



Javier Riba



Javier Riba, natural de Córdoba, ha cursado sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de su ciudad con los profesores **José Rodríguez, Marco Socías** y **Manuel Abella**, concluyendo todos los grados con matrícula de honor. Así mismo ha recibido consejos de Técnica e Interpretación de **Leo Brouwer, José Tomás, Manuel Barrueco, David Russell**.... Durante el periodo 2000/2001 realiza estudios de postgrado con el catedrático **Demetrio Ballesteros** en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Javier Riba ha sido premiado en diferentes Concursos Internacionales de interpretación y composición. Es profesor de guitarra por oposición desde el año 1993. Durante el periodo 1995-2002 ha impartido clases de guitarra en el C.E.M. "Fray Juan Bermudo" de Écija, en Sevilla, desarrollando una importante labor pedagógica y creando en 1999 la Orquesta de Guitarras de Écija, agrupación que reúne en el escenario a 30 jóvenes guitarristas entre 12 y 18 años. Actualmente es profesor del Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba.

Nos encontramos en Córdoba, en un bar en frente del Teatro Cómico, una hora antes del concierto de Marco Socías. Desde aquí darte las gracias Javier, por tu amabilidad y por concedernos un hueco de tu tiempo para hablarnos sobre transcripciones, con motivo de tu nuevo CD sobre Isaac Albéniz: "La guitarra soñada".

-La transcripción o arreglo de una obra para un instrumento diferente de aquél para el que fue concebido ha estado siempre presente a lo largo de la historia de la música. En el caso de la guitarra éste es un aspecto que cobra gran importancia, ya que una parte del repertorio está dirigido a la transcripción. Tú has realizado un trabajo importante transcribiendo partituras de la "Iberia" de Albéniz. ¿Qué aspectos debemos plantearnos a la hora de realizar una transcripción?

Hay cierta corriente de opinión que rechaza las transcripciones porque considera que sacar la música del medio en el que ha sido creada es falsear las intenciones del compositor. No lo sé, sin embargo, lo que parece claro —al menos en el repertorio de la guitarra— es que las transcripciones han tenido un papel muy importante en la evolución de nuestro instrumento, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX; los guitarristas al enfrentarse al reto de transcribir música que no había sido concebida para la guitarra, buscaron nuevos caminos, nuevas sendas alejadas de los lugares comunes de la técnica, y ese fenómeno espoleó la evolución de nuestro instrumento y lo preparó para el gran salto que experimentó en el siglo XX con la incorporación de compositores no guitarristas.

En el caso de la música española, esta influencia es de ida y vuelta. La música española en su conjunto tiene mucho de apropiación de la sonoridad de la guitarra y de su técnica, por eso su transvase al instrumento de las seis cuerdas —aunque el medio

original sea el piano o la

orquesta— funciona en general muy bien y eso es un fenómeno muy interesante y pendiente de estudio.

A la hora de transcribir a la guitarra caben dos enfoques: uno, objetivo, basado en la fidelidad al modelo original, intenta en la medida de lo posible respetar las armonías, las tesituras, la textura contrapuntística... y otro, subjetivo, se fundamenta en la transformación de la partitura original hasta encontrar el molde más guitarrístico. Uno y otro tienen sus defectos. El primero convierte la pieza en un ejercicio gimnástico y el otro en una caricatura. El éxito de la empresa depende fundamentalmente de la imaginación, el conocimiento y el olfato instrumental del transcriptor, que tiene que apropiarse de la obra y recrearla de nuevo, respetando de la misma manera el origen y el destino; alienándose lo justo y estableciendo límites a su fantasía.

-¿Plantea problemas técnicos diferentes el tocar música transcrita para guitarra de otros instrumentos que una obra concebida en origen para el instrumento?

Te contesto con un ejemplo: al igual que en la guitarra tenemos una serie de elementos muy característicos, como son portamentos, arrastres, armónicos, etc., el piano tiene otros. Entre ellos —quizá uno de los más significativos— sea el pedal; ese mecanismo que permite dejar las sonoridades flotando en el aire. Pues bien, imitarlo en la guitarra es algo que ya usaba muy inteligentemente Llobet con digitaciones en "campanela" digitando melodías por grados conjuntos en distintas cuerdas. Ese elemento tan característico de la sonoridad del piano debe quedar representado en una buena transcripción guitarrística de música de Albéniz o Granados y eso representa una dificultad añadida.

-Hablamos sobre tu CD "La guitarra soñada", resultado de tu trabajo. Explicanos el doble sentido del título.

Como dice Javier Suárez-Pajares "es un título polisémico". Por una parte aludo a la presencia velada de la guitarra entre las cuerdas del piano "albeniciano". En sus hermosos lienzos sonoros — con títulos alusivos a ciudades y lugares de España— Albéniz nos describe

Entrevista a Javier Riba

paisajes en los que está representado también el elemento humano, el folclore, la guitarra; esa guitarra que probablemente conoció y amó a través de sus viajes de juventud en Andalucía

Y por otra parte, al incluir en este trabajo por primera vez algunas piezas de *Iberia* para una guitarra, considero que es un sueño para cualquier guitarrista incorporar esta maravillosa música a nuestro repertorio.

-¿Desde cuándo y de dónde viene tu interés por Albéniz?

Mi interés sobre Albéniz viene desde que empecé a estudiar guitarra, sin embargo el primer punto de inflexión se produce cuando Leo Brouwer me propone como solista para tocar un arreglo suyo, para guitarra y orquesta, de tres números de “*Iberia*”. Las obras que interpreté con la Orquesta de Córdoba fueron “*Evocación*”, “*El Puerto*” y “*El Albaicín*”. Fue una experiencia inolvidable, y una revelación descubrir y escuchar en la guitarra algunos pasajes que yo siempre había asociado al piano.

A esta primera experiencia con *Iberia* se sumó con el tiempo mi interés por los instrumentos históricos españoles y, en especial, por las guitarras Torres. Hace años propicié en el Festival de Córdoba unas Jornadas de estudio, unos conciertos y una exposición sobre la figura de Antonio de Torres, y pude tocar en aquella ocasión con varias guitarras Torres originales.

De esta manera me fui introduciendo en un universo muy atractivo como es el de la música de Albéniz, con guitarras de la época, y empecé a interesarme por las transcripciones históricas de Tárrega y de Llobet, hasta alcanzar un conocimiento cabal sobre su genialidad como transcritores.

-¿Cómo te planteaste, en un principio, el trabajo que duraría 3 años, y que luego presentarías a la casa Tritó? ¿Qué consejos darías a los estudiantes que se plantean un trabajo de investigación de características similares?

Cuando empecé a transcribir *Evocación*, en el 2006, no sabía muy bien si llegaría hasta el final de la pieza; te encuentras muchas dificultades que te obligan a dejar y retomar el trabajo constantemente. En marzo del 2008 grabé *Evocación, El Puerto y Almería* de *Iberia*, junto a una serie de piezas de la *Suite Española* y *España*. Atrás

quedaban tres años de intenso trabajo. Presenté el Master a varias discográficas y finalmente fue Tritó, con quien también he editado las partituras, quien mejor se adaptaba a mi planteamiento.

Pienso que algo muy importante que tienes que hacer para realizar un proyecto de estas características es encontrar la motivación y la sugestión suficientes. En mi trabajo he tenido muy en cuenta cómo era la guitarra de la época, cómo se transcribía, cómo suena esa música en el piano... es decir, me he sumergido en un universo para encontrar allí las claves de mi trabajo.

-¿Escuchó Albéniz sus obras en la guitarra?

Nos han llegado pocos rastros de la relación de Albéniz con la guitarra, pero los suficientes para formularse la hipótesis de que Albéniz aprobó y disfrutó con las transcripciones guitarrísticas de su música.

Apeles Mestres, escritor y músico, en su libro “*Volves Musical*” —que habla sobre distintos aspectos de la música en Barcelona— nos relata que cuando Albéniz escuchó a Tárrega “su famosa serenata” quedó tan impresionado que exclamó: “esto es lo que yo había concebido”. Esta cita, que se ha repetido numerosas veces, no viene ni de Albéniz ni de Tárrega, sino de este amigo común, pero puede ser cierta. Sobre qué obra es “su famosa serenata” especulo en un artículo publicado en guitarra.artelinkado.

Existen programas que confirman que Albéniz y Tárrega coincidieron, allá por la década de los ochenta del siglo XIX, compartiendo escenario. Sobre la relación con Llobet tenemos varios datos. Uno, el que nos proporciona una carta de Albéniz que escribe a un amigo en la que le dice que está fascinado con el arte del guitarrista de Barcelona. Y otro, cuando comparten programa en un concierto benéfico que organiza Albéniz a principios de siglo, en 1906. Se conserva una fotografía de grupo, que conozco por cortesía de Julio Gimeno, donde podemos ver a Isaac Albéniz con una serie de músicos y familiares entre los cuales figura Miguel Llobet. Cotejando esta fotografía con el programa del concierto antes mencionado deduzco que se trata de la misma época (quizá la foto fue tomada con ocasión de ese concierto). Si Albéniz no hubiera estado de acuerdo en que su música se tocara en la guitarra, no



habría invitado a Llobet a un concierto y, por supuesto, no se habría retratado con él.

Albéniz también tiene una relación muy importante con Ángel Barrios (1882-1964), un guitarrista granadino, hijo de Antonio Barrios “el Polinario”. Ángel siendo niño conoció a Albéniz y mantuvo su relación con él hasta los últimos años de vida del pianista catalán. Ángel Barrios, junto a otros dos granadinos, formó el trío *Iberia* (bandurria, laúd y guitarra), e hicieron arreglos de música de Albéniz, y estuvieron tocando en París, en Londres...

Es decir, hay constancia de la relación de Albéniz con muchos guitarristas.

Sobre esto escribí un artículo en guitarra.artelinkado que se titula “Albéniz y los guitarristas de su tiempo”.

-Estudiaste los arreglos de Tárrega y de Llobet para guitarra de la música de Albéniz. ¿Cuáles son las principales características que has aprendido de estos maestros contemporáneos a Albéniz?

La principal característica quizá sea la libertad; ellos no pretendían ser totalmente fieles al texto aunque sí al espíritu. Por ejemplo, al principio de *Granada*, Albéniz realiza un acorde de dominante sobre pedal de tónica, y Tárrega, sin embargo, lo arregla como dominante pero sin pedal. No creo que Tárrega lo hiciera porque no le gustara la sonoridad. Creo que lo hace así porque ese pedal no funciona igual en la guitarra que en el piano, en el que se realiza en una tesitura muy grave y, por tanto, en su disposición original fuera del ámbito de la guitarra.

Por otra parte Tárrega y Llobet utilizan muchos elementos de la técnica de guitarra ajenos al piano que le añaden una expresividad especial a esa música.

Las digitaciones son otra cosa fundamental. La

digitación tiene un valor estructural. De hecho hay varios ejemplos preciosos en “*Córdoba*” de Albéniz/Llobet, en una versión inédita que va a salir publicada dentro de poco. Es un ejemplo interesante porque como no se publicó en su momento, los guitarristas que después hicieron arreglos de “*Córdoba*” no han podido copiar las soluciones de Llobet, y ahora, al compararla con las transcripciones modernas, se observan grandes diferencias. Aquí es donde mejor se puede calibrar la genialidad de Llobet en este terreno.

Desde Segovia en adelante todos los guitarristas han hecho sus transcripciones de Albéniz al tiempo que han denostado el trabajo de Tárrega y de Llobet. Mi trabajo es una vindicación de estos Maestros.

-En tu investigación sobre esta época incluyes un estudio organológico sobre las guitarras de la época. ¿Por qué has decidido tocar y grabar el CD con una copia de la guitarra Torres?

La guitarra que tengo es una copia de “Torres” del constructor John Ray. El original es propiedad de Carles Trepát. No suena como una Torres pero es un buen compromiso entre guitarra moderna y antigua y tiene muchas cosas que a mí me ayudan a entender esa música mejor.

Lo primero: el sonido de los graves, que tienen una profundidad especial. Después: el timbre; el color de una misma nota en cuerdas distintas es completamente diferente y sin embargo en una guitarra moderna casi no existe esta diferencia.

Una guitarra nunca va a sonar como un piano, por eso para mí el volumen no es lo importante; la belleza de la guitarra radica en su tímbrica.

Hay gente que opina que esas guitarras están pasadas de moda, pero yo pienso que tienen algo especial. Todos los grandes guitarristas de nuestro pasado más inmediato tuvieron y tocaron con Torres. Quizá Segovia no tocó con Torres porque quería proyectar su hegemonía rompiendo con el pasado, y la guitarra actual está a punto de convertirse en un nuevo instrumento muy alejado de aquel que fue.

¿Usas cuerdas de tripa?

No, ahora estoy tocando con unas cuerdas de fluorocarbono de bajísima tensión. Las cuerdas de carbono se asemejan más a las antiguas de tripa por su densidad y su respuesta.