de París de 1889. Véase: Diether de la Motte, *Armonía*, Barcelona, Labor, 1989.



Imagen 8. Ejemplo 8: «El Corpus en Sevilla», cc. 342-349

Con frecuencia se ha relacionado esta coda con la coda final de *La Cathédrale engloutie* de Debussy, compuesta después de la muerte de Albéniz, por su carácter lejano y sugerente. Sin embargo, la relación más importante en el final de ambas obras hace referencia al uso de la escala de tonos enteros, empleada por Debussy como un elemento estructural que permite volver desde Sol sostenido hasta el centro principal de Do. Esta posibilidad de variar las relaciones armónicas básicas de la tonalidad es el aspecto más importante que atribuye Arnold Whittall a la escala de tonos enteros: la creación de una serie de enlaces alternativos que pueden determinar las relaciones estructurales entre las distintas tonalidades que intervienen en una composición⁹⁵.



Imagen 9. Ejemplo 9: Debussy, *La Cathédrale engloutie*, cc. 67-71

95 Arnold Whittall, «Tonality and the whole-tone scale in the music of Debussy». *The Music Review*, 36:4 (1975), pp. 261-271.

La utilización en la coda de enlaces armónicos extraños a la tonalidad es un elemento presente en otra de estas piezas. En este sentido, se puede ver la relación entre la estabilidad tonal instaurada a nivel de estructura en la composición y la inestabilidad parcial presente a través de enlaces acórdicos ajenos a la tonalidad. La coda de «Evocación», que surge de una larga pedal de tónica, es otro de estos ejemplos.

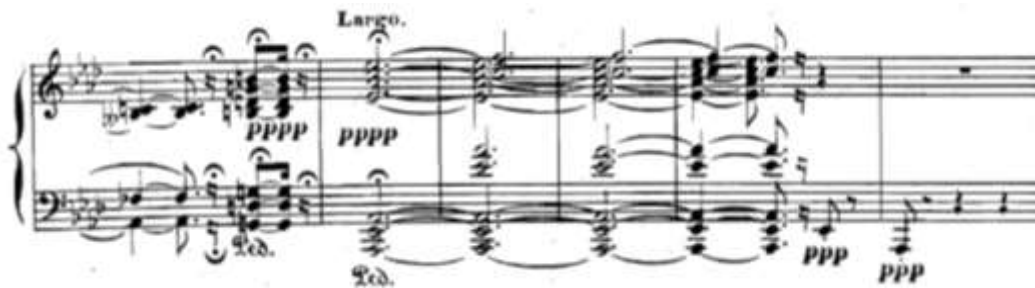


Imagen 10. «Evocación», cc. 148-153

Esta manera dual de tratar la tonalidad permite la utilización de un elevado número de cromatismos que se superponen a la tonalidad sin interferir directamente en su funcionamiento, de forma similar a la superposición que se produce desde el siglo XIV en la modalidad entre una definición diatónica del modo y las alteraciones introducidas a través de las reglas del contrapunto y la *musica ficta*.

DE LA PROGRESIÓN DE ACORDES A LA PROGRESIÓN ESTRUCTURAL

Aunque las progresiones de acordes básicas de la tonalidad no desaparecen del todo, y en algunos momentos podemos encontrarlas dentro de estas composiciones, son un elemento secundario de la concepción tonal de Albéniz. Se emplean de forma aislada en los pocos momentos en los que no existen largas pedales y, aún así, a veces resulta difícil cómo interpretarlas, si como una progresión independiente o como un desarrollo melódico sobre una nota pedal que puede eliminarse en algunos momentos. En otras ocasiones su carácter de paso se acentúa por estar directamente inscritas dentro de una pedal que mantiene una armonía básica.



Imagen 11. Ejemplo 10: «El Puerto», cc.1-5

Frente a la sucesión acórdica de progresiones, las relaciones básicas de la tonalidad se expanden a la estructura, de tal manera que toda la composición puede llegar a entenderse como una única progresión tonal articulada en los cambios de secciones más significativos. Esto puede provocar que el enlace básico que define la tonalidad, la relación dominante-tónica, aparezca en un solo momento dentro de la composición, que no es al final de la obra sino al comienzo de la reexposición.

Un ejemplo sencillo de esta relación armónica estructural la encontramos en «Evocación», pieza en la que se puede seguir muy bien el planteamiento armónico de la sonata bipartita repartido en tres grandes secciones:

A (cc. 1-54)	zona temática	(cc. 1-18)	T de La bemol
	Transición	(cc. 19-46)	D-D de Do bemol
	Coda	(cc. 47-54)	D de Do bemol
B (cc. 55-102)	zona temática	(cc. 55-74)	D-T de Do bemol
	Retransición	(cc. 75-94)	(Do mayor-Re bemol mayor-Re mayor)
	Coda	(cc. 95-102)	D-D de La bemol
Reexposición	A	(cc. 103-114)	D de La bemol
	B	(cc. 115-134)	T de La bemol
	Coda	(cc. 135-153)	

Imagen (tabla) 13. Estructura de «Evocación»

La subdivisión de las dos primeras secciones es simétrica: ambas comienzan con una zona temática armónicamente estable y después les sigue una transición o

retransición modulante. La diferencia entre ellas no viene determinada por el distinto tratamiento melódico sino por las relaciones armónicas. El planteamiento armónico de las dos secciones es inverso: la transición de la sección A realiza la modulación hacia el tono de la medianta (Do bemol mayor) y la retransición de la sección B vuelve desde esta tonalidad hasta el tono principal. En la retransición se produce una oscilación entre tonalidades a distancia de medio tono que es frecuente en la música romántica, aunque en este caso la alternancia entre ellas (Do bemol, Do, Re bemol, Re) es más frecuente y rápida, lo que provoca cambios entre tonalidades con sostenidos y bemoles que también son habituales en la música de Debussy.

La tercera sección actúa como reexposición e incluye una condensación de las dos primeras secciones. En la reexposición se encuentra la única cadencia perfecta en el tono principal de toda la pieza, entre los compases 114-115. Esta es la cadencia final de la obra y su elemento estructural más importante. La larga pedal de dominante que ocupa el comienzo de la reexposición no establece el acorde de dominante hasta el último momento en el compás 114. El hecho de que esta sea la única cadencia de la obra en el tono principal permite entender la estructura armónica de toda la pieza, de acuerdo con el tipo de análisis de A. Schenker⁹⁶, como una expansión de una única progresión armónica que parte de la tónica, llega a la dominante, desde aquí deriva hacia la tonalidad secundaria de Do bemol, y finalmente regresa a la dominante y resuelve en la tónica: La bemol-Mi bemol (Sol bemol-Do bemol) Mi bemol-La bemol. La limitación a una sola cadencia perfecta dentro de una composición es algo habitual en la época y la encontramos en obras de Debussy como el Cuarteto en Sol menor Op.10 (1893) o la *Sonatina* de Ravel (1905).



Imagen 14. Ejemplo 14: «Evocación», cc. 113-117

96 Felix Salzer, *La audición estructural: coherencia tonal en la música*, Barcelona, Labor, 1995.

Aun en aquellas piezas que no tienen ninguna modulación estructural importante, sino pequeñas desviaciones tonales en las zonas de transición como en «El Puerto», Albéniz emplea un tipo de estructura muy parecido.

Exposición (cc. 1-82)	T de Re bemol mayor
Transición-retransición (cc. 83-122)	[(Re bemol-Do sostenido), Fa sostenido, Si, Mi, Si doble bemol]
Reexposición (cc. 123-187)	D-T de Re bemol mayor

Imagen (tabla) 15. Ejemplo 15: Estructura de «El Puerto»

En esta composición toda la primera parte está en la tonalidad principal, establecida a través de una gran pedal de tónica. La segunda parte comienza con una transición armónica que pasa por varias tonalidades a través del círculo de quintas [(Re bemol (Do sostenido), Fa sostenido, Si, Mi, Si doble bemol (La)]. La entrada de la reexposición conduce a la dominante y cuatro compases después a la tónica, siendo esta la cadencia fundamental de la pieza.

La última composición del primer cuaderno de *Iberia* es la más extensa, y en ella podemos encontrar la utilización de recursos estructurales que habían aparecido en las dos composiciones anteriores, integrados ahora dentro de un marco binario más amplio. La relación entre las piezas de este primer cuaderno de *Iberia* es tanto estructural como tonal. Si miramos las tonalidades de estas tres obras (La bemol, Re bemol y Fa sostenido) vemos que entre ellas están a distancia de cuarta justa; relación entre tonalidades que es la más generalizada dentro de la estructura interna de estas composiciones en las transiciones y retransiciones.

A (cc. 1-180)	A' (cc. 191-369)
a (1-82)	Primera parte (cc. 191-254)
Zona temática (cc. 1-39)	a (cc. 191-222) Fa sostenido
Fa sostenido menor	
Transición (cc. 40-82)	b (cc. 223-254) Si mayor
Do sostenido – La bemol – Mi bemol – Si bemol – Fa	
b (83-190)	Segunda parte (cc. 255-338)
Zona temática (cc. 83-134)	Retransición (cc. 255-286)
Fa sostenido mayor	Sol- Re - La
Transición (cc. 135-190)	a (cc. 287-338)
Re – Fa – D de Fa sostenido	Fa sostenido mayor
	Coda (339-369)
T ----- D	T (Si mayor) D/D T

Imagen (tabla) 16. Estructura de «El Corpus en Sevilla»

Ambas partes son amplias y tienen su propia estructura interna binaria con su armazón armónica. En las dos podemos encontrar restos de la forma sonata bipartita, especialmente en lo que hace referencia a las relaciones armónicas, ya que si seguimos el planteamiento melódico, la obra tendría una forma ternaria reexpositiva⁹⁷. Esta utilización de estructuras de sonata dentro de una forma binaria más amplia la encontramos en composiciones románticas anteriores, como la *Rapsodia* Op.79 de Brahms, y en obras posteriores como la *Fantasia Bética* de Falla.

La primera parte, A, tiene dos secciones diferentes con temas contrastantes y un cambio de modo entre ellas, Fa sostenido menor - Fa sostenido mayor, que no resulta muy significativo dada la mixtura que existe entre ambos modos. Las dos secciones de

⁹⁷Antonio Iglesias habla de una estructura ABAB y Clark hace referencia a una estructura ternaria ABA que no queda muy bien especificada, situando la reexposición en el c. 255 que en realidad está dentro de un proceso de retransición armónica. Véase: Antonio Iglesias, *Isaac Albéniz, su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1997, vol I, pp. 244-250; W. A. Clark, *Isaac Albéniz ...*, p. 258.

la primera parte están subdivididas en dos subsecciones, una temática o estable armónicamente y otra de transición o modulante. Sin embargo, toda esta parte no modula hacia ninguna tonalidad secundaria, como ocurría en «El Puerto», aunque aquí sí hay un tema secundario diferente, frecuentemente relacionado con el canto de una saeta, que se presenta de forma yuxtapuesta con elementos del tema principal. Esto genera un tipo de estructura en capas, elemento muy innovador en este momento en la música de Albéniz, que se extenderá posteriormente durante el siglo XX. Como un eco, en la zona de transición vuelve a escucharse este tema secundario en solitario en *ppp*, en una zona inestable armónicamente que finaliza con una pedal de dominante del tono principal.

La segunda parte, A', tiene una estructura muy similar a la de «Evocación», aunque en este caso la distribución bipartita está más clara. La primera sección tiene dos subsecciones contrastantes en tema y tonalidad: el primer tema está en la tonalidad principal y el tema secundario en Si mayor. La segunda sección comienza con una retransición modulante que conduce de nuevo a la tonalidad principal, seguida de una reexposición estable del tema y del tono principal. Como se puede comprobar, esta segunda parte sigue rigurosamente la organización armónica de la sonata bipartita, a la vez que reproduce el esquema melódico de la primera parte. El hecho de que la primera parte no concluya la obra hace que en ella no aparezca ninguna cadencia perfecta importante en el tono principal, la cual se retrasa hasta el comienzo de la segunda parte (cc. 191-198), único momento de la obra donde aparece la relación dominante-tónica de forma amplia y con una función estructural.

CONCLUSIÓN

Todos estos elementos nos sirven para mostrar algunos principios compositivos básicos de esta obra. En primer lugar, el hecho de que, aunque el propio autor se haya referido a *Iberia* como su «segunda vía»⁹⁸, esto no implica un alejamiento de los principios de organización tonales. En segundo lugar, nos permiten comprobar cómo los sistemas modales y tonales no son incompatibles, sino que pueden convivir con una

98 Comentario incluido en una carta a Joaquim Malats, con fecha de 2 de octubre de 1907. El manuscrito se encuentra en el Museo Municipal de Música de Barcelona. Citado en W. A. Clark, *Isaac Albéniz ...*, p. 250.

gran facilidad dentro de una misma composición. Por último, nos muestran el estadio final de la tonalidad: expandida en el modo y convertida en elemento estructural.

La vitalidad de los ritmos de *Iberia*, donde se pueden seguir los ecos de la música española, su colorido armónico lleno de cromatismo que evocan escalas modales y su gran virtuosismo técnico han ocultado con frecuencia la claridad y coherencia armónica y estructural de estas piezas. Los autores más cercanos a Albéniz fueron deslumbrados por estos destellos superficiales y denominaron con frecuencia como indescriptibles sus relaciones armónicas. Collet refiriéndose a «Jerez» afirmaba que «los acordes no son analizables excepto como una función de las curvas de un contrapunto extraordinariamente libre»⁹⁹. Laplane al acercarse a «Evocación» señalaba «Nada más difícil de discernir que esa tensión sin límites ni tonalidad segura»¹⁰⁰.

La tendencia a centrar el análisis en una visión intraopus que busca la originalidad y la definición de estilos personales ha ocultado, o pasado a un segundo plano, los modelos estructurales y los códigos lingüísticos que sustentan la obra. Jean-Aubry escribía sobre el método de Albéniz: «El método de Albéniz, si se puede usar tal palabra en cuanto a él, es casi inescrutable, pues solo obedece a sutiles y personales leyes»¹⁰¹. Quizá la definición más sorprendente es la de Grew que describe esta música como «intelectualmente extraña»¹⁰².

Frente a este tipo de interpretaciones, se ha querido mostrar la unión de *Iberia* con los códigos lingüísticos y los modelos estructurales propios de su época. A las constricciones propias del lenguaje musical del momento hay que añadir el componente ideológico y las circunstancias históricas, elementos que supo aunar Albéniz y que convierten *Iberia* en una de las representaciones más simbólicas de la música del momento.

99 Henri Collet, *Albéniz et Granados*, París, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 175. Citado en P. B. Mast, *Style and structure in "Iberia" ...*, p. 8.

100 G. Laplane, *Albéniz: su vida ...*, p. 144.

101 George Jean-Aubry, «Isaac Albéniz (1869-1909)»..., p. 537.

102 Sydney Grew, «The Music for Pianoforte of Albéniz», *The Chesterian* 6/42 (1924), pp. 45-48. Citado en P.B. Mast, *Style and structure in "Iberia"...*, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENROTH, Carey L. *Inspiration and influence behind the keyboard styles of Isaac Albéniz and Enrique Granados*. Tesis doctoral, Universidad de Oregón, 1990.
- BLUME, Friedrich. *Classical and romantic music: a comprehensive survey*. Nueva York: W. W. Norton, 1970.
- BURNETT, Henry y NITZBERG, Roy. *Composition, chromaticism and the developmental process: a new theory of tonality*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- CLARK, Walter A. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- GEERZT, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz, su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1997.
- JEAN-AUBRY, Georges. «Isaac Albéniz (1869-1909)». *Musical Times*, 58 (1917), pp. 535-538.
- LAPLANE, Gabriel. *Albéniz: su vida y su obra*. Barcelona: Noguer, 1958.
- MAST, Paul B. *Style and structure in "Iberia" by Isaac Albéniz*. Tesis doctoral, Universidad de Rochester, 1974.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- MOTTE, Diether (de la). *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989.
- NOMMICK, Yvan. «Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative». En *La musique entre France et Espagne: interactions stylistiques 1870-1939*. Louis Jambou (ed.). París: Universidad de la Sorbona, 2003, pp. 291-306.
- REDFORD, John R. *The application of Spanish folk music in the piano suite "Iberia" by Isaac Albéniz*. Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 1994.
- ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. *Isaac Albéniz, España soñada*. Madrid: Real Musical, 1975.

SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*, Ethos Música, vol. 7. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.

SALZER, Felix. *La audición estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1995.

SCHÖNBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990.

_____ *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.

SEARLE, John R. *La construcción de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

WHITTALL, Arnold. «Tonality and the whole-tone scale in the music of Debussy». *The Music Review*, 36:4 (1975), pp. 261-271.