



Universitat Autònoma de Barcelona

Tesis doctoral

***Iberia* de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de “El Puerto” en los registros sonoros**

por

María de Lourdes Rebollo García

Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Mayo 2015



Tesis doctoral

***Iberia* de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de “El Puerto” en los registros sonoros**

Autora:

María de Lourdes Rebollo García

Director:

Dr. Francesc Cortès i Mir

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología
Departament d'Art i de Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

Mayo 2015

A Adrián y Ana Victoria, mis tesoros

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero expresar mi más sincero agradecimiento al doctor Francesc Cortès i Mir por aceptar ser el director de esta tesis, por orientarme en la investigación, y por sus observaciones y correcciones puntuales a este texto. Pero sobre todo, por sus valiosos consejos y sugerencias siempre de manera cordial y abierta que me motivaron a llevar a buen fin esta investigación. Agradezco al doctor Joaquim Rabaseda i Matas su orientación y asesoría al inicio de este trabajo, y a la doctora Montserrat Claveria su apoyo en la tramitación de mi ingreso al doctorado.

La realización de mis estudios de doctorado en la Universitat Autònoma de Barcelona fue posible gracias al apoyo de una beca concedida por el Programa de Becas para Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en México.

Agradezco la atención cordial y eficiente del personal de la Biblioteca de Catalunya. En especial, mi agradecimiento a Margarida Ullate i Estanyol, jefa del departamento de recursos sonoros y audiovisuales, por orientarme y proporcionarme materiales primordiales para mi investigación, y a Ramon Sunyer por su ayuda en la reproducción y grabación de los registros sonoros en rollo perforado. Agradezco al Museo de la Música en Barcelona el préstamo del rollo Welte de “El Puerto” con Frank Marshall para su reproducción y grabación en la Biblioteca de Catalunya.

Quiero agradecer a Alicia Torra, hija de Alicia de Larrocha, por permitirme consultar el archivo personal de la maestra y facilitarme materiales indispensables para mi investigación. Agradezco también a Elena Elía y Maria Ferré, encargadas de la catalogación del Archivo Alicia de Larrocha, su amable ayuda en la búsqueda de información y materiales de consulta.

Mi más profundo agradecimiento al maestro Jorge Federico Osorio y a Sylvana Young, maestros que siempre han estado presentes en mi vida profesional y personal, cuyas enseñanzas han sido fundamentales para este trabajo. Agradezco a Monica Buxò las largas, amenas y enriquecedoras pláticas que sostuvimos en relación a sus experiencias como alumna de Frank Marshall, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater y Mercedes Roldós en la Academia Marshall.

A mis padres, el que está y la que ya no está, a quienes les debo lo que soy y siempre les estaré agradecida. Mi amor y agradecimiento a mis hermanos, sobrinos y amigos por su apoyo incondicional. Finalmente, le doy gracias a *la vida* que logré recuperarla, ganando un mejor entendimiento y más fuerzas para seguir aprendiendo.

Índice general

Resumen	11
Abstract	13
Abreviaturas	14
Introducción	17
I. Panorama de los registros sonoros de <i>Iberia</i> de Isaac Albéniz	33
1.1. Presencia de <i>Iberia</i> a principios del siglo XX	35
1.2. Rollos para piano reproductor y pianola: un caso singular	39
1.2.1. La pianola	40
1.2.2. Rollos para pianola	42
1.2.3. El piano reproductor	46
1.2.4. Rollos para piano reproductor	49
1.3. Integral de <i>Iberia</i>	58
1.4. Registros parciales de <i>Iberia</i>	66
1.4.1. Discos de 78 rpm	66
1.4.2. Del disco LP a la era digital	68
1.5. Catálogo y discografía: criterios	72
1.5.1. Catálogo general de registros sonoros de <i>Iberia</i>	75
1.5.2. Discografía: registros parciales de <i>Iberia</i>	87

II. Estudio de un caso: “El Puerto” de <i>Iberia</i>	131
2.1. Justificación	133
2.2. Los registros de “El Puerto” en los distintos soportes sonoros	137
2.3. Metodología	141
2.3.1. Proceso de análisis	141
2.3.2. Análisis de la grabación con Sonic Visualiser	142
2.3.2.1. Descripción y uso del programa	142
2.3.2.2. La onda y el espectrograma	144
2.3.2.3. Aplicación de Sonic en “El Puerto”	147
2.3.3. Análisis de la partitura	150
2.4. Modelo de análisis a partir de un caso interpretativo: Alicia de Larrocha (1957)	160
2.4.1. Medición del tempo	160
2.4.2. Medidas estadísticas aplicadas	165
2.4.3. Tiempo por compás	169
2.4.4. Factores de variabilidad del tempo	173
2.4.5. Dinámicas	180
2.5. Visualización del análisis	183
III. Aplicación del análisis	187
3.1. Análisis cronológico de los registros sonoros de "El Puerto" (1910-2010)	189
3.2. Dos superficies, dos aproximaciones, variantes de los resultados	189
3.2.1. Rollo para pianola Victoria (<i>ca.</i> 1910)	189
3.2.2. Secuencia MIDI (2002-2013)	194
3.3. Diez intérpretes: visiones y versiones desde 1925 a 2010	197

3.3.1. Frank Marshall (1925)	201
3.3.2. Claudio Arrau (1947)	217
3.3.3. Leopoldo Querol (1954)	226
3.3.4. Alicia de Larrocha (1957)	234
3.3.5. José Cubiles (1960)	234
3.3.6. Rosa Sabater (1967)	242
3.3.7. Esteban Sánchez (1968-69)	248
3.3.8. Michel Block (1973)	256
3.3.9. Daniel Barenboim (2001)	264
3.3.10. Lang Lang (2010)	271
3.4. Comparación global de todos los registros sonoros de “El Puerto” estudiados	279
3.4.1. Visión global de las variables analizadas	280
3.4.2. Resultados parciales a partir de cada una de las variables	283
3.4.2.1. Análisis de la variable tempo	283
3.4.2.2. Análisis de la variación de amplitud	301
3.4.2.3. Análisis de los criterios interpretativos	304
4. Un caso paradigmático y singular: Alicia de Larrocha	309
4.1. Justificación	311
4.2. El Archivo Alicia de Larrocha. Descripción del Fondo	316
4.3. Las interpretaciones de Alicia de Larrocha sobre <i>Iberia</i> de Albéniz	317
4.3.1. Programas de concierto	317
4.3.2. Duraciones de las piezas	319
4.3.3. Partituras personales	320
4.3.3.1. Anotaciones en sus partituras	325
4.3.4. Grabaciones	333

4.4. “El Puerto”: análisis de siete versiones de Alicia de Larrocha	338
4.4.1. 1957: la herencia de Marshall	339
4.4.2. 1962: versión estéreo Hispavox	349
4.4.3. 1967: ¿una grabación de referencia en vivo?	356
4.4.4. 1973: proyección internacional, grabación Decca	360
4.4.5. 1980: Concierto del Royal Festival Hall	363
4.4.6. 1986: madurez interpretativa	366
4.4.7. 2003: su último recital, se cierra el círculo	370
4.5. Visión global de las versiones	375
4.5.1. Duración total	378
4.5.2. Duración por compás	379
4.5.3. Marca metronómica	381
4.5.4. Duración por nota, primeros cuatro compases	382
Conclusiones	387
Bibliografía	395
Apéndices	407
1. Correspondencia entre Isaac Albéniz y Joaquim Malats en relación a <i>Iberia</i>	409
2. <i>Iberia</i> en los conciertos del Palau de la Música Catalana (1910- 1950)	429
3. Programas de concierto de Alicia de Larrocha que incluyen <i>Iberia</i> (1939-2003)	433

RESUMEN

El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de la interpretación de *Iberia* de Albéniz a través de los registros sonoros de una de sus piezas, “El Puerto”, la segunda del primer cuaderno de la colección. El trabajo inicia con un panorama de los registros sonoros de *Iberia* a partir de sus primeros registros en rollo para pianola y piano reproductor hasta los formatos digitales actuales. Se incluye un catálogo general y una discografía con referencia de localización para los registros parciales de *Iberia* a partir del disco de 78 rpm.

La parte substancial del trabajo está enfocada a “El Puerto” de *Iberia*. La metodología propuesta para el estudio de su interpretación en los registros sonoros, vincula evaluaciones cuantitativas y cualitativas a través de un análisis sistemático y un método científico-técnico aplicado a las grabaciones con la ayuda de Sonic Visualiser. Se analizan las interpretaciones de diez pianistas: Frank Marshall, Claudio Arrau, Leopoldo Querol, Alicia de Larrocha, José Cubiles, Rosa Sabater, Esteban Sánchez, Michel Block, Daniel Barenboim y Lang Lang, y dos registros sonoros transcritos de la partitura: rollo para pianola Victoria y Secuencia MIDI, mismo principio pero a distancia de un siglo de avances tecnológicos. Además, se incluye un análisis comparativo de todos los registros estudiados.

Alicia de Larrocha es un caso único y paradigmático en la historia de las grabaciones de *Iberia*. Se estudian sus partituras personales, grabaciones comerciales e inéditas, programas de concierto y documentos en relación a *Iberia* pertenecientes al Archivo Alicia de Larrocha en Barcelona. Se discute un análisis detallado y comparativo de siete grabaciones de “El Puerto” realizadas por la pianista catalana en un lapso de 46 años. Por último, el estudio comparativo de las interpretaciones de Marshall y Larrocha mostró ciertas tendencias comunes de interpretación entre estos dos pianistas, las cuales pudieron haber sido transmitidas de maestro a alumna, dándonos elementos objetivos que contribuyen al conocimiento de la tradición interpretativa de la escuela pianística catalana Granados-Marshall-Larrocha.

ABSTRACT

The aim and object of this PhD dissertation is to study the interpretation of *Iberia* by Albeniz through sound recordings of “El Puerto”, the second piece of the first book of the collection. The work begins with an overview of recordings of *Iberia* from their first registers on piano rolls for player piano and reproducing piano until the current digital formats. A general catalogue and a discography with location references for *Iberia* partial registers from 78-rpm record are included.

The substantial part of the work is focused on “El Puerto” from *Iberia*. The proposed methodology for the study of recorded performances of this piece, links quantitative and qualitative assessments through a systematic analysis and scientific-technical method applied to recordings with the help of Sonic Visualiser. Interpretations by ten pianists are discussed: Frank Marshall, Claudio Arrau, Leopoldo Querol, Alicia de Larrocha, José Cubiles, Rosa Sabater, Esteban Sanchez, Michel Block, Daniel Barenboim, and Lang Lang, and also two sound recordings based on the transcription of the score: Victoria piano roll and MIDI sequence, same principle but a century away from technological advances. In addition, a comparative analysis of all the recordings studied is included.

Alicia de Larrocha is a unique and paradigmatic case in the history of the recordings of *Iberia*. Her personal scores, commercial and unreleased recordings, concert programmes and documents related to *Iberia* that belong to the Alicia de Larrocha Archive in Barcelona were reviewed and studied. A detailed and comparative analysis of seven versions of “El Puerto” made in a span of 46 years by this important Catalan pianist of the 20th century are discussed. Finally, a comparative study of the interpretations of Marshall and Larrocha showed certain common trends of interpretation between these two pianists, which may have been transmitted from teacher to pupil, giving us objective elements that contribute to the knowledge of the Catalan piano school tradition: Granados-Marshall-Larrocha.

ABREVIATURAS

c.	compás
cc.	compases
m.d.	mano derecha
m.i.	mano izquierda
p.	página
pp.	páginas

AdL	Archivo Alicia de Larrocha, Barcelona
BC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BNF	Bibliothèque nationale de France, París
BL	British Library, Londres
MMB	Museo de la Música de Barcelona
CHARM	Centre for the History and Analysis of Recorded Music
IPAM	International Piano Archives at Maryland
LC	Library of Congress

“Iberia! Iberia! Eso sí que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar!. El puerto! ¡Válgame Dios, y qué Puerto! ¡Entre aquellos latigazos de [sis] dobles bemoles seguidos de aquellas fierezas amansadas por sonrisas de manolas de Goya!!!

Di a tu editor que mande a estos algunos ejemplares de Iberia. Los que había por aquí los ha limpiado la gente de mi academia.

Quiero que lo toquen todos. Perdona si muchos te lo revientan, pero es esto, una manera de decirte que me gusta con delirio.”

Enrique Grandos

(Carta a Isaac Albéniz)
Biblioteca de Catalunya

Introducción

Uno de los objetivos de esta Tesis Doctoral, por lo menos el que empezó siendo el objetivo inicial y generador, es el estudio de la interpretación de *Iberia* (1905-1908) de Isaac Albéniz a través de sus registros sonoros.

El trabajo inicia con la catalogación de los registros sonoros de *Iberia*, en su versión original para piano –doce piezas en cuatro cuadernos–. Se examinan las características de los distintos soportes y formatos que han surgido en la historia de las grabaciones y la manera en que éstos condicionaron, permitieron o propiciaron el registro de *Iberia*. Se incluye un catálogo general de los registros sonoros de *Iberia* y una discografía detallada que incluye, además, la referencia de localización para los registros parciales de esta obra a partir del disco de 78 rpm. La catalogación de los registros sonoros de *Iberia* abarca un periodo de poco más de un siglo, desde el soporte en rollo perforado hasta los formatos digitales actuales: Mp3 y Blu-ray. Se registran 1217 versiones originales por pieza de *Iberia*, que corresponden a 413 registros parciales y 804 de los 67 registros integrales. Además, se realiza un estudio estadístico de la totalidad de los registros para identificar las piezas, el formato y el periodo con mayor o menor número de registros, así como los pianistas que han grabado *Iberia*. Lo cual sirvió para seleccionar la pieza de la colección que sería materia de estudio.

La parte central del trabajo está enfocada al análisis interpretativo de “El Puerto” a través de sus registros sonoros. La selección de esta pieza, la segunda del primer cuaderno de *Iberia*, como una muestra representativa de la interpretación de esta obra, se basó en tres factores fundamentales: por ser una de las primeras piezas de *Iberia* que se grabaron más veces y que ha alcanzado mayor popularidad, junto con

“Evocación” y “Triana”; por contar con material sonoro disponible para su estudio, desde el rollo para pianola y piano reproductor hasta el disco compacto y archivo MIDI; y por ser la pieza de menor duración y textura menos compleja que el resto de las piezas de *Iberia*, lo que la hace la más viable al trabajo tan minucioso y laborioso que demanda el análisis interpretativo en las grabaciones. Se analizan doce registros sonoros de “El Puerto”, diez grabaciones pertenecientes a: Frank Marshall (1925) Claudio Arrau (1947), Leopoldo Querol (1954), Alicia de Larrocha (1957), José Cubiles (1960), Rosa Sabater (1967), Esteban Sánchez, (1968-69), Michel Block (1973), Daniel Barenboim (2001) y Lang Lang (2010). Además se trabajará con dos registros transcritos de la partitura: rollo para pianola Victoria (*ca.* 1910) y archivo digital MIDI (Segundo Yogore, 2002-2013). Asimismo, se hace una comparación global de todos los registros sonoros de “el Puerto” estudiados.

La metodología aplicada al estudio de la interpretación grabada de “El Puerto” parte desde la perspectiva de la musicología empírica, en cuanto a utilizar un método apropiado para extraer información relevante para su análisis. Pero además, creemos que en el caso de la música clásica, la partitura sigue siendo el objeto generador de la interpretación, por lo menos en todas las grabaciones que han sido objeto del estudio. Por lo que se propone un modelo de análisis interpretativo que reúna un análisis “convencional” de la partitura y un análisis de las grabaciones con el uso de *Sonic Visualiser*, para medir la variable tempo y detectar otras características particulares de la interpretación como las dinámicas, articulación, fraseo, pedal, y otros elementos que contribuyen a la expresividad musical. Asimismo, se aplicará la estadística descriptiva para la comparación de interpretaciones. De esta manera, se pretende vincular evaluaciones objetivas y subjetivas a través de un análisis sistemático y riguroso aplicado a las grabaciones, que sirva como propuesta metodológica al estudio de la interpretación grabada y como un herramienta más de análisis para el estudio de las obras.

Una sección de la tesis está destinada a Alicia de Larrocha, la única pianista que dejara seis grabaciones de la integral de *Iberia*: cuatro comerciales (1957, 1962, 1973 y 1986) y dos inéditas (1972 y 1980), y cinco grabaciones inéditas de piezas de *Iberia*: Cuadernos I y II (1967); “Triana” como bis de concierto (1970); “El

Albaicín”, “Rondeña” y “Triana” (1971); Cuadernos III y IV (1988); y “Evocación”, “El Puerto” y “Almería” (2003) perteneciente a su último recital como pianista profesional en el *Suntory Hall* de Tokio, Japón. Asimismo, en el archivo personal de Alicia de Larrocha se revisan documentos, agendas profesionales, partituras, grabaciones y propuestas de programas de conciertos de la pianista, que hacen referencia a *Iberia*. De igual forma, se analizan siete de sus versiones de “El Puerto”, realizadas entre 1957 y 2003, abarcando un periodo de 46 años, para descubrir características propias de esta intérprete y examinar si éstas son consistentes o cambiaron a lo largo del tiempo.

Por último, se analizan las interpretaciones de “El Puerto” realizadas por Frank Marshall y Alicia de Larrocha, para descubrir si existen rasgos o tendencias interpretativas comunes que puedan definirse como características de la escuela pianística catalana de Enrique Granados, seguida por Marshall y Larrocha. Con ello intentábamos descubrir posibles lazos y similitudes entre la interpretación del “profesor”, Frank Marshall, y la que fuera una de sus alumnas predilectas, Alicia de Larrocha.

Motivación

El motivo principal que me llevó a realizar este trabajo de investigación, es mi enorme interés por la interpretación musical, resultado de mi desarrollo y experiencia personal como pianista, docente, investigadora, promotora cultural y principalmente como amante y oyente de la música; además, estoy convencida de que las grabaciones son fuente importante para el estudio de la interpretación musical. Con ello, nos abrimos al estudio de la música entendida como elemento sonoro, que cobra razón en el momento que es interpretada. Nos abrimos a la corriente del análisis desde la recepción, y sobre todo desde la propia interpretación.¹

¹ Rainer Warning (ed). *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989 (ed. original München, Wilhelm Fink Verlag, 1979).

Mi primer trabajo sobre la interpretación grabada: “Comparison of different interpretations of Debussy’s *La cathédrale engloutie*” (1992)², estuvo dirigido por Simon Emmerson, compositor y especialista en música electroacústica, en la City University en Londres. El trabajo consistió en un estudio comparativo de interpretaciones de esa obra a partir de la grabación en rollo Welte por Debussy y las grabaciones de Giseking, Rubinstein, Arrau y Michelangeli. Aunque las mediciones de tempo de las interpretaciones se hicieron de manera rudimentaria (cinta, teclado y ordenador), los resultados fueron reveladores. Los cambios de tempo que hacía Debussy de manera lógica y natural en su interpretación, por alguna razón no los había dejado escritos en la partitura, sin embargo Rubinstein era el único que mostraba las mismas variaciones de tempo que Debussy ¿a caso tradición interpretativa?

En City, tomé seminarios de postgrado con Eric Clarke, quien en ese entonces ya realizaba sus trabajos empíricos sobre la interpretación musical enfocados en el área de la psicología. Asimismo, durante mi estancia en Londres por motivo de mis estudios en Trinity College of Music y City University, tuve la oportunidad de tomar cursos con especialistas como Madge Masgrave (en teoría y análisis), Denis Forman (en Mozart) y Roy Howat (en Debussy) y escuchar a legendarios pianistas como Perlemuter, Cherkasky, Richter, Arrau y Michelangeli, y otra generación de pianistas como, Larrocha, Polloni, Argerich, Pires, Barenboim, Ashkenazi, Uchida, Lupu, Perahia y Osorio³, y directores de orquesta, como Celibidache, Solti, Guilini, Masur, Abbado, Haitink, Tennstedt, Rattle, entre otros. El escuchar a destacados músicos fomentó en gran medida mi interés por los estudios en interpretación. Además, considero que escuchar y observar con atención son factores primordiales para llevar a cabo un trabajo sobre la interpretación musical.⁴

² Rebollo García, María de Lourdes. *Comparison of different interpretations of Debussy’s La cathédrale engloutie*. Folio (inédito), MA in Music. City University, London, 1992, 40 p. (además gráficas).

³ Mi formación pianística se la debo al maestro Jorge Federico Osorio, con quien estudié en México y en Inglaterra.

⁴ La edición crítica de partituras implica un estudio de interpretación musical. Vid. Rebollo, Lourdes. *Mazurcas para piano de Manuel M. Ponce*. (Edición, digitación y notas críticas). México: UNAM, 2002, 110 p. (con Prefacio también en inglés).

Las primeras preguntas que surgieron al encaminar la investigación condicionaron el desarrollo, y sobre todo la necesaria acotación del material sobre el que deseábamos fundamentar la investigación. Estas cuestiones fueron:

- ¿Hasta que punto los aspectos técnicos de las grabaciones afectan el juicio que se pueda emitir sobre la interpretación de la obra grabada?
- ¿Es posible definir estándares de interpretación de una obra a través del estudio cronológico de sus distintas versiones grabadas?
- ¿Cuáles son los elementos creativos que aporta el intérprete a una obra y cómo podemos identificarlos?
- ¿Qué elementos intervienen para que determinada grabación pueda hacerse llamar “original”, “referente” o “convinciente” y permanezca en el tiempo?
- ¿Es posible distinguir rasgos personales de interpretación con tendencias del entorno o escuela pianística determinada? Y si fuera así ¿cómo podemos definirlos objetivamente?
- ¿Es posible establecer “escuelas” o “tendencias” entendidas dentro del estudio y la interpretación pianística? Y dado que ello pueda resultar así, ¿Qué elementos las identifican?
- ¿Hasta qué punto es posible aplicar un método científico al estudio de las interpretaciones grabadas, y que con ello podamos extraer resultados válidos para ser extrapolados a otras investigaciones?
- ¿Cuáles son los factores que intervienen para que las interpretaciones cambien de generación en generación y de qué manera éstas afectan las prácticas de ejecución?

Para el estudio de la interpretación he seleccionado *Iberia*, obra original para piano compuesta por Isaac Albéniz entre 1905 y 1908.⁵ Además del gusto y apreciación personal que tengo por esta obra y, en general, por el repertorio pianístico

⁵ Albéniz, Isaac. *Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers*. 1er Cahier: “Evocación”, “El Puerto”, “Fête-Dieu à Séville” (El Corpus Christi en Sevilla); 2me Cahier: “Rondeña”, “Almería”, “Triana”; 3me Cahier: “El Albaicín”, “El Polo”, “El Lavapiés”; 4me Cahier: “Málaga”, “Jerez”, “Eritaña”. París, Édition Mutelle, 1906-1908.

español –una cuestión que reconocemos tiene elementos subjetivos–,⁶ *Iberia* representa la culminación y el punto de partida hacia un pianismo español que ha sido considerado de tipología universal. De ahí mi interés por descubrir qué aspectos y características han tenido las interpretaciones de *Iberia*, desde que fue concebida por Albéniz y al paso de varias generaciones de pianistas que se han interesado en tocarla y en dejar un registro sonoro de ella. Para lo cual, existe un vasto y valioso material sonoro de *Iberia*, registros parciales e integrales en los distintos formatos y soportes que han surgido en la historia de las grabaciones. Sin embargo, no han sido estudiados desde el punto de vista que yo propongo, el de su interpretación.

Estudio de la interpretación a través de los registros sonoros

Las interpretaciones musicales a lo largo del siglo XX han mostrado un enorme cambio en los estilos y las prácticas de ejecución. El nacimiento de la industria discográfica y su constante crecimiento ha propiciado nuevos estándares de interpretación y ha permitido que la música sea escuchada en demanda y en una serie de diversas propuestas interpretativas.⁷ Actualmente, podemos escuchar *Las variaciones Goldberg* de Bach en un instrumento supuestamente reproducción del original con Gustav Leonhart, o en un piano actual en la versión muy personal de Glen Gould, o la inspirada versión de Murray Perahia. Además, la tecnología ha facilitado el acceso a las grabaciones, pudiéndolas escuchar no sólo en formato físico sino también a través de Internet.

Asimismo, el extenso legado de grabaciones ha favorecido los estudios de la interpretación musical. Diversos trabajos empíricos sobre interpretación y enfocados

⁶ Mis estudios de Maestría en la City University de Londres estuvieron relacionados con la música española: Rebollo García, María de Lourdes. *Spanish influences in the work of Claude Debussy*. MA in Music. Tesis (inédita). City University, London, 1991, 123 p.; el programa de mi recital de titulación incluyó: Soler, Sonatas en Re menor (R. 24) y en Re mayor (R. 84); Debussy, “La soirée dans Grenade” (*Estampes*), “La sérénade interrompue” (*Préludes I*) y “La puerta del vino” (*Préludes II*), y de Falla, *Cuatro piezas españolas*.

⁷ Sung, Alistair and Dorotya Fabian (The University of New South Wales). “Variety in Performance: A comparative Analysis of Recorded Performances of Bach’s Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998”. *Empirical Musicology Review*, Vol. 6, No. 1, 2011, p. 20.

desde distintas áreas: histórica, psicológica y analítica, han surgido desde mediados de los años ochenta. La gran mayoría de estos trabajos han basado su análisis en la interpretación de la música para teclado, principalmente para piano; por razones específicas de investigación y por las ventajas que ofrece este instrumento: el amplio y variado repertorio que hay de la música para piano solo, el carácter percusivo del instrumento que permite el estudio de las habilidades rítmicas y hace posible un análisis más preciso del tempo de los archivos de audio, y los instrumentos de teclado y pianos acústicos con tecnología MIDI que surgieron a mediados de los años 1980, que pueden ser monitoreados directamente por un ordenador para captar y analizar información referente al tempo, coordinación y expresividad en una interpretación.⁸

En cuanto a los trabajos de interpretación con grabaciones de una obra específica para piano conviene citar los casos precedentes, que nos han servido como punto de partida de nuestra tesis: Rothstein, 1984 (sobre las *Sonatas* de Beethoven) y 2005 (en particular sobre el *Preludio* op. 28, no. 17 de Chopin); Schmalfeldt, 1985 (*Bagatelas* op. 126, nos. 2 & 5 de Beethoven); Gabrielsson, 1987 (*Sonata* en La mayor, K.331 de Mozart); Rebollo, 1992 (“La cathédrale engloutie”, *Preludios* I, de Debussy); Braus, 1994 (*Intermezzo* op. 119, no. 2 de Brahms); Schachter, 1994 (*Preludio*, op. 28, no. 5 de Chopin); Repp, 1990, (*Minueto* de Beethoven), 1992 (“Träumerei” de Schumann) y 1998 (*Estudio* en Mi mayor, Op. 10, No, 3 de Chopin); Rink, 1995 (*Fantasías* op. 116 de Brahms) y 2001 (*Preludio* en Mi menor de Chopin); Cook, 2007 (*Mazurkas* de Chopin); entre otros.⁹

Hasta ahora, sin embargo, no ha habido ningún estudio detallado de las interpretaciones grabadas de *Iberia* de Isaac Albéniz, aparte de breves reseñas discográficas, comentarios sobre algunas grabaciones y selecciones discográficas anexas a libros sobre el compositor y su obra.¹⁰ Se ha publicado también un extenso trabajo sobre la grabación integral, pero con un enfoque desde un punto de vista de

⁸ Clarke, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. Eric Clarke and Nicholas Cook. Oxford University Press, 2004, p. 78.

⁹ Véase la bibliografía desarrollada. Hemos consultado y seguido los criterios expuestos por la International Society of Music Theory, recopilados en: <http://societymusictheory.org>. Entre los enlaces se pueden encontrar una mayor diversidad de trabajos sobre la interpretación y sus vinculaciones con el análisis musical.

¹⁰ Los autores se comentan más adelante (pp. 23-24), donde se desglosan las grabaciones a las que se han tenido acceso, o de las cuales se sabe de su existencia.

tipo historiográfico e iconográfico, principalmente.¹¹ Esto sorprende, dado el hecho, de que *Iberia* ha mantenido una posición de gran importancia dentro del repertorio pianístico y el registro de sus grabaciones se ha desarrollado en estrecha proximidad con el desarrollo de la industria discográfica. Como resultado de ellos, actualmente existen casi 70 grabaciones de la integral y cerca de 400 grabaciones de las piezas de *Iberia*. Más de 180 pianistas de diversas nacionalidades y edades han grabado esta obra lo largo de un siglo, lo que muestra la importancia y trascendencia de *Iberia* para formar parte del repertorio de varias generaciones de destacados artistas, desde Alfred Cortot con su grabación de “Triana” en rollo para piano reproductor (Duca, ca. 1912) y en disco de 78 rpm (Victor, 1922) hasta Lang Lang con su grabación en directo del primer cuaderno de *Iberia* en CD y DVD (Sony Classical, 2010), y la reciente grabación integral de Albert Atenelle para Columna Música, 2012.¹² Asimismo, las versiones de *Iberia* de los pianistas españoles Alicia de Larrocha (Hispavox, 1958 y 1962; Decca, 1973 y 1986) y Esteban Sánchez (Ensayo, 1968-1969), han sido consideradas como referentes de esta obra, siendo reconocidas y apreciadas por muchos oyentes “conocedores” y “no conocedores”.

Este panorama de las grabaciones de *Iberia* son un reflejo de la naturaleza cambiante de los estilos de la interpretación grabada, por lo que la hacen un candidato ideal para la presente tesis doctoral.

Considerando la magnitud de *Iberia* (12 piezas en 4 cuadernos), con una duración total cercana a los 80 minutos y la metodología de análisis aplicada a las grabaciones que demanda un trabajo minucioso que requiere mucho tiempo, sería imposible abarcar toda la obra en el presente trabajo, por lo que ha sido necesario enfocar nuestro estudio a una de sus piezas, “El Puerto”, la segunda del primer cuaderno de *Iberia*, como muestra representativa de esta obra, dejando el campo abierto a una investigación futura.

¹¹ Pérez Sánchez, Alfonso. *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012. También aborda una aproximación al análisis temporal de la obra, pero su estudio se basa en referencias documentales para la duración total de la integral, y en la música de los primeros compases de las piezas para la medida metronómica.

¹² La última grabación de *Iberia* registrada al momento de este trabajo, es de Manfred Kratzer (2013): Cuaderno II: “Rondeña”, “Almería” y “Triana”, en formato mp3.

Registros sonoros: uso y aportación

Ya desde los años veinte, el músico y crítico musical inglés Percy Scholes¹³ utilizó los registros sonoros como un medio para fomentar el conocimiento y la apreciación por la música, contribuyendo así con la educación musical no sólo en el Reino Unido sino a nivel global. Con su enfoque socio-cultural y pedagógico, Scholes editó la serie didáctica '*AudioGraphic*' Music con rollos para pianola y piano reproductor Duo-Art (Londres, Nueva York, The Aeolian Company, ca. 1925), que incluían comentarios explicativos, biográficos y analíticos de las obras; además, editó dos series con discos de 78 rpm: *The First and The Second Book of the Gramophone Record* (1924-25) con 50 discos comentados con música de Whilliam Byrd a Beethoven y de Schubert a Stravinsky,¹⁴ y *The Columbia History of Music by Ear and Eye* (1930) en cinco volúmenes, cada uno con ocho discos y cuadernillo explicativo de la música vocal e instrumental renacentista hasta el siglo XX.¹⁵

Actualmente, las grabaciones siguen siendo materiales de apoyo pedagógico: en la iniciación musical de los niños, para desarrollar su gusto e intuición musical, y en la formación de los músicos profesionales, para el estudio de las obras, para ampliar su repertorio y para motivarlos a explotar sus propios recursos interpretativos. En el área de la psicología, los registros sonoros han servido al estudio de la percepción y recepción temporal de la música, así como para el estudio de aspectos cognitivos y emocionales implicados en la interpretación musical. Desde el punto de vista musicológico, los registros sonoros son parte importante de la historiografía musical del siglo XX y el material de apoyo para el análisis de las obras, con o sin partitura;

¹³ Percy A. Scholes (1877-1958), es conocido principalmente por su libro *The Oxford Companion to Music*. London, Oxford University Press, 1938 (primera edición), y publicado nueve veces más en vida del autor.

¹⁴ Scholes, Percy A. "The first book of the gramophone record: giving advice upon the selection of fifty good records from Byrd to Beethoven, a listener's description of their music, and a glossary of technical terms". London, New York, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1924. "The second book of the gramophone record: giving advice upon the selection of fifty good records from Schubert to Stravinsky". London, New York, H. Milford, Oxford University Press, 1925.

¹⁵ Scholes, Percy A. "The Columbian history of music through ear and eye". Columbia Graphophone Company (U.S.)/ London, Oxford University Press, H. Milford, 1930-38. Period I. To the opening of the seventeenth century. Period II. From the beginning of opera and oratorio to the death of Bach and Handel. Period III. From Bach's sons to Beethoven. Period IV. Music as romance and as national expression. Period V. The twentieth century.

pero además, son objeto de análisis *per se*, por lo que es necesario implementar y desarrollar nuevas metodologías de análisis propias para este medio, utilizando recursos tecnológicos actuales como programas de cómputo especializados en audio y vídeo.

Los registros sonoros son fuente importante para el estudio de la interpretación musical, ya que nos aportan valiosa información sobre estilos, técnicas, tendencias, tradiciones, escuelas y conceptos personales de interpretación. El extenso y variado material sonoro de poco más de un siglo, nos brinda la posibilidad de contar con varias versiones de una obra, que estudiadas a través de un análisis sistemático y riguroso, nos permite descubrir características interpretativas que puedan ser comparadas objetivamente. Su estudio cronológico nos sirve para identificar tendencias temporales de interpretación (estilos de un contexto o entorno cultural), y nos aporta conocimiento y un mejor entendimiento de la obra misma.

Los primeros registros en cilindro de cera, rollo para piano reproductor y disco de pizarra de 78 rpm, son documentos sonoros históricos de valor significativo, ya que preservan las interpretaciones de una generación de intérpretes y compositores de principios del siglo XX, por lo que merecen ser catalogados, preservados, estudiados y difundidos.

Consideraciones

El primer paso para el estudio de la interpretación grabada de *Iberia*, es contar con un catálogo completo de sus registros y saber dónde se pueden localizar. Revisé los trabajos existentes que incluyen discografías de Albéniz, desde el autor más reciente hasta el primero. Las obras consultadas para nuestro estudio han sido: Alfonso Pérez Sánchez (2012 y 2009), Walter Clark (2009 y 1998), Justo Romero (2002), Pola Baytelman (1993), Antonio Iglesias (1987), Xoxé Aviñoa (1986), Jacqueline Kalfa (1980), Paul Buck Mast (1974), Antonio Odrizola (1958) y Juan

Manuel Puente (1950)¹⁶. No siendo el objetivo principal de los trabajos sobre Albéniz de estos autores, las discografías son incluidas como apéndices y no son exhaustivas sino selecciones o referencias de grabaciones en un sólo formato, o como el caso de Puente y Odrizola, sus discografías forman parte del libro de otros autores: Michel Raux Deledicque y Gabriel Laplane, respectivamente. Un caso diferente es el libro de Romero (2002): *Isaac Albéniz. Discografía recomendada y obra completa*, aunque sólo incluye una selección discográfica de *Iberia*: 18 grabaciones de la integral y 20 registros parciales. La tesis doctoral de Pérez Sánchez, (2012), está dedicada específicamente a la grabación integral, por lo que presenta un índice discográfico completo de los registros integrales de *Iberia* (disco de 33 rpm hasta los formatos digitales actuales). Las discografías de Clark en su *A Guide to Research* (1998) y su artículo “Selected discography” en el libro editado por él y Luisa Morales, *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (2009), reúnen una discografía de *Iberia* más completa, en cuanto a que abarcan un mayor número de registros en los distintos soportes, desde el disco de 78 rpm hasta el disco compacto, sin embargo su listado discográfico de 1998 no indica la fecha de los registros, sólo el número de catálogo del editor. El artículo de Pérez Sánchez (2009), “La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros”, incluido en ese mismo libro editado por Clark (2009), no es una discografía, sino una visión global de los registros y los pianistas que han grabado *Iberia*, sin ofrecer la referencia de los registros mencionados.

Con este panorama, nos dimos cuenta que hacía falta un catálogo completo de los registros sonoros de *Iberia*, y una discografía de sus registros parciales, desde el disco de 78 rpm hasta el formato digital en CD, Mp3 y Blu-ray. Asimismo, es importante cubrir las primeras grabaciones de *Iberia*, las cuales se dieron en rollo para piano reproductor por una generación de pianistas nacidos en las últimas décadas del siglo XIX y por lo tanto más cercanos a la composición de *Iberia*, como Alfred Cortot, Arthur Rubinstein y Frank Marshall. Lo cual no ha sido abordado en ninguno de los trabajos anteriores, fuera de lo comentado por Pérez Sánchez (2009). Además, creemos que es importante que la discografía ofrezca una referencia de localización de los registros, cosa que tampoco han incluido los autores precedentes. Para un

¹⁶ Pérez Sánchez (2012, 2009), Clark (2009, 1998), Romero (2002), Baytelman (1993), Iglesias (1987), Aviñoa (1986) Kalfa (1980), Mast (1974), Odrizola (1958) y Puente (1950).

estudio de la interpretación grabada es preciso contar con el material sonoro para su análisis; en el caso de las grabaciones en CD y posteriores, es posible adquirirlas en el mercado discográfico o a través de Internet, pero tratándose de grabaciones históricas como los rollos para piano reproductor y los discos de 78 rpm, e incluso los de 33 rpm, es importante saber dónde se localizan y si existen reediciones en un formato actual.

Existen tres factores fundamentales a considerar en el estudio de la interpretación grabada: la obra, el intérprete y la grabación, los cuales se relacionan entre sí. En este caso, había que definir el primer factor, la pieza de *Iberia* que sería materia de estudio en el presente trabajo, para poder así seleccionar los intérpretes y el tipo de grabación. A partir de nuestro catálogo actualizado de registros sonoros de *Iberia*, pudimos hacer una primera selección, bajo los siguientes criterios: 1) la pieza cuyo registro aparecía en la mayoría de los formatos y soportes de la historia de las grabaciones y fuera posible disponer de su contenido sonoro; 2) los intérpretes, que además de haber registrado la pieza, fueran pianistas destacados por su calidad interpretativa, o representativos de un periodo o escuela pianística, o hayan destacado por sus interpretaciones y grabaciones de *Iberia* y, si es el caso, hayan dejado más de un registro de la obra; 3) el tipo de grabación quedó definido por los dos puntos anteriores y por la disponibilidad del material; además, se consideró que el formato original del registro pudiera transferirse a formato digital, para poder ser analizado con programas de cómputo especializados en audio.

Las piezas que cumplían con estos criterios fueron: “Triana”, “Evocación” y “El Puerto”. Sin embargo, también había que considerar cuál de estas piezas se adaptaba mejor a la metodología propuesta con la ayuda de *Sonic Visualiser*, un programa de cómputo que sirve para analizar y visualizar archivos de audio. En este sentido, el programa en su estado actual, requiere que la música no presente demasiada complejidad rítmica y de textura, ya que dificulta hacer las mediciones de tiempo; además, el trabajo es minucioso y demanda muchas horas de dedicación, por lo que es más conveniente que la música sea de corta duración. Por lo tanto, la pieza más viable al estudio de interpretación es “El Puerto”, la segunda del primer cuaderno de *Iberia*. Deseábamos llegar a un nivel muy minucioso, hasta la mínima duración y oscilación

de tempo y de dinámica, lo cual exigía una manipulación muy detallada de cada una de las grabaciones, traducidas a formato digital. Con los softwares actuales es posible un margen de manipulación muy preciso, pero siempre a costa de una intervención costosa y pormenorizada sobre los registros sonoros.

A partir de la elección de la pieza, definimos a los intérpretes de acuerdo a los criterios arriba mencionados y a la disponibilidad del material, y son: Frank Marshall (rollo para piano reproductor, 1925) Claudio Arrau (disco de 78 rpm, 1947), Leopoldo Querol (disco LP, 1954), Alicia de Larrocha (discos LP 1957, 1962, 1973 y 1986; además tres versiones inéditas: 1967, 1980 y 2003), José Cubiles (disco LP, 1960), Rosa Sabater (disco LP, 1967), Esteban Sánchez, (disco LP, 1968-69), Michel Block (disco LP, 1973), Daniel Barenboim (disco compacto CD, 2001) y Lang Lang (disco compacto CD, 2010). También optamos por incluir en el estudio dos tipos de registros fonográficos de “El Puerto” transcritos de la partitura: el rolo para pianola fabricado por la compañía Victoria (*ca.* 1910) y la secuencia MIDI realizada por Segundo Yogore (2002-2013).

La importancia de estudiar detalladamente la interpretación temporal de “El Puerto” a través de las grabaciones de destacados pianistas en diferentes momentos históricos, nos permitirá descubrir características interpretativas propias de estos intérpretes, que bien podrían aplicarse a sus interpretaciones de otras piezas de *Iberia*, en el caso que hayan grabado la integral, y esto nos acercaría a conocer el concepto de interpretación que han tenido distintas generaciones de pianistas con respecto a *Iberia*. También nos serviría para analizar si dicho concepto permanecía inalterado o ha sufrido cambios o transformaciones con el paso del tiempo. Resulta interesante identificar si existen tendencias interpretativas comunes entre los pianistas, y si es así, descubrir si éstas se desprenden de un maestro o línea de escuela pianística específica.

Objetivos de la tesis

1. Ofrecer un catálogo de los registros sonoros de *Iberia* y una discografía completa de sus registros parciales, incluyendo la referencia para su localización.
2. Analizar y describir las características de doce registros sonoros de “El Puerto” de *Iberia*: diez grabaciones y dos registros transcritos de la partitura, que abarcan el período cronológico de un siglo (1910-2010).
3. Comparar las diez grabaciones de “El Puerto” para detectar si existen características individuales de interpretación, o características comunes que puedan identificarse como tendencias generales de un contexto o gusto estético del entorno (histórico, geográfico o estilístico), o como rasgos del estilo de un maestro o escuela pianística determinada.
4. A través del análisis de la interpretación de “El Puerto” de los pianistas que, además, han grabado la integral de *Iberia*, descubriremos y examinaremos qué elementos intervienen para que determinada grabación pueda hacerse llamar “original” o “referente” y permanezca en el tiempo. Sabemos que en buena medida en este aspecto intervienen factores estéticos que no son fáciles de medir, y que buena parte de estos aspectos son de naturaleza subjetiva. Aún así, es evidente que existe el concepto de “grabación referencial”, por más que con el paso del tiempo pueda alterar su significado y su contenido. No por obrar con celo excesivo de positivismo, se podía pasar por alto que determinados constructos estéticos y emotivos influyen en la forma de escuchar y de recrear la música.
5. Analizar siete versiones de “El Puerto” por Alicia de Larrocha, entre grabaciones comerciales e inéditas, realizadas en un lapso de 46 años, entre 1957 y 2003, para descubrir características interpretativas propias de esta pianista y examinar qué rasgos cambiaron con el tiempo, y qué aspectos permanecieron estables y troncales en su interpretación.
6. Comparar las interpretaciones de Frank Marshall (1925) y Alicia de Larrocha (1957) para descubrir si existen características interpretativas comunes que hayan sido transmitidas de maestro a alumno. Una de nuestras hipótesis

iniciales, que ha variado a medida que desarrollábamos la tesis, se planteaba la existencia de una escuela de interpretación al piano. Con la acumulación de datos, hemos optado por posponer esta hipótesis, a la espera de contar con más datos y estudios que permitan validar la hipótesis de una forma más completa y satisfactoria. El estudio sobre una sola obra no podría darnos más que un indicio, un simple indicador que por sí sólo no puede demostrar con efectividad una aseveración de profundo calado.

7. Proponer un método de análisis en las grabaciones que contribuya con el análisis convencional de las obras y que además, aporte conocimiento de las prácticas interpretativas que motive el desarrollo creativo de los nuevos intérpretes y fortalezca su formación.

Capítulo I

Panorama de los registros sonoros

de *Iberia* de Isaac Albéniz

1.1. Presencia de *Iberia* a principios del siglo XX

El impacto que tuvo *Iberia* en las primeras décadas del siglo XX se debió a varios factores. *Iberia* se ha convertido con el paso del tiempo, en una obra universal, y representa la síntesis de los recursos estilísticos, compositivos y pianísticos de la mente creadora de Albéniz en su etapa de madurez; una obra con una dificultad técnica cimentada en la tradición pianística de Liszt, con una riqueza y variedad rítmica y melódica de creación propia, basada en una selección de cantos y bailes de tradición popular de España, con énfasis particular en Andalucía. A todo ello se superpone una búsqueda del colorido sonoro capaz de recrear distintas atmósferas. Esta tendencia puede relacionarse como un reflejo de las tendencias impresionistas en la pintura y la música del París de principios de siglo. Esta tendencia de tipo sinestésico, Albéniz la supo incorporar de manera natural a su personal estilo: “*Je ne suis pas peintre mais je peins, [...] mes pinceaux ce sont les touches. J’ai toujours été et je resterai un coloriste*”¹⁷ decía Albéniz refiriéndose a él mismo; además *Iberia* lleva en su título: “*12 nouvelles impressions*”.

Iberia fue un claro ejemplo de la incorporación de los elementos del folclore andaluz en el ámbito pianístico, que seguirían otros compositores como Claude Debussy y Manuel de Falla.¹⁸ Muestra de ello son las *Cuatro piezas españolas* de Falla, dedicadas a Isaac Albéniz, y las piezas para piano de Debussy, a las que expresamente quiso darles un carácter español, como “La puerta del vino”, *Préludes II* (1911-13) y “La sérénade interrompue”, *Préludes I* (1909-10), así como su obra orquestal “Iberia” de *Images* (1906-1908), que además de llevar el mismo título que la obra de Albéniz, fue compuesta alrededor de los mismos

¹⁷ (Archives Fauré-Frémiet) en Kalfa, Jacqueline. *Isaac Albéniz: L’avocation de l’Espagne*. Biarritz, 2000, p. 29.

¹⁸ Las enseñanzas y la influencia de Felipe Pedrell en explotar los elementos de los cantos y bailes populares de España, fue crucial en los compositores como Albéniz, Granados, Turina y Falla; incluso Debussy conoció el Cancionero de Pedrell. Como apunta Bergadà (1991-1992, p. 256), debió haber sido una copia manuscrita que llegó a sus manos a través de algún amigo español, ya que el Cancionero empezó a publicarse hasta 1918, año en que murió Debussy. Esta cita del préstamo por parte de Albéniz de un borrador de Pedrell a Debussy es uno de los lugares comunes que debería demostrarse de una forma mucho más precisa y documentada.

años.¹⁹ Estas obras, muestran el claro entendimiento que tuvo Debussy de los elementos de la música española, quien además sentía gran admiración por la obra de Albéniz:

*“Parmi les musiciens espagnols d'aujourd'hui, le plus typique, peut- être, est Albeniz. Il a bu aux sources de la musique populaire assez profondément pour être absolument imprégné de son style et son véritable esprit. La profusion de son imagination est réellement prodigieuse; pas moins que sa capacité a créer l'atmosphère.”*²⁰

Un factor importante que favoreció la difusión de *Iberia*, fue que la obra se publicó al tiempo de su composición. Primero por la *Édition Mutuelle* en París (1906-1908), editorial fundada por René De Castéra, y asociada a la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy, y más tarde por Unión Musical Española (ca. 1918) en Madrid y distribuída en Barcelona, Bilbao y Valencia. La confluencia de artistas extranjeros en París, pero también en Barcelona,²¹ en las primeras décadas del siglo XX propició que destacados pianistas incluyeran *Iberia* en su repertorio: Alfred Cortot, Alfredo Casella, Ignaz Friedman, Moriz Rosenthal, Robert Casadesus, Arthur Rubinstein y Ricardo Viñes, entre otros. Las versiones orquestales de cinco de las piezas de *Iberia*: “Evocación”, “El Puerto”, “Corpus Christi en Sevilla”, “Triana” y “El Albaicín”, que realizó Enrique Fernández Arbós y que incluía en sus conciertos sinfónicos bajo su dirección, también contribuyeron en la difusión de la obra.

Los pianistas contemporáneos a Albéniz que siguieron de cerca la composición de *Iberia* como Joaquim Malats, que realizaron el estreno de la obra. Sería el caso de Blanca Selva.²² Destaca el caso singular de la pianista que estudió con el propio compositor, su alumna Clara Sansoni, pero que desafortunadamente

¹⁹ Rebollo García, María de Lourdes. *Spanish influences in the work of Claude Debussy*. Tesis (inédita), MA in Music. City University, London, 1991, p. 34.

²⁰ Citado en Bergadà, Montserrat. “Pedrell i els pianistes catalans a París” en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 257.

²¹ Véase Apéndice I: *Iberia* en los conciertos del Palau de la Música Catalana en la primera mitad del siglo XX.

²² Joaquim Malats estrenó “Triana” en el Teatro Principal de Barcelona el 5 de noviembre de 1906, antes de que lo realizara Blanche Selva en París.

no dejó registro de sus interpretaciones de *Iberia*, a pesar de las repercusiones en la prensa contemporánea, y de haber sido considerada como una de las referencias en su interpretación por los contemporáneos. La única referencia que existe, es documental: cartas, comentarios de otros músicos, críticas periodísticas y programas de concierto.

La pianista francesa, de orígenes catalanes, Blanche Selva (1884-1942) estrenó *Iberia* en Francia (en París y, posteriormente, en San Juan de Luz) entre 1906 y 1909, al tiempo que Albéniz componía cada uno de los cuadernos que conforman la obra, y se encargó de difundirla en Francia y España. Selva ofreció una treintena de conciertos con piezas de *Iberia*, hasta que en 1930 sufrió una parálisis irreversible en el brazo que le impidió seguir en los escenarios, por lo que tampoco pudo llevar a cabo la grabación de esta obra. Según las aportaciones de Montserrat Font, esta grabación estaba incluida en el contrato que Selva firmó con la Columbia Records (1928-1930).²³

Clara Sansoni dio a conocer “Fête de Dieu à Seville” y “Lavapiés” en Londres y Turín en marzo de 1909, y en París ofreció el tercer y cuarto cuadernos de *Iberia* junto con *La Vega* en La Salle Érard el 25 de enero de 1910.²⁴ Felipe Pedrell, en una nota dirigida a Laura Albéniz, publicada en *La Vanguardia* del 15 de enero de 1911, hace referencia a los conciertos que ofrecería Clara Sansoni en Bruselas, y menciona: “Rondeña”, “El Puerto”, “Lavapiés” y “diversas composiciones de la *Suite «Iberia»*.”²⁵ En ese mismo año, el 6 y 11 de febrero, Sansoni tocó la integral en el Palau de la Música, en Barcelona.

²³ Font Batallé, Montserrat. *Blanche Selva y el Noucentisme Musical en Catalunya*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011, y Font (2009). “Blanca Selva y la première de *Iberia* en París”.

²⁴ Bergadà, Montserrat. “Les pianistes catalans à Paris (1875-1925): Contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne”. Tesis Doctoral, Université de Tours, 1997, pp. 325-346.

²⁵ Pedrell, Felipe. “Quincenas Musicales. Confidencial. Para Laura Albéniz” en *La Vanguardia*, 15 de enero de 1911.

En el caso del pianista catalán Joaquim Malats (1872-1912),²⁶ la correspondencia conservada entre Albéniz y Malats es una evidencia de cómo el compositor encontró en Malats no sólo al intérprete apropiado para *Iberia* sino que también la escribió pensando en él, como se lee en los siguientes fragmentos de algunas de sus cartas de 1906 y 1907.

“[...] no ignoras el alto concepto artístico en que te tengo; desde hace muchos años sabes que te tengo predicho alcanzarías el preeminente puesto a que has llegado; en mi concepto formas en el corto número de pianistas dignos de tal nombre en el mundo musical, teniendo en tu abono esa especial idiosincrasia que da la raza y que avalora con especial brillantez todo cuanto interpretas. Ahora bien, con respecto a mi Triana ya sabes la profunda emoción que resentí cuando te la oí en tu casa; te debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi ya larga carrera de compositor; tu soberbia interpretación ha logrado convencerme que no en vano he emborronado tanto papel durante mi vida, y aun cuando no fuera más que el haber alcanzado el que un artista de tu calibre se interesara a mi obra lo consideraría digno galardón para mí y suficiente premio a mis trabajos [...]”²⁷

“[...] no puedes imaginarte mi contento al saber que mis obras te proporcionan tales triunfos; por lo demás, desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de Triana puedo decirte que no escribo más que para ti; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*; el título de sus números es como sigue: *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 signar que tu tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que te espera; [...]”²⁸

“[...] 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, sino eres tú.”²⁹

“[...] ya sabes que esta obra, esta *Iberia* de mis pecados, la escribo esencialmente por ti y para ti y que el recuerdo del cariñoso amigo que en ti tengo y sobre todo, el recuerdo del maravilloso artista que eres, han inspirado esas páginas.”³⁰

²⁶ Si bien, Joaquim Malats no dejó registro sonoro de *Iberia*, existen cuatro cilindros de cera (ca. 1903 y ca. 1907) con sus interpretaciones de obras de Chopin, Liszt, Wagner-Liszt y Malats que resguarda la Biblioteca de Catalunya, Ref. CIL-171 al 174.

²⁷ Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats, Niza, 9 de noviembre de 1906; citada en Fukushima, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1860 y 1936*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 2009, p. 551.

²⁸ Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats, Niza, 27 de diciembre de 1906; *Ibid.*, p. 552.

²⁹ Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats, Niza, 1º de marzo de 1907; *Ibid.*, p. 555. Además, véase Apéndice I: Correspondencia entre Isaac Albéniz y Joaquín Malats con referencia a *Iberia*.

³⁰ Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats, 22 de agosto de 1907; citada en García Martínez, Paula. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*. Tesis Doctoral,

Iberia incursionó en las grabaciones de manera paralela con los avances y el desarrollo tecnológico de las grabaciones. Con excepción del cilindro de cera³¹, su registro aparece en los demás formatos y soportes que han surgido a lo largo de poco más de un siglo: rollo para pianola y piano reproductor, formato analógico – disco de pizarra de 78 rpm, disco de vinilo de 33 y 45 rpm, cinta magnetofónica y casete– y formato digital –disco compacto CD, MP3, súper audio CD (SACD), Blu-Ray y archivo MIDI–.

En un principio, el registro de *Iberia* estuvo condicionado por las limitantes temporales, de espacio y duración, de los primeros soportes sonoros. Los cilindros de Edison (1877) y los discos de Berliner (1887) de una sola cara, tenían una capacidad de almacenamiento sonoro cercana a los tres minutos; además, la captación del sonido en estas grabaciones acústicas era deficiente. Su reproducción sólo abarcaba un espectro de frecuencia limitado, de 168 a 2000 ciclos por segundo, cuando el oído humano alcanza frecuencias de 20 a 20000 ciclos.³² Si bien, los rollos de pianola (Votey, 1895 - The Aeolian Co., 1898) de 65 notas podían almacenar las piezas de *Iberia* en cuanto a su duración –que van de los cuatro a los diez minutos aproximadamente– siendo la más corta “El Puerto” y la más larga “Jerez”, no abarcaban el registro completo del piano requerido en todas las piezas de la colección.

1.2. Rollos para pianola y piano reproductor: un caso singular

Las ventajas del soporte de cinta o rollo de papel perforado para pianola (o piano mecánico) y piano reproductor con una capacidad de almacenamiento de hasta casi 15 minutos y en su formato de 88 notas, medida estandarizada en EUA y

Universidad de Oviedo, 2007. Véase el Capítulo VII del trabajo de esta autora, que se refiere a la interpretación de *Iberia* por Malats, a través de su epistolario con Albéniz, p. 280.

³¹ No hay registros de *Iberia* en este soporte, sin embargo, existen tres cilindros de cera (ca.1903) de improvisaciones al piano con el propio Albéniz. Se conservan en la Biblioteca de Catalunya: Ref. CIL-167, CIL-168 y CIL-169.

³² Day, Timothy. *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*; trad. M^a Jesús Mateo Martín. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 20. (Título original: *A Century of Recorded Music. Listening to Music History*).

Europa en 1909, favoreció el registro de las piezas de *Iberia* y permitió que ésta encontrara el medio idóneo para su difusión, en los inicios de la reproducción mecánica de la música.

Aunque el tipo de soporte (rollo perforado) es el mismo para la pianola y el piano reproductor, existen diferencias sustanciales entre estos dos instrumentos y en las características de sus rollos.

1.2.1. La pianola

La creación de instrumentos mecánicos y neumáticos estaba muy avanzada en la década de 1860. Existía un profundo conocimiento sobre el uso del aire en órganos de lengüetas y tubos, así como el uso de fuelles, válvulas y controles necesarios. Pero en ese entonces la creación de nuevos dispositivos era algo común. A finales de la década de 1880 se diseñaron los motores de succión de aire y, para los noventa, los mecanismos para desplazar y rebobinar un rollo. Antes de que terminara el siglo se desarrolló un mecanismo de transposición que permitía tocar la música en una tonalidad seleccionada.³³ Con todas estas invenciones mecánicas no sorprende que surgiera la pianola de Edwin S. Votey en 1895, un aparato innovador que podía tocar un piano (*piano-player*). Votey se incorporó a The Aolian Company y su aparato salió a la venta en los Estados Unidos en 1898 con el nombre de “Pianola” y poco más tarde, también se comercializó en Europa. Tal fue el éxito, que el nombre “Pianola” llegó a generalizarse para todos los aparatos de su tipo (*piano-player*).

La pianola consistía en un pequeño “mueble-armario” que tenía una especie de dedos mecánicos cubiertos de fieltro, el cual se situaba frente al teclado de un piano. Estos dedos, operados por energía neumática proporcionada por dos pedales, tocaban las teclas del piano de acuerdo a la música contenida en un rollo perforado. A este tipo de aparatos se les conoce actualmente como: *push-ups*.

³³ Smith, Charles Davis (compl.). *Duo-Art piano music: a complete classified catalog of music recorded for the Duo-Art reproducing piano*. Monrovia, CA, USA: The Player Shop, 1987, (en la introducción).

Pocos años después, en los inicios del siglo XX, se incorporó ese sistema neumático al mecanismo de un piano convencional provisto por un grupo de fuelles que correspondían a cada una de las teclas del piano, las cuales tocaban cuando se generaba succión con los pedales (o con un motor) que hacía girar un rollo de papel perforado de música, que al pasar por la barra lectora o “flauta de Pan” con 88 orificios, producía el vacío y activaba las válvulas correspondientes de la nota con la tecla del piano. Estos instrumentos fueron conocidos como *player pianos* y los fabricados por The Aeolian llevaban el nombre de “Pianola Pianos”.

La fabricación de los rollos de pianola consistía en “copiar” manualmente la música de la partitura en el rollo de papel (las notas y sus valores), trabajo que realizaba un técnico especializado o editor musical. El rollo se perforaba y servía de “master” para producir las copias en cantidades industriales para su comercialización (Foto I-1). En este caso, la reproducción de la música es mecánica y la interpretación (fraseo, cambios de tempo, dinámicas, pedal, etc.) queda supeditada a la habilidad de la persona que manipula el rollo en la pianola, el “pianolista”. La compañía Aeolian introdujo dos nuevas características en sus rollos, que después serían incorporadas por otras marcas. Primero, el sistema Metrostyle introducido en 1903, permitía variar la velocidad de la música, siguiendo con un puntero conectado a la palanca de control manual del tempo la línea roja ondulada impresa en el rollo. Segundo, el sistema Themodist en 1906, que ayudaba al “pianolista” a distinguir los temas de la música que reproducía en la pianola; esto se lograba a través de las pequeñas perforaciones incluidas en los extremos del rollo: al margen izquierdo para los bajos y al margen derecho para los agudos. A las notas del tema que debían resaltarse les correspondía una perforación y con el uso de los pedales se lograba aumentar su volumen y reducir el de las notas del acompañamiento.³⁴ De alguna manera, a través de los controles manuales, los pedales y siguiendo las indicaciones impresas en el rollo se podía variar la velocidad y las dinámicas para obtener un resultado musical.

³⁴ The Pianola Institute Ltd., 2011 [www.pianola.org].



Foto I.1. Fábrica de rollos Victoria, 1925.³⁵

1.2.2. Rollos para pianola

Las doce piezas de *Iberia* se publicaron en su totalidad en rollos para pianola por las compañías Victoria³⁶ y Princesa en Barcelona, y España Musical (Cosmos) en Zaragoza, en las décadas de 1910 y 1920. Otras marcas españolas de rollos como Diana, E.M.P. y Rollos Iberia, publicaron algunos números de la colección: “Evocación”, “El Albaicín”, “El Puerto”, “Rondeña” y “Triana”. Por su parte, las compañías americanas Wilcox & White³⁷ y Aeolian, pioneras en la fabricación de instrumentos mecánicos y rollos, también publicaron piezas de *Iberia*. La primera publicó “Triana” (ca. 1911), y The Aeolian Company, que tuvo una importante

³⁵ Catálogo de rollos Victoria, suplemento nº 8, febrero-marzo 1925 (fuente: Biblioteca de Catalunya). En ese año 1925, la fábrica había sustituido las antiguas perforadoras por máquinas absolutamente automáticas, aunque esto ya se había implementado en Londres desde 1911 en la fábrica de rollos de la compañía Universal Music.

³⁶ Joan Baptista Blancafort, padre del compositor catalán Manuel Blancafort, abrió la fábrica de rollos de pianola Victoria en 1905, en la Garriga (Barcelona), siendo ésta la primera en España. La familia Blancafort comercializó varias marcas: Best, Victoria e Ideal y llegó a producir un gran número de rollos entre 1910-1933 que exportó a Europa, América y Oceanía. Los rollos de pianola Princesa fueron fabricados por Moya Hermanos en Barcelona, y los rollos Diana por Cano y Álvarez Guerra, S. en C., en Madrid, con depósito legal de Unión Musical Española (antes Casa Dotesio).

³⁷ La compañía Wilcox & White fabricó las pianolas *Angelus* y los pianos reproductores *Artrio-Angelus*.

presencia de mercado en España a principios del siglo XX³⁸, ya incluía en su catálogo de 1914, publicado en Londres por The Orchestrelle Company³⁹, las tres piezas del primer cuaderno de *Iberia*: “Evocación” (L1874), “El Puerto” (L1875), y “Fête-Dieu à Séville” (L1881), en rollos de 65 notas. Es interesante notar que desde el primer catálogo 1901⁴⁰ de rollos para pianola (piano-player o push-up) y pianola piano (player-piano) de esta compañía, aparecen dos obras de Albéniz, por cierto publicadas en Londres (1891-1892): *Rêves* (9048): 1. Berceuse, 2. Scherzino; 3. Chant d’amour y *Les Saisons* (9050): Le Printemps, L’Eté, L’Automne, L’Hiver, y en el catálogo de 1905⁴¹ se suma *Pavana capricho*, op. 12 (4521). Esta última pieza aparece también en el catálogo de 1914 de dicha compañía, pero incluida en los rollos de 65 notas con sistema Metrostyle o Themodist, con los números: 72623 y 69823, este último, con la indicación “Interpretation by the composer”.

En un catálogo posterior de rollos Aeolian (88 notas) del Servicio de Abonos, publicado en Madrid, ca. 1928; en el apartado Albéniz, aparece *Suite Iberia*: “El Puerto”, “Semana Santa en Sevilla”, “Triana”, “El Albaicín”, “El Polo”, “Lavapiés”, “Jerez” y “Eritaña”, pero también se incluyen otras obras: Aragón, Castilla, Cataluña, Cuba, Granada, Mallorca y Sevilla, y en una *Segunda Suite Iberia*: Zaragoza. En este catálogo no aparece “Evocación”, publicada anteriormente en rollo de 65 notas, pero seguramente es porque esta pieza la registró Arthur Rubinstein (1919) en piano reproductor Duo-Art de la misma compañía y fue la que se comercializó; más tarde también apareció en rollo de 88 notas de “Rondeña” (TL-23296).

³⁸ The Aeolian Company empezó siendo un fabricante y distribuidor masivo de órganos y pianos; en los primeros años del siglo XX, ya tenía oficinas en las principales ciudades del mundo: Nueva York, Londres, París, Berlín, Madrid, Sydney y Melbourne.

³⁹ *Catalogue of all 65 and 88 note music rolls issued for the pianola & pianola piano, including metrostyle and themodist*. The Orchestrelle Company /The Aeolian Company, London. Up to July 1914. Albéniz, pp. 426-427. Digitalizado por la University of Toronto [en línea] <https://archive.org/details/catalogueofall6500orch> [consulta: 12/11/14].

⁴⁰ *Music for the pianola and aeriol piano*. The Orchestrelle Company, London, July, 1901. Albéniz, p. 183. [en línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143306> [consulta: 12/11/14].

⁴¹ *Catalog of music for the pianola, pianola piano and aeriola. Vol. I*. The Aeolian Company, New York, 1905. Albéniz, p. 300. (Original de la Biblioteca Pública de Nueva York), [en línea] <http://catalog.hathitrust.org/Record/008695577> [consulta: 12/11/14].

Curiosamente, en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España está un rollo Aeolian de 65 notas de “Lavapiés (L 3018)”⁴² con fecha de publicación *ca.* 1930, pero la mayoría de los rollos para ese entonces ya eran de 88 notas; quizá, se publicó esta pieza en ese formato para cubrir las necesidades de mercado para algunos instrumentos todavía existentes con ese tipo de soporte.

Resumiendo, hasta finales de los años veinte y de acuerdo a los catálogos consultados, The Aeolian Company publicó diez piezas de *Iberia*, faltando sólo “Almería” y “Málaga”.

La Tabla I-1, enlista los registros de rollos para pianola de *Iberia* publicados por las distintas compañías en un orden cronológico aproximado, con el año, la marca, la pieza, el número de catálogo y la referencia de localización. En cuanto al año, se indica una fecha probable o período de fabricación deducido a partir de los catálogos de las distintas compañías, que es la referencia precisa tomada de los catálogos de las bibliotecas donde se han localizado y consultado dichos catálogos: Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nacional de España y el Museo de la Música de Barcelona.

Los primeros catálogos de las compañías de rollos de música ofrecían a la venta los dos formatos: rollo de 65 notas y rollo de 88 notas, que en el caso de las piezas de *Iberia*, el formato de 65 notas debió haber afectado la música. Los rollos Victoria (Best) y Princesa, a partir de los años veinte especificaban en sus catálogos que se trataba de rollos de 88 notas con acentuación y autopedal. The Aeolian indicaba el tipo de rollo con un prefijo antes del número. Así que, el número sin prefijo indica un rollo normal de 65 notas; el prefijo “L”, un rollo de 65 notas con Metrostyle o Themodist o con ambos; “TL” antes del número, se refiere a un rollo de 88 notas con Metrostyle y Themodist.⁴³

⁴² BNE: Ref. RP/4275.

⁴³ Datos obtenidos de las notas al catálogo The Orchestrelle Company/The Aeolian Company, London, 1914.

Tabla I-1. Registros de *Iberia* en rollo para pianola

No.	Año	Marca	Pieza	No. de catálogo	Localización
1	[ca. 1910]	Wilcox & White	Triana	92180	BNE: RP/5267
2	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Evocación	L-1874	
3	[ca. 1910-1914]	Aeolian	El Puerto	L-1875/ TL-23013	
4	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Fête-Dieu à Séville	L-1881/ TL-23014	MDMB: FSCP 0888
5	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Triana	1082/TL-22729	BC: PIG 1094
6	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Eritaña	TL-22730	
7	[ca. 1915-1928]	Aeolian	El Albaicín	TL-23015	
8	[ca. 1915-1928]	Aeolian	El polo	TL 23016	MDMB: FSCP 0081
9	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Lavapiés	L-3018/ TL-23017	BNE: RP/4275
10	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Rondeña	TL-23296	BC: PIG 485
11	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Jerez	TL-23297	
12	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Triana	1096	BNE: RP/454 BC: PIG 1154 MDMB: FSCP 0011
13	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	El Puerto	1097	BNE: RP/455
14	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Evocación	1567	BC: PIG 584 BNE: RP/4725
15	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Almería	1576	BC: PIG 797
16	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Rondeña	1577	
17	[ca.1917-1929] ⁴⁴	Best/ Victoria	Lavapiés	4913	
18	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	Jerez	4914	
19	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	El Albaicín	4916	BC: PIG 1585 BNE: RP/2995
20	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	El polo	4917	
21	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	Eritaña	4918	BC: PIG 232
22	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	Málaga	4919	
23	[ca.1917-1929]	Best/ Victoria	Fête-Dieu à Séville	5000	BNE: RP/140 MDMB: FSCP 0524
24	[anterior a 1919]	Diana	Evocación	120	
25	[ca. 1920]	Diana	El Albaicín	138	
26	[anterior a 1922]	Princesa	Evocación	17	
27	[ca. 1922]	Princesa	El polo	881	
28	[ca. 1922]	Princesa	El Puerto	882	
29	[ca. 1922]	Princesa	Lavapiés	883	
30	[ca. 1922]	Princesa	Fête-Dieu à Séville	884	BNE: RP/5124
31	[ca. 1922]	Princesa	Eritaña	885	
32	[ca. 1922]	Princesa	Jerez	886	BC: PIG 1314
33	[ca. 1922]	Princesa	Rondeña	887	

⁴⁴ El catálogo general de rollos Victoria de 1929, incluye “Iberia (12 Impressions)” en el orden de las piezas en la partitura, aunque los números de catálogo no tengan una secuencia ordenada.

34	[ca. 1922]	Princesa	Triana	888	BNE: RP/5125
35	[ca. 1922]	Princesa	El Albaicín	889	
36	[ca. 1922]	Princesa	Almería	890	
37	[ca. 1922]	Princesa	Málaga	891	
38	[anterior a 1925]	España Musical	Evocación	1595	
39	[anterior a 1925]	España Musical	El Puerto	1596 /Cosmos	BC: PIG 670
40	[anterior a 1925]	España Musical	Fête-Dieu à Séville	1597	
41	[anterior a 1925]	España Musical	Rondeña	2695	
42	[anterior a 1925]	España Musical	Almería	2909	
43	[anterior a 1925]	España Musical	Triana	2910/Rollos Iberia	BC: PIG 132
44	[anterior a 1925]	España Musical	El Albaicín	2942	
45	[anterior a 1925]	España Musical	El polo	2943	
46	[anterior a 1925]	España Musical	Lavapiés	2944	
47	[anterior a 1925]	España Musical	Málaga	2945	
48	[anterior a 1925]	España Musical	Jerez	2946	
49	[anterior a 1925]	España Musical	Eritaña	2947	
50	[19--]	E.M.P.	Rondeña	AL-20X SOLO	BC: PIG 882

1.2.3. El piano reproductor

El piano reproductor era un piano convencional, generalmente de cola, que tenía incorporado un sistema sofisticado de grabación y reproducción automática. La interpretación del pianista se registraba a través de unos contactos eléctricos conectados a cada una de las teclas del piano, los cuales a su vez estaban conectados al aparato de registro. Este aparato de grabación contenía un rollo de papel que giraba a velocidad constante y 88 electroimanes correspondientes a las teclas del piano, con dos más para los pedales. (Foto I-2).



Foto I-2. Frederic Lamond grabando para Duca, Frankfurt (21 de julio 1909).⁴⁵

⁴⁵ The Pianola Institute Ltd., 2011. [www.pianola.org].

Desde el piano se activaba un botón que cerraba el circuito eléctrico. La corriente que circulaba atraía los electroimanes, que a su vez empujaban una serie de lápices que hacían las marcas en el rollo de papel. Si se desactivaba el botón, el circuito se interrumpía y se levantaban los lápices del papel. Como el rollo de papel giraba a una velocidad constante, todas las relaciones de tiempo, incluyendo la acción del pedal se registraban con precisión. La longitud y la separación entre las marcas correspondían exactamente a los toques del intérprete sobre las teclas.⁴⁶ De tal forma, la interpretación del pianista quedaba registrada en tiempo real, con las notas, sus valores y aspectos de interpretación (cambios de tempo, fraseo, articulación, pedal, etc.). Como se observa en la Foto I-3, el proceso de grabación implicaba la participación de un productor (sentado en la mesa, siguiendo la interpretación del pianista con la partitura) y un ingeniero de sonido a cargo del aparato de grabación (de pie al costado del piano).



Foto I-3. Alfred Cortot en el estudio de grabación de la empresa Hupfeld en Leipzig (ca. 1907).⁴⁷

El rollo se perforaba siguiendo las marcas del papel, utilizando un tipo de perforación para la duración de las notas (tiempo) y otro diferente al margen del

⁴⁶ Day, Timothy. *Un siglo de música grabada*. 2002, pp. 23-24.

⁴⁷ Fontana, Eszter (ed.). *Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld*. Halle: Stekovic/Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, 2001, p. 53.

rollo para las codificaciones del pedal, notas melódicas acentuadas y las dinámicas (velocidad en la que el martillo golpea la cuerda). En algunos casos, el rollo podía ser procesado incluso sin las dinámicas, ya que era una variable más compleja de medir y cada compañía usaba su propio sistema, o como en el caso de los rollos Animatic Hupfeld, las dinámicas se indicaban con una línea punteada impresa en el rollo. De manera similar a una grabación actual en el que existe un proceso de edición, el rollo perforado también pasaba por ese proceso, y en algunos casos también el artista participaba, (Foto I-4). Básicamente se corregían las notas falsas, suprimiendo las perforaciones y haciendo otras nuevas, pero seguramente también se editaban otros aspectos como el pedal y las dinámicas. El rollo “master” obtenido, contaba con la aprobación del pianista, quien asentaba su firma en el rollo para que éste pasara al proceso de producción y comercialización. La compañía Hupfeld usaba la firma del pianista o compositor impresa en el rollo y en la caja, como una manera publicitaria para sus rollos de “artista”.



Foto I-4. Enrique Granados en el proceso de edición de sus rollos Duo-Art (1916).⁴⁸

La reproducción de este tipo de rollos era automática y debía hacerse en los pianos que tenían incorporado el sistema de la marca de fabricación de los rollos. Aunque era posible reproducirlos en otros pianos automáticos o pianolas con

⁴⁸ *La Esfera*. Ilustración Mundial, Año V, Núm. 261, 28 de diciembre de 1918 (Núm. extraordinario, p. 7).

motor generador de succión, difícilmente se obtenía la reproducción correcta de la acción de los pedales y mucho menos de las dinámicas, ambos codificados en este tipo de rollos.

La alta calidad del sistema de grabación de los pianos reproductores atrajo el interés de pianistas y compositores por dejar registro de sus interpretaciones; además, los compositores encontraron el medio idóneo para preservar sus obras tocadas por ellos mismos.

Las principales compañías de pianos reproductores y rollos fueron las firmas alemanas Welte (Welte-Mignon), Hupfeld (Phonola, DEA, Animatic y Triphonola) y Philipps (Duca), seguidas por las americanas Aeolian Company (Duo-Art), American Piano Company (Ampico) y la Welte-Mignon (licencia americana de Welte), y la firma francesa Pleyela. Los sistemas no eran intercambiables y existía mucha competencia entre compañías, por lo que los artistas solían grabar para las diferentes marcas, como lo hizo Enrique Granados, que dejó registro de sus interpretaciones para Welte, Hupfeld, Aeolian y Pleyela, con excepción de Ampico, compañía que inició el año de la muerte del compositor (1916).

La producción de pianos reproductores, iniciada por Welte en 1904, alcanzó su auge en 1925, año en que la Compañía Aeolian de los Estados Unidos fabricó más de ciento noventa y dos mil instrumentos.⁴⁹

1.2.4. Rollos para piano reproductor

Las piezas de *Iberia* grabadas en rollos para piano reproductor, incluyen los dos primeros cuadernos: “Evocación”, “El Puerto”, “Fête-Dieu à Séville”, “Rondeña”, “Almería” y “Triana”, y “Eritaña” del cuarto cuaderno. Hasta ahora, se cuenta con un registro de 30 rollos originales de 13 pianistas: Alfred Cortot, Arturo Luzzati, Hélène Léon, Arthur Rubinstein, Ignaz Friedman, Fritz Malata, Elie

⁴⁹ Day, Timothy. *Un siglo de música grabada...* 2002, p. 24.

Robert Smith, Katherine Bacon, Alfredo Casella, Wilfrid Pelletier, Howard Brockway, Alexandre Vilalta y Frank Marshall; además, la transcripción de “Triana” por Leopold Godowsky, tocada por él mismo y, “Evocación” con Rubinstein, pero en formato de rollo audio-gráfico (D-491) Duo-Art.⁵⁰

En general, uno de los problemas para la catalogación de los rollos para piano reproductor, es situar el lugar y la fecha de su grabación. Los rollos sólo indican la marca, número de catálogo, la obra y el artista. Sabemos que su producción se dio entre 1905 y 1930, y las principales marcas fueron: Welte, Hupfeld, Duca, Duo-Art, Ampico y Pleyela.

En años recientes, se han editado en formato de CD algunos de los rollos Welte-Mignon y Duo-Art, como las colecciones “Masters of the Piano Roll, Great French Pianists” y “Great Female Pianists” por el sello Dal Segno, “Grand Piano Series” por Nimbus “Historical Recordings “Welte-Mignon Piano Rolls” publicados por Naxos, así como la reciente grabación “The Welte-Mignon Mystery, Vol.1. Enrique Granados today playing his 1913 interpretations” por el sello Tacet, entre otras. De *Iberia*, sólo están editadas en CD las grabaciones que hiciera Arthur Rubinstein de “Evocación” y “El Albaicín” para Duo-Art entre 1919 y 1920.⁵¹ Por su parte, *The Pianola Institute*,⁵² en su apartado “The Reproducing Piano”, incluye algunos ejemplos en formato MP3 de las interpretaciones de pianistas y compositores de principios del siglo XX, grabados en pianos reproductores de las distintas compañías, indicando el pianista, la obra y la fecha cercana de su grabación. Estos datos han sido de gran utilidad para situar las grabaciones de *Iberia* de Albéniz en este formato.

⁵⁰ Con la iniciativa de Percy Scholes, The Aeolian Company en los años veinte publicó su serie de rollos ‘*AudioGraphic*’ Music que podían ser reproducidos en los distintos instrumentos de esta compañía: la pianola y el piano reproductor Duo-Art. Esta serie denominada “Student’s Edition” tenía tres tipos de rollos: biográficos, analíticos y comentados, que incluían información escrita relativa al compositor y la obra, así como imágenes y música impresa de algunos pasajes de la obra para su explicación analítica.

⁵¹ *Rubinstein: Early recordings by the pianist*. [Frankfurt]: Bellaphon Records, 1992. Series: Condon Collection, y *Masters of the Piano Roll: The Great Pianist, Vol. 8. Arthur Rubinstein*. Dal Segno, 2008.

⁵² The Pianola Institute Ltd., 2011 [www.pianola.org].

Otro punto importante de referencia han sido las grabaciones de Enrique Granados en rollos para piano reproductor. El compositor grabó en París antes de la Primera Guerra Mundial para Pleyela y las filiales francesas de las firmas alemanas Welte y Hupfeld, alrededor de 1913, y para Duo-Art en Nueva York, entre diciembre de 1915 y enero de 1916, durante su estancia en esa ciudad con motivo del estreno de su ópera *Goyescas* (obra original para piano) en el Metropolitan Opera House el 26 de enero de 1916. Por el número de catálogo de los rollos de Granados, podemos estimar las fechas de grabación de los registros de *Iberia* en este formato por pianistas contemporáneos a él.

Las fuentes de referencia para la localización de los rollos de *Iberia* han sido el catálogo de Sitsky en *The Classical Reproducing Piano Roll* (1990),⁵³ el catálogo de Petrak en *The Reproducing Piano Roll Foundation* (1998),⁵⁴ los catálogos de las distintas compañías de rollos, de coleccionistas y los fondos de conservación de bibliotecas y universidades.⁵⁵ Hasta ahora hemos podido localizar los rollos de Léon, Pelletier, Vilalta, Marshall y Smith⁵⁶, así como los de Rubinstein editados en CD, del resto, sólo existe constancia de ellos en los catálogos de las marcas y las fuentes mencionadas.

La Biblioteca de Catalunya en Barcelona, cuenta con cuatro de los seis rollos de *Iberia* con Alexandre Vilalta (ca. 1924) de la marca alemana Hupfeld ‘Animatic’, que al parecer fueron grabados en España, por las siglas “SP” incluidas en el número de catálogo: “Triana” (SP-60003), “Almería” (SP-60004), con texto manuscrito de Antonio Ribera, “El Albaicín” (SP-60005) y “Evocación” (SP-

⁵³ Sitsky, Larry (comp.) *The Classical Reproducing Piano Roll. A Catalogue-Index*. Volume 1: Composers. New York: Greenwood Press, 1990.

⁵⁴ Petrak, Albert M. (ed.). *The Reproducing Piano Roll Foundation. Piano Roll Catalog*. Cleveland, MacMike, 1998. Además, *The Denis Condon Collection* cuenta con cerca de 8000 rollos grabados por compositores y pianistas entre 1905 y 1935, material que ha servido para las ediciones en CD; [en línea] <http://efemera-ephemera.org/CondonCollection/>

⁵⁵ *Welte Piano Roll Collection (Simmon Collection)* de la University of Southern California, cuenta con siete rollos impresionados por Frank Marshall con obras de Granados y Albéniz, entre ellas “El Puerto”; además, cuatro rollos del mismo Granados.

⁵⁶ Robert Smith grabó “El Puerto” en rollo Ampico (64703H), y se encuentra en la *Condon Collection*. Agradezco a Peter Phillips por haberme facilitado una copia de este rollo en formato digital MP3.

60007),⁵⁷ faltando “El Puerto” y “Eritaña”. En un inicio, la BC no contaba con la fecha de registro de estos rollos, pero en la Biblioteca digital del Orfeo Catalá encontré un programa de mano del concierto interpretado por el violinista Joan Massià y Alexandre Vilalta en el Palau de la Música Catalana del 25 de abril de 1924, el cual incluye un anuncio de publicidad: “Recientes ‘Rollo Animatic’ (Hupfeld) impresionados por Alexandre Vilalta”, por lo que es muy probable que Vilalta los grabara a finales de 1923 o principios de 1924.

El Museo de la Música de Barcelona, cuenta con el rollo de “El Puerto” (Welte 4013) con Frank Marshall (1883-1959), que de acuerdo al catálogo “Welte-Mignon” del *Augustinermuseum* en Friburgo, la grabación se realizó el 28 de agosto de 1925,⁵⁸ fecha que coincide con el tipo de rollos Welte T98 –verdes– que empezaron a producirse en 1924 –los anteriores eran Welte T100, rojos–.

La Biblioteca Nacional de España en Madrid tiene en su acervo seis rollos de la marca francesa Pleyela de los años 1920 con piezas de *Iberia*: “El Puerto” (8161) con Pelletier y cinco de los seis rollos que grabara la pianista francesa Hélène Léon: “El Puerto” (8672), “Fête-Dieu à Séville” (8673), “Rondeña” (8674), “Almería” (8675), y “Triana” (8676)⁵⁹, faltando sólo “Evocación”, pero este rollo se hizo sonar en la tercera edición del *Festival Toulouse les Orgues*, en 1998.⁶⁰

Considerando que Hélène Léon es la pianista que grabó el mayor número de piezas de *Iberia* en rollo para piano reproductor, decidimos investigar un poco más sobre ella para tratar de situar las fechas de grabación de sus registros para Welte y Pleyela.

Se tienen pocos datos sobre la pianista francesa Hélène Léon (1890-),⁶¹ pero

⁵⁷ Las referencias de localización en BC son: PIG 773, PIG 625, PIG 705 y PIG 675, respectivamente.

⁵⁸ UNI Freiburg. *Augustinermuseum*. “Katalog der WELTE-MIGNON Reproduktionsrollen”; Ref. 1925 N 11 [<http://www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum&next=11>].

⁵⁹ Las referencias de localización en la BNE son: Pelletier: RP/3633; Léon: RP/3137, RP/3785, RP/3619, RP/3711 y RP/3181.

⁶⁰ Ullate i Estanyol, Margarida. “Rarezas de la discografía histórica (1903-1959)”. Dossier Isaac Albéniz (1909-2009), *Scherzo*, año XXIV, N° 240, abril 2009, p. 129.

⁶¹ Fecha de nacimiento obtenida del Catálogo Welte-Mignon de la Universidad de Friburgo [<http://www.welte-mignon.de/kat/>].

por las notas de conciertos en los diarios de la época, y el estudio de los números de catálogo de las compañías Welte-Mignon y Pleyela de los rollos grabados por ella y sus contemporáneos, podemos decir que Hélène Léon fue contemporánea de las pianistas Clara Sansoni, Marguerite Long y Guiomar Novaës y de los compositores Ravel y Stravinsky; además, fue la intérprete que realizó el mayor número de grabaciones de la obra de Albéniz en este formato. Antes de grabar para Pleyela los dos primeros libros de *Iberia*, grabó seis rollos para la firma alemana Welte: “Evocación” (2853) y “Triana” (2856) de *Iberia*; “Arbola-pian” (2850); “Córdoba” y “Seguidillas” de *Cantos de España* (2851 y 2857) y *La Vega* (2854).

No se sabe con certeza dónde se grababan los rollos Welte en París, pero lo más seguro es que fuera en el estudio de la sede de la firma de pianos *Eugène Moullé*, los agentes Welte en Francia, alrededor de 1913⁶². Los rollos Welte de Manuel de Falla (2771-72), Gabriel Fauré (2773-77) y Enrique Granados (2778-2786) tienen una numeración consecutiva, y de acuerdo con Graham Johnson (2009),⁶³ Fauré grabó para Welte en el otoño de 1913, lo que indica que Falla y Granados también lo hicieron alrededor de ese año. Con una numeración posterior, están los rollos de Hélène Léon (2850-54 y 2856-57) y Marguerite Long (2858-2864), y los de Guiomar Novaës (2881-86) y Ravel (2887-88). Por lo que es muy probable que León grabara para Welte en el transcurso del año 1914.

En cuanto a los rollos Pleyela de Léon, la Biblioteca Nacional de España indica la fecha aproximada [ca.] de 1926, pero seguramente se trata del año de publicación del catálogo de esa compañía, así que la pianista debió grabarlos antes de esa fecha. Hélène Léon tocó la integral de *Iberia* en la Sala Pleyel el 10 de enero de 1922, pero antes, ya la había presentado en otra ciudad, como muestra esta reseña del concierto, publicada en *Choses de théâtre: cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales*, de octubre 1921:

Nous ne saurions passer sous silence l'admirable effort de Mademoiselle Hélène Léon, qui a donné si heureusement l'audition intégrale des « Ibéria » d'Albeniz.

⁶² The Pianola Institute Ltd., 2011 [www.pianola.org].

⁶³ Graham Johnson. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. Guildhall Resarch Studies: 7. London: Ashgate, 2009, p. 328.


C'est avec joie que nous avons pu suivre, dans leur ensemble, les grandes lignes de cette œuvre si merveilleusement colorée et dont le sens rythmique si varié, évoque toute l'Espagne ensoleillée dans un éblouissement sans cesse renouvelé. Merci à Mademoiselle Hélène Léon, et espérons fermement que cet exemple sera suivi par beaucoup de nos virtuoses... même les «grands» -ou bien plutôt, les consacrés, dont les programmes ne sont que prétexte à faire valoir une technique-personnelle.⁶⁴

Otro dato que sirve para situar las fechas del registro de Léon en Pleyela, es que Stravinsky grabó para esta compañía francesa toda su obra, transcrita y tocada por él mismo, y cuyo registro lo anunciaba Pleyela en 1927, (Fig. I-1).

LE PLEYELA
20, AVENUE DE L'OPÉRA, 20

Igor Stravinsky
a lui-même
enregistré et transcrit son
OEUVRE ENTIER pour
LE PLEYELA

Rouleaux perforés (88 notes) actuellement parus :

	<p>8100. Cinq pièces faciles pour piano. 8101. Gavotte. 8102. Mélodie pour violon. 8103 et 8104. Le Chant de Rossini. 8105 et 8106. Les Cinq Oris. 8107 à 8114 et 8108. Les Jeux. 8109 à 8110. L'Offrande de Pez. 8111 à 8112. Le Sacre du Printemps. 8113 à 8114. Sérénade. 8115. Prélude-Ballet. 8116 à 8118. Paganella. 8119. Quatre Chants russes. 8120. Trois pièces faciles pour piano. 8121. Sonate pour piano. 1^{er} Mouvement : Modéré. 8122. ———— 2^e Mouvement : Adagio. 8123. ———— 3^e Mouvement : F. = 1/2.</p>
---	---

Édit. Société Pleyela

Fig. I-1. Anuncio de los rollos Pleyela de Stravinsky, 1927.⁶⁵

⁶⁴ *Choses de théâtre: cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales*/directeur: Matei Roussou, 1-ère année n° un, octobre 1921, Paris, p. 371. "No podemos pasar por alto el admirable esfuerzo de la señorita Hélène Léon, quien ha dado una admirable audición de la integral de «Iberia» de Albéniz. Con gusto, pudimos seguir las grandes líneas de esta obra tan maravillosamente colorística y cuyo sentido rítmico tan variado evoca toda la España soleada y su resplandor siempre renovado. Gracias, a la señorita Hélène Léon, y esperamos firmemente que este ejemplo sea seguido por muchos de nuestros virtuosos... incluso los «grandes»-o, más bien, los consagrados, cuyos programas son sólo un pretexto para hacer cumplir una técnica personal." (trad. Lourdes Rebollo).

⁶⁵ BnF, Ref. IFN- 8415183 (Fuente: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Los números de catálogo 10039 a 10045 *L'Oiseau de Feu* corresponden a ese año 1927, pero las series 8400 y 8800 fueron realizadas con anterioridad; prueba de ello, es la nota en el diario *Le Gaulois*, diciembre 1921:

Salle des Agriculteurs, su concert Wiener, il y a en une très curieuse audition du Pleyela, le piano automatique inventé par M. Gustave Lyon, le très distingué ingénieur qui dirige la maison Pleyel. On a donné sur la Pleyela d'importants fragments du Sacre du Printemps, de M. Igor Stravinsky. La complication des rythmes de cet ouvrage, la force évocatrice de l'œuvre, la hardiesse de l'instrumentation avaient passé sans trop de déchet de la scène au concert. La transcription au piano semblait impossible sans qu'on altérât la couleur violente de ces pages et aussi sans qu'on jouât de façon incorrecte cette partition pour ainsi dire injouable. La Pleyela a vaincu la difficulté: sous l'impulsion du compositeur qui a réglé les mouvements, qui a renforcé le sonorités quand il l'a cru nécessaire, les thèmes rudes des «Jeux» et du «Cortège du Sage», la ruée de la «Danse sacrée», ont été joués à la perfection. La Pleyela est l'assurance contre la fausse note: c'est aussi un moyen d'aborder les productions les plus ardues de la musique ultra moderne.⁶⁶

La obra de Stravinsky a la que hace referencia la cita anterior, *Sacre du Printemps*, corresponde a los rollos Pleyela 8429-8437, lo que indica que fueron grabados alrededor de ese año 1921. En cuanto a su obra *Les Noces*, sabemos que fue estrenada en París en 1923 y que Léon participó en dicho estreno, así que es muy probable que Stravinsky la grabara en Pleyela ese mismo año.

Dada la evidencia de que Hélène Léon tocó la integral de *Iberia* en los años 1921 y 1922, y que los rollos Pleyela (8671-8676) de los dos primeros cuadernos de *Iberia* son anteriores a los de *Les Noces* (8831- 8834 y 8861) de Stravinsky, podemos decir que Léon los grabó en el transcurso del año 1922.

La Tabla I-2, incluye los registros de *Iberia* en rollo para piano reproductor. Se indica el año cercano de su grabación, el intérprete, la pieza y la marca y número de catálogo.

⁶⁶ *Le Gaulois*. París, 1921/12/12, No. 16140, p. 3.

Tabla I-2. Registros de *Iberia* en rollo para piano reproductor

No.	Año	Intérprete	Pieza	No. de cat./Marca
1	ca.1912	Alfred Cortot (1877-1962)	Triana	968 Duca
2	ca.1912	Arturo Luzzatti (1877-1962)	Triana	5432 Pleyela
3	ca.1914	Hélène Léon (1890-19..?)	Evocación	2853 Welte
4	ca.1914	Hélène Léon (1890-19--?)	Triana	2856 Welte
*	ca.1916	Leopold Godowsky (1870-1938)	Triana (trans. Godowsky) ⁶⁷	8322 Artrio 613080 Recordo
5	ca. 1916	Wilfrid Pelletier (1896-1982)	El Puerto	8161 Pleyela
6	1919	Arthur Rubinstein (1887-1982)	El Albaicín	6204 Duo-Art.
7	ca.1919	Arthur Rubinstein	Triana	57556H Ampico
8	1920	Arthur Rubinstein	Evocación	6378 Duo-Art/ D-491 Duo-Art (Audiographic-Analytical), Edwin Evans
9	ca.1920	Ignaz Friedman (1882-1948)	Triana	52754# Triphonola
10	ca.1920	Ignaz Friedman	Lavapiés	52755# Triphonola
11	ca.1920	Fritz Malata (1882-1949)	Fête-Dieu à Séville	1723 Duca
12	ca.1920	Fritz Malata	Triana	1864 Duca
13	ca.1920	Elie Robert Schmitz (1889-1949)	Evocación	69633H Ampico
14	ca.1920	Elie Robert Schmitz (1889-1949)	El Puerto	64703H Ampico
15	ca.1920	Katherine Bacon (1896-1982)	Triana	6829 Welte-Mignon
16	ca.1922	Alfredo Casella (1883 -1947)	Evocación	7266 Welte-Mignon
17	ca.1922	Hélène Léon	Evocación	8671 Pleyela
18	ca.1922	Hélène Léon	El Puerto	8672 Pleyela
19	ca. 1922	Hélène Léon	Fête-Dieu à Séville	8673 Pleyela
20	ca. 1922	Hélène Léon	Rondeña	8674 Pleyela
21	ca. 1922	Hélène Léon	Almería	8675 Pleyela
22	ca. 1922	Hélène Léon	Triana	8676 Pleyela
23	ca.1923	Howard Brockway (1870-1951)	El Puerto	3482 Artechó
24	1924	Alexandre Vilalta (1904-1984)	El Puerto	SP-60001 Animatic
25	1924	Alexandre Vilalta	Triana	SP-60003 Animatic
26	1924	Alexandre Vilalta	Almería	SP-60004 Animatic
27	1924	Alexandre Vilalta	El Albaicín	SP-60005 Animatic
28	1924	Alexandre Vilalta	Eritaña	SP-60006 Animatic
29	1924	Alexandre Vilalta	Evocación	SP-60007 Animatic
30	1925	Frank Marshall (1883-1959)	El Puerto	4013 Welte

⁶⁷ No se contabiliza por no ser la versión original de Albéniz, pero se menciona por tratarse de una de las primeras transcripciones para piano de las piezas de *Iberia* y además fue grabada por el propio compositor.

La pianola y el piano reproductor fueron los instrumentos más populares en la primeras décadas del siglo XX y el principal medio de difusión de la música, hasta que su producción se vio afectada con la Gran Depresión en los años treinta, y el auge de la radio y las primeras grabaciones eléctricas sustituyeron a estos instrumentos, arrinconándolos en algunos casos a su desaparición.

En Barcelona, además de las fábricas de rollos de pianola Victoria y Princesa, con actividad durante las primeras tres décadas del siglo XX, había casas representantes de las principales marcas de pianos reproductores como Welte, Hupfeld y Aeolian, que además de vender instrumentos y rollos de música, ofrecían audiciones públicas de manera regular en sus Salas de Conciertos: Phonola-Haus (A. Badia, S.C- Hupfeld), Angelus-Haus (Guarro Hermanos- Welte) y Sala Aeolian (Compañía Aeolian). Los conciertos se hacían con pianos reproductores y rollos “normales” y de “artista”, y podían incluir repertorio para piano solo, a dos pianos, lieder, transcripciones de óperas y obras orquestales. Sorprende que los anuncios de conciertos de estas salas ocupaban un lugar junto a los conciertos del Palu de la Música Catalana en el diario *La Vanguardia* de los años 1910.



Foto I-5: Sala de Conciertos A. Badia, S.C., representantes Hupfeld en Barcelona (1910).⁶⁸

⁶⁸ Fontana (2001, p. 51).

de 1.000 emesas (Nordisk), interpretado por los
más notables artistas de la mencionada casa:
EN PLENO VERANO

CONCIERTOS
PALAU DE LA MUSICA CATALANA
Dijos, 14 mayo, viernes, TUDMNGUE, 17 tarde
Y VI CONCIERTO DE QUATRODA
AUDICIONS IZZONALS DE LA
GRAN MISSA DE BACH
(en el mes)

Orquestra dirigida por Dr. Schweitzer.
Orquestra sinfónica de Barcelona.
Múltiples voces, instrumentales
CATALA
Localitat: Magistrom de Música, casa D'Orto.
A. Badia, S. C. - Condições especiais pe-
nhas a del "Orto Catala".

PHONOLA - HAUS
A. BADIA S. en C.ª Calle Santa Ana, 4

PRÓXIMO CONCIERTO
ta el martes 18 del corriente, a las seis de la
noche, con el maravilloso instrumento de fama
universal.
PHONOLA - SOLODANT
PIANO - RONISCH
CONCIERTO

PRIMERA PARTE

«La Marchena», Javanés } Musaghi.
Ejecución del autor
II «Gavotte», op. 81. } Golan.
«Pasopelle burgués», op. 10. } Lisst.
«Roulette», op. 48, n.º 1. } Gr. Polá.
Ejecución del compositor
«Fantasia», op. 14, n.º 1. } Schubert.

SEGUNDA PARTE

A la luz del día }
Bastada y } Andante con molto } Beethoven.
Schubert }
Allegro }

TERCERA PARTE

Concierto en mi, n.º 1, op. 11 }
Allegro moderato } Chopin.
Roulette burgués }
Román vivace }

ENTRADA HONOROSAMENTE PERSONAL
GRAND-PRIX EXPOSITION BOUSSELS 1910
52 MEDALLAS DE ORO
Y MAS DE 100 PATENTES

Las casas constructoras de aparatos que se
acuden a las Exposiciones, se dan a la boca
común que tienen en ellos, por consideración
entendidos e importantes.

Los aparatos PHONOLA se aplican al interior
de las salas, con aparatos de piano: HORNELL,
BEUTHNER, SCHILLING, A. MOHRE, S. LERN-
WEI, HINDEL, etc.

Los aparatos de música de todos los tonos
y artículos son los más famosos del mundo.
Deposito de pianos para estudio, de las acro-
dadas marcas: BEPHELMAYER & SOERLINE y
P. KRAUSS de STUTTGART.

Ventas al contado y a plazos largos

Fig. I-2. Anuncio de Conciertos en la sala Phonola-Haus (A. Badia, S.C.) en *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1911.

1.3. Integral de *Iberia*

Es a partir de los años cincuenta que aparecen las primeras grabaciones de la integral de *Iberia*, lo cual coincide con el desarrollo y avance tecnológico en la industria discográfica. Una mejor calidad sonora en la grabación y reproducción (micrófonos y altavoces), y la inclusión del microsuroco, que redujo la velocidad de grabación y reproducción de 78 a 33 rpm en discos de vinilo de 30 cm, conocidos como LP (*Long Play*), permitió almacenar poco más de veinte minutos de música en cada una de sus caras. Es así que las doce piezas de *Iberia* podían distribuirse perfectamente en dos discos, quedando espacio para alguna obra más, que con frecuencia era *Navarra* de Albéniz.

La primera grabación de la integral de *Iberia* la registró el pianista español Leopoldo Querol en 1954, seguido por las grabaciones de la pianista francesa

Yvonne Loriod en 1955⁶⁹ y el catalán José Falgarona en 1956. Dichas grabaciones se realizaron en París para los sellos discográficos Ducretet-Thompson, Adès y Pathé-Vox, respectivamente. En América, graba su versión el pianista de origen cubano José Echániz (1955), y en España, a cincuenta años de que Albéniz concluyera *Iberia* (1905-1908), el sello Hispavox publica la primera grabación de la integral por Alicia de Larrocha, realizada en Madrid en noviembre de 1957. Esta sería la primera de las cuatro versiones comerciales que haría la pianista catalana (1962, 1973 y 1986), además de dejar cerca de diez grabaciones inéditas de esta obra.⁷⁰

En esa misma década de los cincuenta, la pianista inglesa Irene Kohler (1909-1996) graba la integral, pero desgraciadamente su registro está desaparecido.⁷¹ Este caso resulta interesante, ya que nos permitiría conocer una versión inglesa de *Iberia* de los años cincuenta, por lo que decidí investigar un poco más. Sally Mays (1996) en *A Personal Memoir* con motivo de la muerte de Kohler,⁷² comenta que esta pianista fue la primera en grabar la integral de *Iberia* para la radio y la primera mujer en grabarla en disco LP, pero Alfonso Pérez (2012) en su estudio sobre la integral de *Iberia*, propone que no existe registro de las transmisiones radiofónicas de esta pianista.⁷³ Sin embargo, en *La Vanguardia* del 19 de junio de 1936 encontré un anuncio de los programas radiofónicos extranjeros de ese día, donde se demostraba que en: “LONDRES NACIONAL. A las 20.05: Recital de piano por Irene Kohler (Programa Albéniz).” Con el sustento de esta noticia, busqué en los archivos de la BBC,⁷⁴ y en efecto, se realizó esa transmisión. El programa incluía: “Aragón” y cuatro piezas de *Iberia*: “Málaga”, “Evocación” “El Puerto” y

⁶⁹ 1955, año de grabación registrado en la Library of Congress, Washington. La fecha de edición del sello discográfico Adès es 1957.

⁷⁰ Véase capítulo IV. Un caso paradigmático y singular: Alicia de Larrocha, apartado 4.3.4. Grabaciones.

⁷¹ De acuerdo a Clark (1998), Romero (2002) y *The World's Encyclopædia of Recorded Music* (Tercer suplemento) en CHARM (charm.rhul.ac.uk), el número de catálogo de la grabación de Kohler es Concert Artist LPA-1015/16, pero no hay vestigio de esta grabación, por lo que quizá nunca se publicó.

⁷² Sally Mays. *Irene Kohler (7.4.09-21.3.96) A Personal Memoir*. Callaway International Resource Centre for Music Education. School of Music, University of Western Australia, 1996.

⁷³ Pérez Sánchez, Alfonso. *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz...* (2012, p. 773).

⁷⁴ La British Broadcasting Corporation (BBC) del Reino Unido tiene su sede en Londres. El proyecto BBC Genome, ofrece en línea [genome.ch.bbc.co.uk] los programas de radio y TV entre 1923 y 2009 del archivo de la BBC, además de las revistas digitalizadas *BBC Radio Times*.

“Eritaña”. Pero además, había otros programas de Kohler en el archivo de la BBC con obras de Albéniz, incluyendo la integral de *Iberia* por tres ocasiones, en los años 1936, 1948 y 1951, así como programas dedicados a Granados, Turina y Mompou, en las series tituladas *Spanish Music* y *Modern Spanish Pianoforte Music*.

Los programas radiofónicos que realizó Irene Kohler para la BBC con *Iberia* de Albéniz son los siguientes:

Integral de *Iberia*, 1936

- *BBC National Programme*. 21 de abril de 1936. *The Foundations of Music*. Albéniz (1860-1909). Navarra. Iberia-First Book: Evocación (Evocation), El Puerto (The Harbour), Fête-Dieu à Séville (Corpus Christi at Seville)
- *BBC National Programme*. 22 de abril de 1936. *The Foundations of Music*. Albéniz (1860-1909). Iberia-Second Book: Rondeña, Almería, Triana
- *BBC National Programme*. 23 de abril de 1936. *The Foundations of Music*. Albéniz (1860-1909). Iberia-Third Book: El Albaicín, El Polo, Lavapiés
- *BBC National Programme*. 24 de abril de 1936. *The Foundations of Music*. Albéniz (1860-1909). Iberia-Fourth Book: Malaga, Jerez, Eritaña

Integral de *Iberia*, 1948

- *BBC Third Programme*. 12 de diciembre de 1948. *Albéniz*. Navarra. Iberia-Book 2: Rondeña, Almería, Triana.
(Primero de cuatro recitales de música española)
- (12 de diciembre de 1948)
- (19 de diciembre de 1948)
- *BBC Third Programme*. 3 de enero de 1949. *Albéniz*. Iberia-Book 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés. La Vega
(Último de una serie de cuatro programas)⁷⁵

⁷⁵ Por esta nota, se deduce que los programas 2º y 3º correspondieron a los dos domingos anteriores: 12 y 19 de diciembre de 1948, que incluyeron las piezas de los Cuadernos I y IV de *Iberia*.

Integral de *Iberia*, 1951

- *BBC Third Programme*. 26 de noviembre de 1951. *Albéniz. Iberia*: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu a Séville, Almería y Triana. (Primero de tres programas en los que se tocarán las doce “impresiones” de *Iberia* de Albéniz)
- *BBC Third Programme*. 28 de noviembre de 1951. *Albéniz. Iberia*: Rondeña, El Albaicín y Lavapiés. El programa incluye la siguiente nota:

The twelve piano pieces called Iberia, which Irene Kohler is playing this week (on Monday, tonight, and Saturday), are the best-known work of Isaac Albeniz, the Spanish composer and pianist who lived from 1860 to 1909. The pieces, inspired by the popular music of different parts of Spain-more particularly Andalusia-are brilliantly written for the piano, and in their course we may hear suggestions of the guitar, the castanets, and the tambourine. Albeniz, who began as an infant prodigy, studied at Madrid, Paris, Brussels, Leipzig, and Weimar, where he was a pupil of Liszt. He had an adventurous career, which included a period as a composer of operettas in London.

Harold Rutland

- *BBC Third Programme*. 1 de diciembre de 1951. *Albéniz. Iberia*: El Polo, Málaga, Jerez y Eritaña. (Último de tres programas. *Iberia* orquestada por Arbós: Diciembre 17 y 18)

Selecciones de *Iberia*: 1936, 1940, 1946, 1952

- *BBC National Programme*. 19 de junio de 1936. *A Pianoforte Recital by Irene Kohler*. Programa Albéniz: Aragón. De *Iberia*: Málaga, Evocación, El Puerto (The Harbour) y Eritaña. El programa incluye la siguiente nota:

The twelve pieces that constitute 'Iberia' show Albeniz at his very best. Few composers of note have been more unequal in their output than this prolific Spaniard, and these scenes from different parts of Spain, written toward's the end of Albeniz's life, when he had come under the influence of Debussy, are very far removed from the multitude of salon pieces that he had turned out in earlier days.

Nevertheless, the influence of Debussy comes second to that of Spanish popular music, particularly that of Andalusia. (Though Albeniz himself was a Catalan.) The conflicting rhythms of castanets, suggestions of guitar harmonies, the arabesque, semi-oriental melodies of Andalusian folk music-these are the basic elements of Albeniz's mature style.

- *BBC Home Service*. 20 de marzo de 1940, *Spanish Music*. Cuatro piezas de *Iberia* de Albéniz: Málaga, El Albaicín, Evocación y Triana
- *BBC Home Service*. 12 de mayo de 1946. *Albéniz. Iberia*: Málaga y El Albaicín
- *BBC Third Programme*. 8 de febrero de 1952. *Albéniz. Iberia*: El Polo, Málaga, Jerez y Eritaña.

Estos datos son particularmente interesantes, además de que muestran que *Iberia* formó parte importante en el repertorio de la pianista inglesa Irene Kohler, su registro de la integral para la BBC en 1936, la sitúan como la primera pianista que lo hizo para una radiodifusora. Pero también, después de haber tocado en varias ocasiones la integral, no cabe duda de que Kohler la grabó en LP y quizá en 1955 cuando dio inicio la compañía Concert Artist de William Barrington-Coupe.⁷⁶ Dependiendo de la fecha de grabación, podríamos saber si en verdad, como comenta Sally Mays, Irene Kohler fue la primera mujer –antes de Yvonne Loriod en 1955 y Alicia de Larrocha en 1957– que registró la integral de *Iberia* en disco LP.

En la década de los sesenta se realizaron siete versiones. Tres de ellas vieron la luz en España: la segunda versión de Alicia de Larrocha para Hispavox (1962), la de Rosa Sabater para Columbia/Decca (1967) y la de Esteban Sánchez para Ensayo (1968-69). Otras dos se grabaron en Francia: Claude Helffer (1963) y Aldo Ciccolini (1966), además de una en Argentina, por Elsa Púppulo (1968) y otra en Italia, a cargo de Gino (Luigino) Gorini (1961), aunque quizá el registro de Gorini se llevó a cabo antes de esta fecha de publicación.

En los años setenta se suman siete versiones más de la integral, pero a diferencia de las décadas anteriores que predominaron las grabaciones de pianistas

⁷⁶ En 2003 se publicó una versión integral de *Iberia* por la pianista inglesa Joyce Hatto (Concert Artist 9120-2), esposa de William Barrington-Coupe, productor y propietario de dicho sello discográfico, pero en 2007 se descubrió que esa grabación era un plagio; según Farhan Malik (experto en grabaciones históricas de pianistas) se trata de la versión de Jean-François Heisser, como cita Pérez Sánchez (2012, p. 110), pero yo pienso que bien podría tratarse de la versión de Irene Kohler. Habría que comparar esa supuesta versión de Hatto con las grabaciones de Kohler para la BBC.

españoles y franceses, *Iberia* atraviesa fronteras y aparecen las grabaciones de la pianista griega Rena Kyrakau (1972), Michel Block (1973), originario de Bélgica y formado en México y EUA, Francisco Aybar (1974) de origen dominicano, Yonty Solomon (1975) nacido en Sudáfrica y formado en Inglaterra, y la colombiana Blanca Uribe (1975); además, dos grabaciones más de la pianista catalana Alicia de Larrocha: una inédita, de su recital en el *Teatro Metro* en Buenos Aires en junio de 1972 y su tercera versión comercial en enero de 1973 para el sello Decca en Londres.⁷⁷ Además, a finales de esta década y principios de los ochenta, se comercializaron algunas versiones integrales en casete, de forma completa como las de Claude Helffer, Alicia de Larrocha y Blanca Uribe, o selecciones como las de Rosa Sabater, Esteban Sánchez y José Falgarona.

La transición del formato analógico al digital en los ochenta quizá influyó para que sólo salieran en el mercado discográfico tres grabaciones de la integral y su registro todavía fue en disco de vinilo de 33 rpm: la grabación del pianista español Ricardo Requejo –de 1980, también en casete–, la del soviético Eduard Syomin –entre 1980-1985–, y la cuarta versión de Alicia de Larrocha –grabada para Decca, en 1986–, cuya versión se comercializó en LP, CD y casete; además, existe una grabación en directo del recital de Alicia de Larrocha en el *Royal Festival Hall* en Londres, el 2 de marzo de 1980 que fue transmitida por la BBC Radio 3 el día 28 del mismo mes y año.

En los años noventa, ya entrada la era digital en soporte de disco compacto, se registraron las grabaciones integrales de trece pianistas: Enric Torra i Pòrtulas (1990), José María Pinzolas (1991), Rafael Orozco (1992), Jean-François Heisser (1993), Hisako Hiseki (1994), Pola Baytelman (1995), Roger Muraro (1996), Guillermo González (1997), Miguel Baselga (1998-2002), Hiromi Okada (1998), Martin Jones (1998), Sergio Peña (1998) y Nicholas Unwin (1999).

En lo que va de este siglo XXI, el número de registros de la integral de *Iberia* asciende a 27, más del doble que en la década de los noventa. Entre 2002 y 2008

⁷⁷ Véase Capítulo IV. Un caso paradigmático y singular: Alicia de Larrocha, apartado 4.3.4. Grabaciones.

grabaron la integral dieciséis pianistas: Hervé Billaut, Ángel Huidobro, Marc-André Hamelin, Rosa Torres-Pardo, Valentina Díaz-Frénot, Oliver Chauzu, Luis Fernando Pérez, Sally Christian, Kotaro Fukuma, Bernard Job, Yukiné Uehara, Yoram Ish-Hurwitz, Marisa Montiel, Paul Verona, Henriette Rembrandt y Hisako Hiseki –su segunda versión–; además, Segundo Yogore inició su registro de la integral en secuencias MIDI (2002-2013).⁷⁸ Coincidiendo con el centenario luctuoso de Albéniz y el 150 aniversario de su nacimiento, entre 2009-2010 se grabaron ocho versiones más por los pianistas siguientes: Artur Pizarro, Gustavo Diaz-Jerez, Eduardo Fernández, Rostislav Yovchev, Jean-François Heisser–su segunda versión– y Óscar Martín Castro; además, la grabación en directo del recital de Pedro Carboné en la Universidad de Chicago, el 5 de marzo de 2010 dentro del Festival “Más allá del Flamenco: España a través de la música” que fue transmitida por la WFMT Radio Chicago y la grabación del pianista y fotógrafo Peter Schaaf, realizada en Nueva York en 2010.

Las versiones más recientes de la integral son: la del pianista catalán Albert Atenelle, grabada en julio y septiembre de 2011 en el *Auditorio Enric Granados* de Lérida, para el sello Columna Música, y una versión en piano digital por Claudio Colombo, publicada en formato mp3 por Believe Digital en 2012.⁷⁹

Resumiendo, el panorama de los registros sonoros de la integral de *Iberia* a lo largo de un siglo (1910-2010) queda como sigue: El primer registro de la integral se dio en rollos para pianola –Victoria, Princesa y España Musical–, aunque el registro de las piezas se dio de manera separada en el transcurso de las primeras tres décadas del siglo XX. En los años treinta y cuarenta surgen los primeros registros radiofónicos, y a partir de los cincuenta, con los discos de vinilo LP, se registran siete grabaciones por década hasta finales de los setenta. En los ochenta, aparecen tres grabaciones comerciales y una inédita de Alicia de Larrocha. En los noventa, ya en formato digital de disco compacto CD, ese número se duplica a

⁷⁸ Estas secuencias están disponibles en: kunstderfuge.com. De ahí hemos tomado la secuencia de “El Puerto” para nuestro estudio, como un formato análogo al de rollo para pianola, ambos transcritos de la partitura.

⁷⁹ No se tienen datos de este pianista, y tampoco se sabe cómo realiza sus versiones digitales, sin embargo circulan comercialmente en las tiendas iTunes y Amazon.

trece registros, y para lo que va de este siglo, se cuenta con 27 registros de la integral en distintos formatos digitales: CD, SACD, MP3, Blu-Ray y archivo MIDI. Lo que resulta, hasta el momento de este trabajo, un total de **67** registros de la integral de *Iberia* de Albéniz, a partir de la primera grabación radiofónica de Irene Kohler en 1936, sin contar los tres registros integrales en rollos para pianola, ya que los hemos contabilizado en los registros parciales de *Iberia*.⁸⁰

La Fig. I-3 muestra el número de registros de la integral de *Iberia* por década, a lo largo de un siglo (1910-2010).

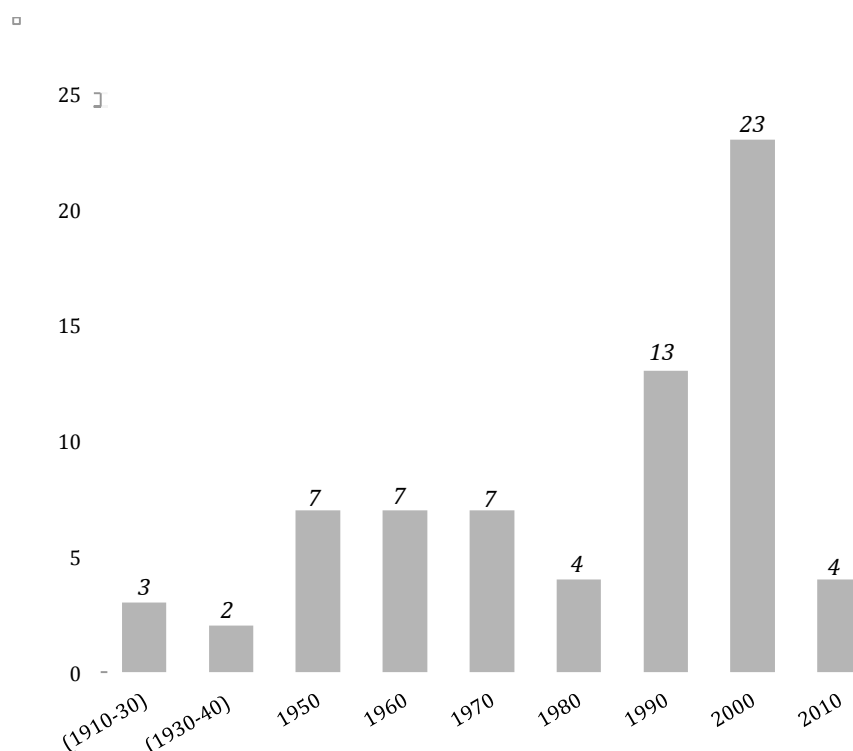


Fig. I-3. Número de registros de la integral de *Iberia* de Albéniz por décadas, 1910-2010.

⁸⁰ Véase Tabla I-4, p. 61.

1.4. Registros parciales de *Iberia*

1.4.1. Discos de 78 rpm

En 1922, Alfred Cortot graba “Triana” en disco de 78 rpm de una cara, siendo la única grabación acústica –grabación y reproducción mecánica– de las piezas de *Iberia*. En 1925, con el inicio de las grabaciones eléctricas –grabación y reproducción eléctrica– en disco de 78 rpm pero de dos caras, William Murdoch graba “El Puerto”.

Entre 1928 y 1948 se grabaron principalmente las piezas “Triana”, “Evocación” y “El Puerto” en la interpretación de trece artistas: Maurice van Yzer, Wilhelm Backhaus, Angus Morrison, Moriz Rosenthal, León Kartun Arthur Rubinstein, Alexander Borowsky (también graba “Málaga”), Jacques Dupont, Leopoldo Querol, Guiomar Novaës, Cyril Smith, William Kapell y Marisa Regules.⁸¹ Esto refleja el grado de popularidad que alcanzaron estas tres piezas de *Iberia*, pero también, las limitantes de este soporte de 78 rpm, con cuatro minutos y treinta segundos de música por lado, no favoreció el registro de otras piezas de *Iberia* que rebasan esa duración. Sin embargo, Claudio Arrau graba a finales de 1947 los dos primeros cuadernos de la colección, aunque las piezas “Corpus Christi en Sevilla”, “Rondeña” y “Almería” ocuparon las dos caras de un disco. Sorprende que tuvieron que pasar veinte años de avances tecnológicos para que volvieran a grabarse estos números de la colección, después de que la pianista francesa Hélène Léon lo hiciera en rollo para piano reproductor.

Es interesante notar que hasta ese momento, los pianistas que incursionaron en grabar *Iberia* eran artistas extranjeros, con la excepción de Leopoldo Querol, pianista y musicólogo español que más tarde grabaría la integral en disco de vinilo de 33 rpm.

⁸¹ En 1947 se realizó la película *Albéniz*, producida por “Argentina Sono Film” y dirigida por Luis César Amadori. Los temas de la película se publicaron en tres discos de 78rpm, interpretados por la pianista argentina Marisa Regules, quien hacía el papel de Blanche Selva en la película. Incluyen: “El Puerto” (cara 1), “Triana” (cara 4), “Evocación” (cara 6); además, Navarra, Córdoba y dos sonatas (Re y Do mayor) de Scarlatti.

Tabla I-3. Registros de *Iberia* en disco de 78 rpm⁸²

No.	Año	Intérprete	Pieza
1	1922	Alfred Cortot	Triana (grab. acústica)
2	1925	William Murdoch	El Puerto (grab. eléctrica)
3	1928	Maurice van Yzer	Triana
4	1928	Wilhelm Backhaus	Triana
5	1928	Angus Morrison	Evocación
6	1929	Moriz Rosenthal	Triana
7	1929	León Kartun	El Puerto
8	1929	No indica	Triana
9	1929	Arthur Rubinstein	Evocación
10	1931	Arthur Rubinstein	Rondeña (no publicado)
11	1931	Arthur Rubinstein	Triana
12	1935	No indica	El Puerto
13	1935	Alexander Borowsky	Málaga
14	1935	Alexander Borowsky	El Puerto
15	1935	Jacques Dupont	Triana
16	1936	Leopoldo Querol	Triana
17	1941	Guiomar Novaës	Evocación
18	1941	Guiomar Novaës	Triana
19	1944	Cyril Smith	Triana
20	1945	William Kapell	Evocación
21	1947	Claudio Arrau	Evocación
22	1947	Claudio Arrau	El Puerto
23	1947	Claudio Arrau	Fête-Dieu à Séville
24	1947	Claudio Arrau	Rondeña
25	1947	Claudio Arrau	Almería
26	1947	Claudio Arrau	Triana
27	1947	Marisa Regules	Evocación
28	1947	Marisa Regules	El Puerto
29	1947	Marisa Regules	Triana
30	1948	Gonzalo Soriano	Evocación

⁸² Para la referencia completa de estos registros, véase Discografía: registros parciales de *Iberia*, apartado 1.5.2 en el presente capítulo.

1.4.2. Del disco LP a la era digital

Con la tecnología del microsuro en los años cincuenta, además del disco de vinilo de 33 rpm (LP) estaba el disco sencillo (S) de 45 rpm y 17.5 cm, que podía almacenar hasta 5 minutos de música por lado. En este soporte se dieron algunos registros parciales de *Iberia*: José Cubiles (1959): “El Albaicín”; Antonio De Raco (1960): “Triana”; Roberto Caamaño (1960): “Evocación y “El Puerto”; Pilar Bayona (1962-63) grabó siete piezas: “Eritaña”, “El polo”, “El Albaicín”, “Evocación”, “Lavapiés”, “Málga” y “Almería”; James Tocco (1966): “El Puerto”; Leonora Milá (1966-68): “El Puerto”. Asimismo, se editaron en disco sencillo selecciones de las grabaciones integrales originalmente publicadas en disco LP, como una manera de promocionarlas; tal fue el caso de Alicia de Larrocha y José Falgarona. Otros pianistas, como Magda Tagliaferro que no grabaron la integral pero hicieron registros parciales de *Iberia* en disco LP, su registro también se comercializó en disco sencillo, como la grabación de “Triana” por esta pianista en 1960.

A partir de este punto, los registros parciales de *Iberia* aparecen en todos los formatos siguientes: cinta de bobina abierta, casete, disco compacto (CD), disco versátil digital (DVD), el súper audio disco compacto (SACD), el formato de compresión de audio MP3 y el disco Blu-ray con una capacidad de hasta 100 GB.⁸³

En resumen, los registros parciales de *Iberia* se dieron de la siguiente manera: en rollo para pianola se registraron todas las piezas; en rollo para piano reproductor no se grabaron las piezas: “El polo”, “Málaga “ y “Jerez”; en disco de 78 rpm, no se registraron “El Albaicín”, “El polo”, “Lavapiés”, “Jerez” y “Eritaña”; a partir del disco LP se han grabado todas las piezas de la colección, aunque en menor escala las del tercer y cuarto cuadernos, con excepción de “El Albaicín”. “Triana” fue la pieza que alcanzó el mayor número de registros (28) en los formatos de rollo perforado y disco de 78rpm, seguida por “Evocación” (18) y “El Puerto” (16); sin

⁸³ *Ibíd.*

embargo, a partir de los años cincuenta, estas dos piezas han superado a “Triana” en número de registros. (Tabla I-4 y figuras I-4 y I-5).

La totalidad de registros parciales de *Iberia* de Albéniz en los distintos soportes sonoros, desde el rollo perforado hasta los formatos digitales actuales, es de **413** registros.

Tabla I-4. Número de registros parciales de *Iberia* por soporte sonoro.

Pieza	Rollo pianola	Rollo piano reproductor	Disco 78 rpm	Disco LP y CD; mp3, video y Blu-ray	Total
Evocación	5	6	7	61	79
El Puerto	4	6	6	51	67
Fête-Dieu à Séville	4	2	1	34	41
Rondeña	5	1	2	16	24
Almería	3	2	1	25	31
Triana	5	9	14	43	69
El Albaicín	5	2	0	37	44
El polo	4	0	0	9	13
Lavapiés	4	1	0	11	16
Málaga	3	0	1	8	12
Jerez	4	0	0	3	7
Eritaña	4	1	0	5	10
Total	50	30	30	303	413

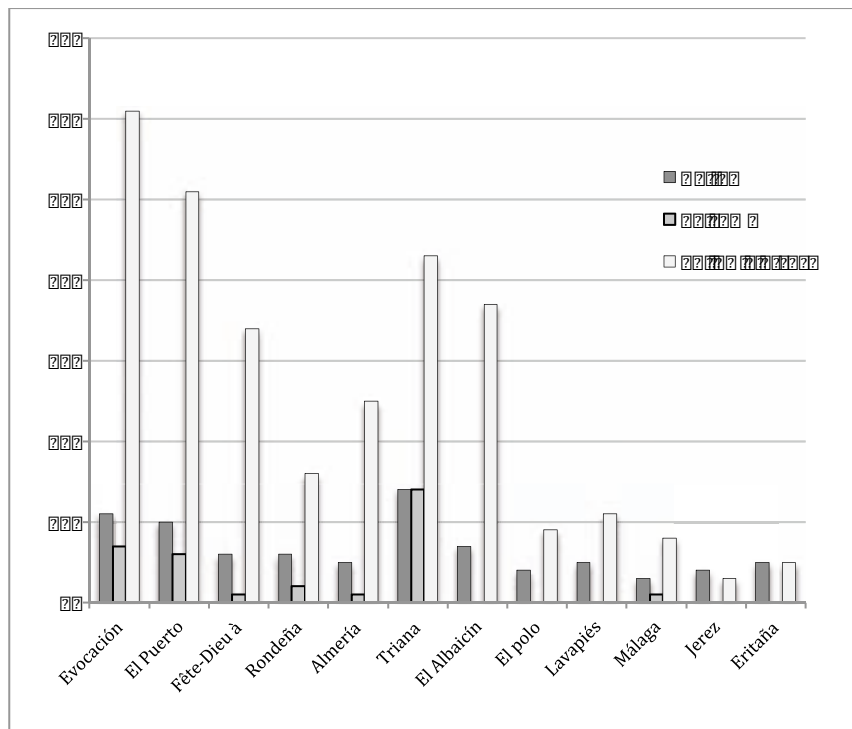


Fig. I-4. Registros parciales de *Iberia* en los distintos soportes sonoros.

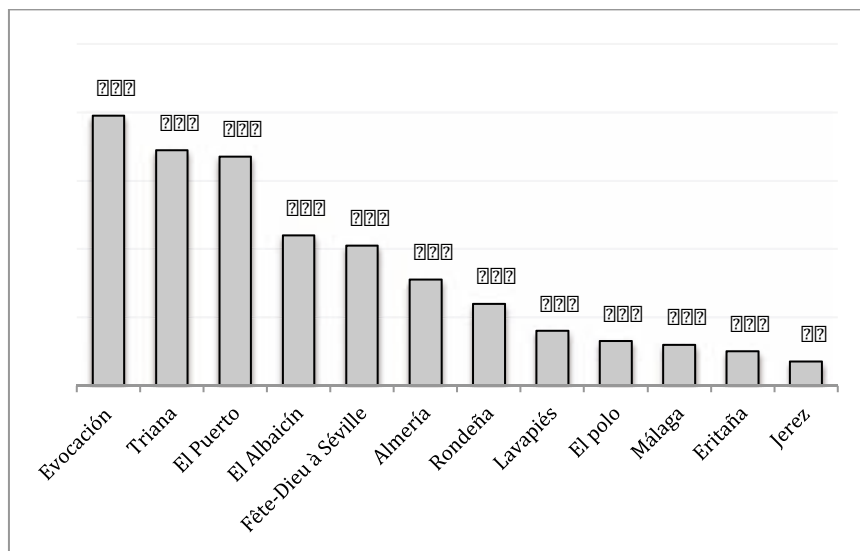


Fig. I-5. Registros parciales de *Iberia* en los distintos soportes sonoros, ordenados de mayor a menor número de registros.

La individualidad de las piezas de *Iberia*, pensadas por Albéniz como "12 impresiones" (de España) y no como suele llamarse a esta obra: "Suite Iberia",⁸⁴ ha permitido sus registros parciales. Muchos artistas, que por las limitantes de los formatos sonoros en su momento o por cuestiones discográficas o por intereses personales no han grabado la integral, han dejado registro de sus interpretaciones de algunas piezas de *Iberia*, como los destacados pianistas Alfred Cortot (ca. 1912 y 1922), Claudio Arrau (1947), Daniel Barenboim (2000) y Lang Lang (2010).

Es así, que la genialidad de la obra maestra de Albéniz: *Iberia*, ha encontrado y seguirá teniendo un lugar especial en los escenarios y en las grabaciones, siendo válida cualquier decisión artística para tocar la integral o una selección de sus piezas.

La totalidad de los registros sonoros por pieza de *Iberia* de Albéniz es de **1217**, de los cuales, **413** corresponden a registros parciales y **804** se desprenden de los **67** registros de la integral (Fig. I-6).

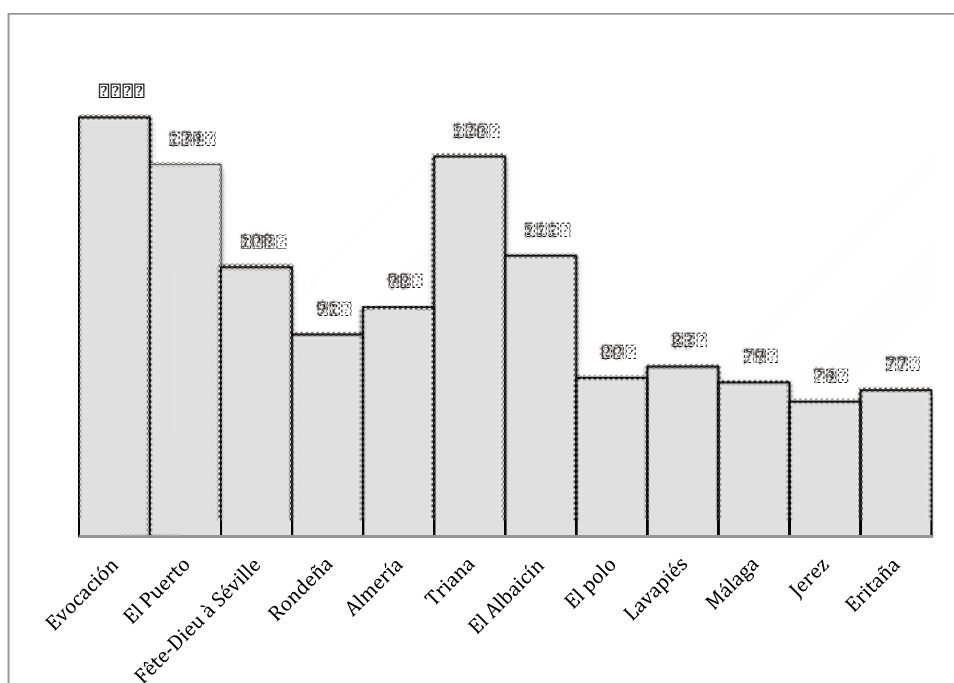


Fig. I-6. Totalidad de registros sonoros de *Iberia* por pieza, como registro parcial y como parte de una integral.

⁸⁴ Como bien apunta Clark (2002, p. 250), las piezas de *Iberia* son independientes y no están dispuestas siguiendo un orden determinado o significado en el sentido tradicional de una "suite", por lo que más bien se trata de una colección.

1.5. Catálogo y discografía: criterios

El catálogo y la discografía fueron la etapa inicial de esta investigación, ya que para cumplir con los objetivos de esta tesis doctoral, enfocados en la interpretación de *Iberia* de Albéniz a través de sus registros sonoros, lo primero era saber cuál es el material existente y dónde se localiza.

a) El catálogo incluye un listado lo más completo posible de los registros parciales y de la integral de *Iberia* de Albéniz en su versión original para piano, ordenados cronológicamente por tipo de soporte y año de grabación o fecha probable de registro (rollos para piano reproductor) o de fabricación (rollos para pianola). Los datos que se incluyen son: el año, el intérprete, la pieza y el formato, con el fin de realizar un estudio estadístico y poder ofrecer una visión global de los registros sonoros de *Iberia*. Asimismo, el catálogo sirvió para seleccionar la pieza y los intérpretes que serían materia de estudio para el análisis interpretativo de esta obra.

b) La discografía presenta la referencia completa de los registros parciales de *Iberia*,⁸⁵ desde el disco de 78 rpm hasta los formatos digitales actuales: mp3 y Blue-ray. Cabe aclarar que sólo se incluyen los registros en su versión original para piano solo de Albéniz, por lo que las grabaciones del arreglo de “Triana” por Leopoldo Godowsky y la transcripción a dos piano de esta misma pieza por Enrique Granados no se consideran en esta discografía.

Los registros están ordenados cronológicamente por soporte y fecha de grabación. Se incluyen los datos sobre la edición original, su edición en otros formatos y reediciones, la compañía, el número de catálogo y de matriz –si es el caso–, así como la referencia para su localización o las fuentes que mencionan el registro.

⁸⁵ Para una referencia de los registros de la integral de *Iberia*, véase Pérez Sánchez, Alfonso. *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012; apéndice, p. 756-760.

La referencia de localización del registro no se incluye usualmente en un catálogo discográfico, pero consideramos que es importante hacerlo cuando se trata de grabaciones históricas o ediciones que ya no están disponibles en el mercado discográfico y que sólo se encuentran en los centros de conservación en bibliotecas y colecciones privadas.

La fecha de grabación no suele incluirse en las grabaciones en discos de 78, 33 y 45 rpm, es a partir del CD que aparece en algunos casos este dato. Generalmente, la fecha que se da, es la de publicación o copyright, y la mayoría de las veces ésta difiere con la fecha de grabación por espacio de meses o incluso hasta por más de un año. Sin embargo, para nuestro estudio sobre interpretación, la fecha de grabación es un factor importante a considerar. Se realizó una búsqueda exhaustiva para obtener este dato, siendo las principales fuentes:

CHARM: Centre of Historical Analysis of Recorded Music⁸⁶

WERM: The World's Encyclopædia of Recorded Music

IPAM: International Piano Archives at Maryland, University of Maryland

BC: Biblioteca de Catalunya

BNE: Biblioteca Nacional de España

MMB: Museo de la Música de Barcelona

BNF: Bibliothèque nationale de France

BL: British Library

LC: Library of Congress

AdL: Archivo Alicia de Larrocha

IAI: Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts

DNB: Deutsche National Bibliothek

WorldCat: World Catalog (Catálogo mundial de bibliotecas)

El disco, físicamente, y además su portada y contraportada de su funda o estuche, sirvieron para ampliar la información del registro y para cotejar y resolver

⁸⁶ CHARM además se consultaron los catálogos en línea: Gray, Michael H. and Gerald D. Gibson. *Bibliography of Discographies*. Volume 1. Classical Music, 1925-1975. New York: R.R. Bowker Company, 1977; Kelly, Alan. *The Gramophone Company's 78rpm output*.

algunas entradas conflictivas de las fuentes consultadas: catálogos discográficos, catálogos de bibliotecas y discografías de autores precedentes: Pérez Sánchez (2012 y 2009), Clark (2009 y 1998), Romero (2002), Baytelman (1993), Iglesias (1987), Aviñoa (1986), Kalfa (1980), Mast (1974), Odrizola (1958) y Puente (1950).⁸⁷

La numeración en la discografía inicia a partir de las grabaciones en disco de 78 rpm, por lo que no corresponde con la asignada a éstos en el catálogo, cuyo objetivo es presentar la totalidad de registros de *Iberia* en todos los soportes y formatos sonoros. Asimismo, la discografía incluye la portada del disco, cuando fue posible obtenerla, ya que es una referencia visual que ayuda a identificar el registro.

⁸⁷ Las discografías de estos autores ya han sido comentadas en la Introducción, p. 24-25.

2.5.1. Catálogo general de registros sonoros de *Iberia* de Isaac Albéniz

ROLLOS PARA PIANOLA

Núm.	Año	Compañía	Pieza	Núm. de catálogo
1	[ca. 1910]	Wilcox & White	Triana	92180
2	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Evocación	L1874
3	[ca. 1910-1914]	Aeolian	El Puerto	L1875/TL-23013
4	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Fête-Dieu à Séville	L1881/TL-23014
5	[ca. 1910-1914]	Aeolian	Triana	1082/TL-22729
6	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Eritaña	TL-22730
7	[ca. 1915-1928]	Aeolian	El Albaicín	TL-23015
8	[ca. 1915-1928]	Aeolian	El polo	TL 23016
9	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Lavapiés	L-3018/TL-23017
10	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Rondeña	TL-23296
11	[ca. 1915-1928]	Aeolian	Jerez	TL-23297
12	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Triana	1096
13	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	El Puerto	1097
14	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Evocación	1567
15	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Almería	1576
16	[ca. 1910-1917]	Best/ Victoria	Rondeña	1577
17	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	Lavapiés	4913
18	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	Jerez	4914
19	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	El Albaicín	4916
20	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	El polo	4917
21	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	Eritaña	4918
22	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	Málaga	4919
23	[entre 1917 y 1929]	Best/ Victoria	Fête-Dieu à Séville	5000
24	[anterior a 1919]	Diana	Evocación	120
25	[ca. 1920]	Diana	El Albaicín	138
26	[anterior a 1922]	Princesa	Evocación	17
27	[ca. 1922]	Princesa	El polo	881
28	[ca. 1922]	Princesa	El Puerto	882
29	[ca. 1922]	Princesa	Lavapiés	883
30	[ca. 1922]	Princesa	Fête-Dieu à Séville	884
31	[ca. 1922]	Princesa	Eritaña	885
32	[ca. 1922]	Princesa	Jerez	886

33	[ca. 1922]	Princesa	Rondeña	887
34	[ca. 1922]	Princesa	Triana	888
35	[ca. 1922]	Princesa	El Albaicín	889
36	[ca. 1922]	Princesa	Almería	890
37	[ca. 1922]	Princesa	Málaga	891
38	[anterior a 1925]	España Musical	Evocación	1595
39	[anterior a 1925]	España Musical	El Puerto	1596/Cosmos
40	[anterior a 1925]	España Musical	Fête-Dieu à Séville	1597
41	[anterior a 1925]	España Musical	Rondeña	2695
42	[anterior a 1925]	España Musical	Almería	2909
43	[anterior a 1925]	España Musical	Triana	2910/Rollos Iberia
44	[anterior a 1925]	España Musical	El Albaicín	2942
45	[anterior a 1925]	España Musical	El polo	2943
46	[anterior a 1925]	España Musical	Lavapiés	2944
47	[anterior a 1925]	España Musical	Málaga	2945
48	[anterior a 1925]	España Musical	Jerez	2946
49	[anterior a 1925]	España Musical	Eritaña	2947
50	[19--]	E.M.P.	Rondeña	AL-20X SOLO

ROLLOS PARA PIANO REPRODUCTOR

Núm.	Año	Intérprete	Pieza	Núm. de catálogo
51	ca.1912	Alfred Cortot	Triana	968 Duca
52	ca.1912	Arturo Luzzatti	Triana	5432 Pleyela
53	ca.1914	Hélène Léon	Evocación	2853 Welte
54	ca.1914	Hélène Léon	Triana	2856 Welte
55	ca.1916	Wilfrid Pelletier	El Puerto	8161 Pleyela
56	1919	Arthur Rubinstein	El Albaicín	6204 Duo-Art.
57	ca.1919	Arthur Rubinstein	Triana	57556H Ampico
58	1920	Arthur Rubinstein	Evocación	6378 Duo-Art/ D-491
59	ca.1920	Ignaz Friedman	Triana	52754# Triphonola
60	ca.1920	Ignaz Friedman	Lavapiés	52755# Triphonola
61	ca.1920	Fritz Malata	Fête-Dieu à Séville	1723 Duca
62	ca.1920	Fritz Malata	Triana	1864 Duca
63	ca.1920	Elie Robert Schmitz	Evocación	69633H Ampico
64	ca.1920	Elie Robert Schmitz	El Puerto	64703H Ampico
65	ca.1920	Katherine Bacon	Triana	6829 Welte-Mignon
66	ca.1922	Alfredo Casella	Evocación	7266 Welte-Mignon
67	ca.1922	Hélène Léon	Evocación	8671 Pleyela
68	ca.1922	Hélène Léon	El Puerto	8672 Pleyela
69	ca.1922	Hélène Léon	Fête-Dieu à Séville	8673 Pleyela

70	ca.1922	Hélène Léon	Rondeña	8674 Pleyela
71	ca.1922	Hélène Léon	Almería	8675 Pleyela
72	ca.1922	Hélène Léon	Triana	8676 Pleyela
73	ca.1923	Howard Brockway	El Puerto	3482 Artecho
74	1924	Alexandre Vilalta	El Puerto	SP-60001 Animatic
75	1924	Alexandre Vilalta	Triana	SP-60003 Animatic
76	1924	Alexandre Vilalta	Almería	SP-60004 Animatic
77	1924	Alexandre Vilalta	El Albaicín	SP-60005 Animatic
78	1924	Alexandre Vilalta	Eritaña	SP-60006 Animatic
79	1924	Alexandre Vilalta	Evocación	SP-60007 Animatic
80	1925	Frank Marshall	El Puerto	4013 Welte

DISCOS DE 78 RPM⁸⁸

Núm.	Año	Intérprete	Pieza	Formato
81	1922	Alfred Cortot	Triana	grab. acústica
82	1925	William Murdoch	El Puerto	grab. eléctrica
83	1928	Maurice van Yzer	Triana	
84	1928	Wilhelm Backhaus	Triana	
85	1928	Angus Morrison	Evocación	
86	1929	Moriz Rosenthal	Triana	
87	1929	León Kartun	El Puerto	
88	1929	No indica	Triana	
89	1929	Arthur Rubinstein	Evocación	
90	1931	Arthur Rubinstein	Rondeña (no pub.)	
91	1931	Arthur Rubinstein	Triana	
92	1935	No indica	El Puerto	
93	1935	Alexander Borowsky	Málaga	
94	1935	Alexander Borowsky	El Puerto	
95	1935	Jacques Dupont	Triana	
96	1936	Leopoldo Querol	Triana	
97	1941	Guiomar Novaës	Evocación	
98	1941	Guiomar Novaës	Triana	
99	1944	Cyril Smith	Triana	
100	1945	William Kapell	Evocación	
101	1947	Claudio Arrau	Evocación	
102	1947	Claudio Arrau	El Puerto	
103	1947	Claudio Arrau	Fête-Dieu à Séville	
104	1947	Claudio Arrau	Rondeña	
105	1947	Claudio Arrau	Almería	

⁸⁸ Para la referencia completa de los registros núm. 81 al 413, véase Discografía: registros parciales de *Iberia*, apartado 1.5.2 del presente capítulo.

106	1947	Claudio Arrau	Triana
107	1947	Marisa Regules	Evocación
108	1947	Marisa Regules	El Puerto
109	1947	Marisa Regules	Triana
110	1948	Gonzalo Soriano	Evocación

DISCO DE 33 RPM (LP), 45 RPM (S), CD, MP3, BLUE-RAY

Núm.	Año	Intérprete	Pieza	Formato
111	1951	Carlo Vidusso	El Albaicín	LP mono
112	1951	Carlo Vidusso	El polo	LP mono
113	1951	Carlo Vidusso	Lavapiés	LP mono
114	1951	Carlo Vidusso	Málaga	LP mono
115	1951	Carlo Vidusso	Jerez	LP mono
116	1951	Carlo Vidusso	Eritaña	LP mono
117	1954	Dario Raucea	El Albaicín	LP mono
118	1955	Emilio Osta	Triana	LP mono
119	1955	Artur Rubinstein	Evocación	(ed. CD-ADD)
120	1955	Eduardo del Pueyo	Corpus	LP mono
121	1955	Eduardo del Pueyo	Málaga	LP mono
122	1955	Eduardo del Pueyo	Jerez	LP mono
123	1955	Pilar Bayona	Evocación	45 rpm
124	1955	Pilar Bayona	Almería	45 rpm
125	1955	Pilar Bayona	El Albaicín	45 rpm
126	1955	Pilar Bayona	El polo	45 rpm
127	1955	Pilar Bayona	Lavapiés	45 rpm
128	1955	Pilar Bayona	Málaga	45 rpm
129	1955	Pilar Bayona	Eritaña	45 rpm
130	1956	Rafael Arroyo	Fête-Dieu à Séville	LP mono
131	1956	Rafael Arroyo	Rondeña	LP mono
132	1956	Rafael Arroyo	El Albaicín	LP mono
133	1957	Rafael Arroyo	Evocación	LP mono
134	1957	Rafael Arroyo	El Puerto	LP mono
135	1957	Rafael Arroyo	Fête-Dieu à Séville	LP mono
136	1957	Allan Schiller	El Puerto	LP mono
137	1957	José Cubiles	El Albaicín	45 rpm
138	1958	No indica	Triana	-
139	1959	Grant Johannesen	Eritaña	LP mono
140	1959	Sidney Foster	Evocación	en vivo (CD)
141	1959	José Tordesillas	Triana	LP mono
142	1959	José Tordesillas	El Puerto	LP mono
143	1959	José Tordesillas	El Albaicín	LP mono

144	1959	José Tordesillas	Rondeña	LP mono
145	1959	José Tordesillas	Fête-Dieu à Séville	LP mono
146	1959	José Tordesillas	Evocación	LP mono
147	1959	José Tordesillas	Almería	LP mono
148	1950-1960	Paolo Cavazzini	Triana	LP mono
149	1960	Roberto Caamaño	Evocación	45 rpm
150	1960	Roberto Caamaño	El Puerto	45 rpm
151	1960	Rosa Sabater	Evocación	LP (mono)
152	1960	Rosa Sabater	El Puerto	LP (mono)
153	1960	Rosa Sabater	Triana	LP (mono)
154	1960	Rosa Sabater	El Albaicín	LP (mono)
155	1960	Magda Tagliaferro	Triana	LP/45 rpm
156	1960	Magda Tagliaferro	Evocación	LP (mono)
157	1960	José Cubiles	Evocación	LP estéreo
158	1960	José Cubiles	El Puerto	LP estéreo
159	1960	José Cubiles	Almería	LP estéreo
160	1960	José Cubiles	Triana	LP estéreo
161	1961	Youra Guller	Triana	en vivo (CD)
162	1961	Joaquín Achúcarro	Evocación	LP estéreo
163	1961	Joaquín Achúcarro	El Puerto	LP estéreo
164	1961	Joaquín Achúcarro	El Albaicín	LP estéreo
165	1963	George Bennette	Fête-Dieu à Séville	En vivo (CD)
166	1963	José Iturbi	Evocación	audiovisual
167	1963	Teresa Llacuna	Evocación	LP (estéreo)
168	1963	Teresa Llacuna	El Puerto	LP (estéreo)
169	1963	Teresa Llacuna	Fête-Dieu à Séville	LP (estéreo)
170	1964	John Browning	El Puerto	en vivo (CD)
171	1964	Leonora Milá	El Puerto	45 rpm
172	1965	Earl Wild	Triana	LP estéreo
173	1966	Leonora Milá	Evocación	LP (estéreo)
174	1966	Leonora Milá	El Albaicín	LP (estéreo)
175	1966	James Tocco	Evocación	45 rpm
176	1966	James Tocco	El Puerto	45 rpm
177	1967	Rafael Orozco	Evocación	LP estéreo
178	1967	Rafael Orozco	Fête-Dieu à Séville	LP estéreo
179	1967	Alicia de Larrocha	Evocación	en vivo (cinta)
180	1967	Alicia de Larrocha	El Puerto	en vivo (cinta)
181	1967	Alicia de Larrocha	Fête-Dieu à Séville	en vivo (cinta)
182	1967	Alicia de Larrocha	Rondeña	en vivo (cinta)
183	1967	Alicia de Larrocha	Almería	en vivo (cinta)
184	1967	Alicia de Larrocha	Triana	en vivo (cinta)
185	1969	Alicia de Larrocha	Evocación	TV (CBS)
186	1969	Alicia de Larrocha	El Puerto	TV (CBS)
187	1969	Alicia de Larrocha	El Albaicín	TV (CBS)
188	1969	Alicia de Larrocha	Triana	TV (CBS)

189	1969	Sequeira Costa	Málaga	LP estéreo
190	1969	Sequeira Costa	El Puerto	LP estéreo
191	1969	Sequeira Costa	Eritaña	LP estéreo
192	1969	Sequeira Costa	Triana	LP estéreo
193	1970	Beatrice Klien	Triana	LP estéreo bobina
194	1970	Alicia de Larrocha	El Albaicín	magnetofónica bobina
195	1970	Alicia de Larrocha	Triana	magnetofónica bobina
196	1971	Alicia de Larrocha	El Albaicín	magnetofónica bobina
197	1971	Alicia de Larrocha	Rondeña	magnetofónica bobina
198	1971	Alicia de Larrocha	Triana	magnetofónica
199	1972	Paul Crossley	Lavapiés	LP estéreo
200	1973	Michel Beroff	Evocación	LP estéreo
201	1973	Michel Beroff	El Puerto	LP estéreo
202	1973	Michel Beroff	Fête-Dieu à Séville	LP estéreo
203	1974	Manuel Carra	Almería	LP estéreo
204	1975	André-Sebastien Savoie	Fête-Dieu à Séville	LP estéreo
205	1975	Leonid Brumberg	Triana	LP estéreo
206	1978	Cristina Ortiz	Triana	LP estéreo
207	1978	Cristina Ortiz	El Albaicín	LP estéreo
208	1978	María Vilardell	Rondeña	LP estéreo
209	1978	María Vilardell	Almería	LP estéreo
210	1978	María Vilardell	Triana	LP estéreo
211	1979	Leonora Milá	El Albaicín	LP estéreo
212	1979	Leonora Milá	Almería	LP estéreo
213	197-?	Michel Bourgeot	Evocación	LP estéreo
214	197-?	Michel Bourgeot	El Puerto	LP estéreo
215	197-?	Michel Bourgeot	Fête-Dieu à Séville	LP estéreo
216	1980	Cecilio Tieles	Rondeña	LP estéreo
217	1980	Cecilio Tieles	Almería	LP estéreo
218	1980	Cecilio Tieles	Triana	LP estéreo
219	1982	Jesús Gonzáles Alonso	El Albaicín	LP estéreo
220	1982	Rafael Orozco	Fête-Dieu à Séville	en vivo
221	1983	Dubravko Kovacevic	Evocación	LP estéreo
222	1983	Dubravko Kovacevic	Almería	LP estéreo
223	1984	Nelson Freire	Evocación	CD
224	1984	Nelson Freire	Evocación	CD
225	1985	María Luisa Cantos	El Albaicín	LP estéreo
226	1987	Gabriel Amat	El Puerto	casete
227	1987	Gabriel Amat	Fête-Dieu à Séville	casete
228	1987	Gabriel Amat	Triana	casete
229	1987	José María Pinzolas	Lavapiés	LP/CD

230	1987	José María Pinzolas	Rondeña	LP/CD
231	1987	José María Pinzolas	El Albaicín	LP/CD
232	1988	José Ortega Belmonte	Evocación	LP/CD
233	1988	Alicia de Larrocha	El Albaicín	CD
234	1988	Alicia de Larrocha	El polo	CD
235	1988	Alicia de Larrocha	Lavapiés	CD
236	1988	Alicia de Larrocha	Málaga	CD
237	1988	Alicia de Larrocha	Jerez	CD
238	1988	Alicia de Larrocha	Eritaña	CD
239	1989	Benita Meshulam	Evocación	CD
240	1989	Benita Meshulam	El Puerto	CD
241	1989	Benita Meshulam	Fête-Dieu à Séville	CD
242	1989	Benita Meshulam	Rondeña	CD
243	1989	Benita Meshulam	Almería	CD
244	1989	Benita Meshulam	Triana	CD
245	1989	Benita Meshulam	El Albaicín	CD
246	1989	Benita Meshulam	Málaga	CD
247	1990	Joaquín Achúcarro	Evocación	video
248	1990	Joaquín Achúcarro	El Puerto	video
249	1990	Joaquín Achúcarro	Fête-Dieu à Séville	video
250	1990	Isidro Barrio	El Albaicín	CD-DDD
251	1990	Ayke Agus	El Puerto	CD
252	1992	Frank Braley	Evocación	CD
253	1992	Frank Braley	Lavapiés	CD
254	1993	Eduardo Ponce	El Albaicín	CD
255	1993	Eduardo Ponce	El polo	CD
256	1993	Eduardo Ponce	Lavapiés	CD
257	1993	Marisa Montiel	El Albaicín	CD
258	1994	Roland Pöntinen	Evocación	CD
259	1994	Sergio de los Cobos	Evocación	CD
260	1994	Sergio de los Cobos	El Puerto	CD
261	1994	Sergio de los Cobos	Fête-Dieu à Séville	CD
262	1995	Ángel Solano	Evocación	CD
263	1995	Ángel Solano	El Puerto	CD
264	1995	Ángel Solano	Fête-Dieu à Séville	CD
265	1995	Ángel Solano	Rondeña	CD
266	1995	Ángel Solano	Almería	CD
267	1995	Ángel Solano	Triana	CD
268	1995	Ángel Solano	El Albaicín	CD
269	1995	Ángel Solano	El polo	CD
270	1995	Ángel Solano	Lavapiés	CD
271	1995	Ángel Solano	Málaga	CD
272	1995	Pierre-Laurent Aimard	Almería	CD-ADD
273	1995	Pierre-Laurent Aimard	El Puerto	CD-ADD
274	1995	Stores Niversson	Evocación	CD

275	1995	Stores Niversson	El Puerto	CD
276	1995	Stores Niversson	Fête-Dieu à Séville	CD
277	1995	Stores Niversson	Rondeña	CD
278	1995	Stores Niversson	Almería	CD
279	1995	Stores Niversson	Triana	CD
280	1995	Stores Niversson	El Albaicín	CD
281	1995	Stores Niversson	El polo	CD
282	1995	Stores Niversson	Lavapiés	CD
283	1995	Stores Niversson	Málaga	CD
284	1996	Sira Hernández	Evocación	CD-DDD
285	1996	Sira Hernández	El Puerto	CD-DDD
286	1997	Mercedes Molero	Evocación	CD
287	1997	Mercedes Molero	El Puerto	CD
288	1997	Carlos César Rodríguez	Evocación	CD
289	1997	Carlos César Rodríguez	El Puerto	CD
290	1997	Carlos César Rodríguez	Rondeña	CD
291	1997	Carlos César Rodríguez	Almería	CD
292	1997	Carlos César Rodríguez	Triana	CD
293	1998	María Luz Rivera	El Puerto	CD
294	1998	María Luz Rivera	Almería	CD
295	1998	María Luz Rivera	El polo	CD
296	1998	Stjepan Radic	Triana	CD
297	1998	Joaquín Achúcarro	El Puerto	CD-DDD
298	1999	Stefan Wojtas	Evocación	CD
299	1999	Stefan Wojtas	El Puerto	CD
300	1999	Stefan Wojtas	Fête-Dieu à Séville	CD
301	1999	Stefan Wojtas	Rondeña	CD
302	1999	Stefan Wojtas	Almería	CD
303	1999	Stefan Wojtas	Triana	CD
304	1999	Joan Amils	Evocación	CD
305	1999	Joan Amils	El Puerto	CD
306	1999	Joan Amils	Fête-Dieu à Séville	CD
307	1999	Andrew Rangell	Evocación	CD
308	1999-2000	Daniel Barenboim	Evocación	CD
309	1999-2000	Daniel Barenboim	El Puerto	CD
310	1999-2000	Daniel Barenboim	Fête-Dieu à Séville	CD
311	1999-2000	Daniel Barenboim	Rondeña	CD
312	1999-2000	Daniel Barenboim	Almería	CD
313	1999-2000	Daniel Barenboim	Triana	CD
314	2000	Neil Galanter	Triana	CD
315	2000	Neil Galanter	El Albaicín	CD
316	2000	Neil Galanter	El polo	CD
317	2001	Jane Sharp	Evocación	CD
318	2001	Jane Sharp	Triana	CD
319	2001	Alessandra Maria	El Albaicín	CD (en vivo)

Ammara				
320	2001	Katia Michel	Triana	CD
321	2002	Ruth Rose	Evocación	CD
322	2002	Ruth Rose	El Puerto	CD
323	2002	Ruth Rose	Fête-Dieu à Séville	CD
324	2002	Carles Marín Moret	El Albaicín	CD
325	2002	Juan Miguel Murani	Almería	CD
326	2002	Juan Miguel Murani	Triana	CD
327	2002	Arnold Popkin	Evocación	CD
328	2002	Arnold Popkin	El Puerto	CD
329	2003	Alicia de Larrocha	Evocación	CD
330	2003	Alicia de Larrocha	El Puerto	CD
331	2003	Alicia de Larrocha	Almería	CD
332	2004	Marina Palmer	Evocación	CD
333	2004	Marina Palmer	El Puerto	CD
334	2004	Marina Palmer	Triana	CD
335	2004	Marina Palmer	El Albaicín	CD
336	2004	Álvaro González	El Albaicín	CD
337	2004	Rosa Torres-Pardo	Evocación	CD (piano Albéniz)
338	2004	Rosa Torres-Pardo	El Puerto	CD (piano Albéniz)
339	2004	Rosa Torres-Pardo	Almería	CD (piano Albéniz)
340	2004	Rosa Torres-Pardo	El Albaicín	CD (piano Albéniz)
341	2005	Antonio Ortiz	Fête-Dieu à Séville	CD-DDD
342	2005	Vanessa Perez	El Albaicín	CD
343	2005	Vanessa Perez	El polo	CD
344	2005	Vanessa Perez	Lavapiés	CD
345	2005	Jie Chen	Evocación	DVD
346	2005	Jie Chen	Triana	DVD
347	2005	Stephen Hough	Evocación	CD
348	2005	Stephen Hough	Triana	CD
349	2005	Helen Polczer	El Puerto	CD
350	2006	Diego Cayuelas	Evocación	CD
351	2006	Diego Cayuelas	Lavapiés	CD
352	2006	Diego Cayuelas	Triana	CD
353	2006	Laia Masramón	Evocación	CD
354	2006	Laia Masramón	El Albaicín	CD
355	2006	Yoshiko	Evocación	mp3
356	2006	Yoshiko	El Puerto	mp3
357	2006	Yoshiko	Fête-Dieu à Séville	mp3
358	2007	Yoko Suzuki	El Puerto	CD-DA
359	2007	Joaquín Achúcarro	El Puerto	CD
360	2007	Lynn Rice-See	Evocación	CD
361	2008	Di Xiao	Evocación	CD
362	2008	Di Xiao	Fête-Dieu à Séville	CD
363	2009	Adela Martín	Evocación	CD

364	2009	Adela Martín	El Puerto	CD
365	2009	Adela Martín	Fête-Dieu à Séville	CD
366	2009	Enrique Bagaria	Fête-Dieu à Séville	CD-DDD
367	2009	Alexander Schimpf	Almería	CD
368	2009	Mariana Rodríguez Brià	El Puerto	CD
369	2009	Mariana Rodríguez Brià	El Albaicín	CD
370	2009	Soyeon Lee	Evocación	CD
371	2009	Soyeon Lee	El Puerto	CD
372	2009	Soyeon Lee	Fête-Dieu à Séville	CD
373	2009	Joaquín Achúcarro	El Puerto	Blu-ray
374	2010	Félix Ardanaz	Triana	CD-DDD
375	2010	Sebastian Stanley	Evocación	CD-DDD
376	2010	Sebastian Stanley	El Puerto	CD-DDD
377	2010	Sebastian Stanley	Fête-Dieu à Séville	CD-DDD
378	2010	Lang Lang	Evocación	CD y DVD
379	2010	Lang Lang	El Puerto	CD y DVD
380	2010	Lang Lang	Fête-Dieu à Séville	CD y DVD
381	2010	Matthew Bengtson	Evocación	CD
382	2010	Matthew Bengtson	El Albaicín	CD
383	2010	Matthew Bengtson	Rondeña	CD
384	2010	Matthew Bengtson	Triana	CD
385	2010	Albert Nieto	Evocación	CD-DDD
386	2010	Albert Nieto	El Albaicín	CD-DDD
387	2010	Albert Nieto	Almería	CD-DDD
388	2010	Albert Nieto	El Puerto	CD-DDD
389	2010	Albert Nieto	Rondeña	CD-DDD
390	2010	Albert Nieto	Triana	CD-DDD
		Damián Ignacio		
391	2011	Clemente Estupiñán	Almería	DVD
392	2011	Benjamin Grosvenor	Evocación	mp3
393	2011	Benjamin Grosvenor	El Puerto	mp3
394	2011	Benjamin Grosvenor	Fête-Dieu à Séville	mp3
395	2011	Henry Dehlinger	Evocación	CD
396	2011	Henry Dehlinger	El Puerto	CD
397	2011	Henry Dehlinger	Fête-Dieu à Séville	CD
398	2011	Henry Dehlinger	El Albaicín	CD
399	2011	Henry Dehlinger	Triana	CD
400	2011	Ralph Votapek	Evocación	CD
401	2011	Ralph Votapek	El Puerto	CD
402	2011	Ralph Votapek	Fête-Dieu à Séville	CD
403	2012	Matthias Trchsel	Evocación	mp3
404	2012	Matthias Trchsel	El Albaicín	mp3
405	2012	Matthias Trchsel	Almería	mp3
406	2012	Matthias Trchsel	Triana	mp3
407	2012	Yuja Wang	Triana	CD

408	2012	Kim Barbier	Triana	CD
409	2012	Kim Barbier	Evocación	CD
410	2012	Kim Barbier	Fête-Dieu à Séville	CD
411	2013	Manfred Kratzer	Rondeña	mp3
412	2013	Manfred Kratzer	Almería	mp3
413	2013	Manfred Kratzer	Triana	mp3

REGISTROS DE LA INTEGRAL⁸⁹

Núm.	Año	Intérprete	Formato
* ⁹⁰	ca. 1910-1930	Victoria	rollo para pianola
*	ca. 1910-1930	Princesa	rollo para pianola
*	ca. 1910-1930	España Musical	rollo para pianola
414	1936	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
415	1948	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
416	1951	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
417	1954	Leopoldo Querol	LP mono
418	1955	Yvonne Loriod	LP mono
419	1955	José Echániz	LP mono
420	1956	José Falgarona	LP mono
421	1957 (1ª)	Alicia de Larrocha	LP mono
422	[195-?]	Irene Kohler	LP mono
423	[1961]	Gino (Luigino) Gorini	LP mono
424	1962 (2ª)	Alicia de Larrocha	LP estéreo
425	1963	Claude Helffer	LP (estéreo)
426	1966	Aldo Ciccolini	LP estéreo
427	1967	Rosa Sabater	LP estéreo
428	1968	Elsa Púppulo	LP estéreo
429	1968-1969	Esteban Sánchez	LP estéreo
430	1972	Rena Kyriakou	LP estéreo
431	1972 (inédita)	Alicia de Larrocha	cinta de carrete abierto
432	1973 (3ª)	Alicia de Larrocha	LP estéreo
433	1973	Michel Block	LP estéreo
434	1974	Francisco Aybar	LP estéreo
435	1975	Yonty Solomon	LP estéreo

⁸⁹ Para la referencia completa de los registros de la integral, véase Pérez Sánchez (2012, pp. 756-760). Dicho trabajo no incluye las grabaciones radiofónicas ni las grabaciones inéditas de Alicia de Larrocha, por lo que las referencias de estos registros se incluyen en este capítulo y en el capítulo IV de la presente tesis doctoral.

⁹⁰ Las piezas editas por Victoria, Princesa y España Musical se incluyen de forma individual en este catálogo, rollos para pianola (números 12-23 y 26-49). Aunque el registro de las piezas se dio de manera separada en un lapso de 20 años aproximadamente, estas compañías editaron la colección completa, por lo que también podrían considerarse como registros integrales en este formato.

436	1975	Blanca Uribe	LP estéreo
437	1980 (en vivo)	Alicia de Larrocha	cinta de carrete abierto
438	1980	Ricardo Requejo	LP estéreo
439	[ca. 1984]	Eduard Syomin	LP/CD
440	1986 (4ª)	Alicia de Larrocha	LP/CD
441	1990	Enri Torra i Pòrtulas	CD-AAD
442	1991	José María Pinzolas	CD
443	1992	Rafael Orozco	CD
444	1993 (1ª)	Jean-François Heisser	CD
445	1994	Hisako Hiseki	CD-DDD
446	1995	Pola Baytelman	CD-DDD
447	1996	Roger Muraro	CD-DDD
448	1997	Guillermo González	CD
449	1998-2002	Miguel Baselga	CD
450	1998	Hiromi Okada	CD
451	1998	Martin Jones	CD
452	1998	Sergio Peña	CD
453	1999	Nicholas Unwin	CD
454	2002	Hervé Billaut	CD/SACD
455	2002-2013	Segundo G. Yogore	Secuencia MIDI
456	2004	Ángel Huidobro	CD-DA
457	2004	Marc-André Hamelin	CD
458	2004	Rosa Torres-Pardo	CD
459	2004	Valentina Díaz-Frénot	CD
460	2006	Oliver Chauzu	CD
461	2006	Luis Fernando Pérez	CD-DDD
462	2006	Sally Christian	CD
463	2006-2009	Yukiné Uehara	CD
464	2007	Kotaro Fukuma	CD-DDD
465	2007	Bernard Job	CD
466	2007-2009	Yoram Ish-Hurwitz	SACD
467	2008	Marisa Montiel	CD-DA
468	2008	Paul Verona	CD
469	2008	Henriette Rembrandt	CD
470	2008-2009 (2ª)	Hisako Hiseki	CD-DA
471	2009	Artur Pizarro	SACD
472	2009	Gustavo Diaz-Jerez	CD
473	2009	Eduardo Fernández	CD-DDD
474	2009	Rostislav Yovchev	CD
475	2009 (2ª)	Jean-François Heisser	CD
476	2009	Óscar Martín Castro	CD
477	2010	Pedro Carboné	radiofónica (WFMT)
478	2010	Peter Schaaf	CD
479	2011	Albert Atenelle	CD-DDD
480	2012	Claudio Colombo	mp3 (piano digital)

1.5.2. Discografía: registros parciales de *Iberia* de Isaac Albéniz

Años 1920-1940

Disco de 78 rpm

1

Triana

Alfred Cortot (1877-1962)



1993 (CD)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm (grab. acústica)

Fecha y lugar de grabación: **1922-12-28** Victor Studios, Nueva York, EUA.

Victor; G.DA 1121; matriz: C 27360-1

2 CDs-ADD o AAD (mono): Biddulph Recordings , 1993; BIDDULPH LHW 014-15.
Alfred Cortot: The Complete Acoustic Victor Recordings. Notas de Enoch Snow. Duración: 4:11

Localización: BL: 1CD0057698

Escucha on-line en: <http://www.contraclassics.com/browser/artist:380>

2

El Puerto

William Murdoch (1888-1942)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm (grab. eléctrica)

Fecha de grabación: **1925-12-23**

Columbia; núm. cat.: COLUMBIA 9360, Light Blue Label (dos caras);

matriz: WAX 1166. Incluye Falla: Cubana de Piezas españolas

Localización: BL: 1CL0044372

Otras fuentes: CHARM, Catálogo Gray (también en 45 rpm)

3

Triana

Maurice van Yzer (Ijzer) (1898-?)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **ca. 1928**

Regal; núm. cat.: RS 5549; matriz: FX 223 (Albéniz: Triana) y FX 224 (Falla: Danza ritual del fuego)

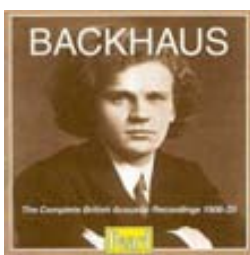
Localización: MMB: FSCP 1436

Otra fuente: Clark (1998) lo cita como J. Van Ijzer; Columbia (78) D-17202

4

Triana

Wilhelm Backhaus (1884-1969)



2001 (CD)

Disco analógico (mono) 78rpm, 30cm, (2 caras)

Fecha y lugar de grabación: **1928-1-5**; C Studio, Small Queen's Hall, London.

Gramophone His Master's Voice, London; Gramófono "La Voz de su amo", Barcelona (1930?); núm. cat.: HMV DB1125; cara 2: Triana, matriz: Cc 12402; 2-5590; cara: Schubert. Marcha militar, arr. Backhaus, matriz: Cc 12200; 2-5589

Otros formatos:

LP: EMI EX 290345

CD: EMI Toshiba-Shinseido (Japón); núm cat.: EMI SGR-150. Series: *Legendary of Wilhelm Backhaus; vol. 1*; (4:16)

CD: Pearl, p2001 (Sussex, England); núm cat.: PEARL GEMS 0102: *Wilhelm Backhaus: complete British acoustic recordings 1908-25* (4:20)

Localización: BC: PG 4903; MMB: FSCP 2352; IPAM: MPEARL GEMS 0102 y MEMI SGR-1501

Otras fuentes: CHARM, Cat. Kelly y Cat. Grey

5

Evocación

Angus Morrison

Disco analógico (mono) 78rpm, 30cm

Fecha y lugar de grabación: **1928/7/10**, C Studio, Small Queen's Hall, London.

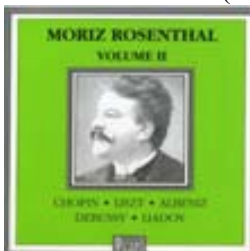
Gramophone His Master's Voice (HMV); matriz: Cc 13941-1 y 2; 2-05656

Fuente: CHARM, Cat. Kelly

6

Triana

Moriz Rosenthal (1962-1946)



1993 (CD)

Disco analógico (mono) 78rpm, 30cm

Fecha y lugar de grabación: **1929-05-29**, Alemania

Sello: Odéon, Parlophone (France); núm. cat.: 57063; matriz: 21461; otro: Decca, núm. cat.: Decca 25875; matriz: 2-21461 (4:05)

1CD-AAD (Sussex, England): Pearl, p1993; PEARL GEMM CD 9963.

Localización: BL: 1CL0057994 (4:09) y Decca, 1CL0057994 (4:05); Pearl 1993 (CD):

1CD 0325056. IPAM: MPEARL GEMM CD 9963

5CDs *The complete recordings Moriz Rosenthal*. London: APR, p2012; núm. ed.: APR 7503. disco 2: Triana (4:09)

7

El Puerto

Léon Kartun

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1929-01-21**

Odeón; núm. cat.: 171080; matriz: xxP 6799

También publicado en disco (S) 45rpm

Fuente: CHARM, Cat. Grey

8

Triana

No indica intérprete

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1929-07-05**

Columbia; núm.: D17202; matriz: WFX 223

También publicado en disco (S) 45 rpm

Fuente: CHARM, Cat. Gray

9

Evocación

Artur Rubinstein (1887-1982)



1983 (LP)



2001 (CD)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1929-01-23**, C Studio, Small Queen's Hall, London

London: Gramophone His Master's Voice (HMV); Barcelona: Gramófono Odeón "La Voz de su amo", (1930?); núm. cat.: HMV DB 1266; matriz: Cc 15588/89, núms.: 2-05694/2-05703; incluye además Córdoba

Localización: MDMB: FSCP 2347; BC: PIG 822 y PIG 2293; BL: 9CL0036619 (4:35); BNE: DS/22/17 y PID 2780286 (vers. digital 4:32)

Ref. CHARM: 78 y 45 rpm; núm. pub. DB1266.7248; matriz: Cc15588; LP C027-143555-1; CD Red Seal 090263007-2

Buenos Aires: Victor Talking Machine Co. Sucursal Argentina, [ca. 1928]; núm.: 7249 Victrola; matriz: CC 15586/87.

Localización: BNE: DS/14442/8

Ediciones en otros formatos:

1 LP (mono): EMI/His Master's Voice **1983**; núm. cat.: 1C 027 1435551 *Artur Rubinstein. Beliebt Encores*. Incluye Evocación (4:28) y Triana (3:55)

1 CD: RCA Red Seal, **1999** y 2001. *Rubinstein Collection, Vol. 7*; núm. cat. 9026-63007-2. Incluye Evocación (1929, 4:35) y Triana (1931, 3:55)

14 CDs: SONY CLASSICAL, **2011**; núm. Cat.: 88697911362. *Arthur Rubinstein: The complete album collection* (4:35). Ref. BL: 1SS0003043

Localización: MDMB: FSCP 2347; BC: PIG 822 y PIG 2293; BL: 9CL0036619 (4:35); BNE: DS/22/17 y PID 2780286 (vers. digital 4:32)

Otras fuentes: Clark (1998): Klavier (LP) KD-138/39 (s.f.). *The Very Young Arthur Rubinstein*

10

Rondeña

Arthur Rubinstein (1887-1982)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1931-12-14**

Gramophone His Master's Voice (HMV); núm. cat.: 2B 2496 (No publicado)

Fuente: CHARM, Catálogo Gray

11

Triana

Arthur Rubinstein

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1931-12-15**, Studio 3, Abbey Road Studios, London

Gramophone/His Master's Voice; núm. cat. DB 1762; matriz: 2B 2501.

Localización: BNF: NC Gramophone DB 1762; BL: 1CL0034085

Duración: 4:20

Ediciones en otros formatos:

1 LP (mono) EMI/His Master's Voice. 1C 027 1435551 *Artur Rubinstein. Beliebte Encores.* (3:55). 1 CD RCA Red Seal, 1999 y 2001. *Rubinstein Collection, Vol. 7* (4:35). (CD) SONY CLASSICAL, 2011; núm. cat.: 88697911362. *Arthur Rubinstein: The complete album collection.* Localización: BL: 1SS0003043

Otras fuentes: CHARM, Cat. Gray

12

El Puerto

No indica intérprete

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1935-05-25**

Odéon; núm.cat: So 8551

Fuente: CHARM, Catálogo Gray

Nota: No localizado

13

Málaga

Alexander Borowsky (1889-1968)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1935-04-17**

DECCA; núm. cat.: CA 8231; incluye además: *Au bord d'une source*, S160, no.4/Liszt

Localización: BL: 1CL0057898; BNF: B-749

14

El Puerto

Alexander Borowsky

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1935-12-12**, Polydor Studio 2, París

Polydor, núm. cat.: hpp 2193

Fuente: CHARM, Catálogo Gray

15

Triana

Jacques Dupont (1906-1985)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm
Pathé, [1934-1935]; núm. cat.: Pathé X 98117
Localización: BNF: SD 78 25-12020

16

Triana

Leopoldo Querol (1899-1985)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Sello: Gramófono Odeón "La Voz de su amo", Barcelona [1936]; núm. cat.: DB-4207;
matriz: 2KA-242/243

Localización: BC: PIG 1362; BNE: DS/42/1, vers. digital PID 2782103 (4:26) y
DS/12060/9 (ca. 1947)

17

Evocación

Guiomar Novaës (1896-1970)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1941-02-06**, Columbia Studio A, New York
Columbia; núm. cat. 71171-D; matriz: XCO 29780

Fuente: CHARM, Cat. Gray

18

Triana

Guiomar Novaës (1896-1970)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1941-02-07**, Columbia Studio A, New York
Columbia; núm. cat.: 71171-D; matriz: XCO 29781

Fuente: CHARM, Cat. Gray

19

Triana

Cyril Smith (1909-1974)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1944-07-13**, EMI Studio No. 3, Abbey Road, London

Columbia, [1946]; núm. cat.: COLUMBIA DX 1214; matriz: CAX 9203; incluye además:

Etude de Paganini No.3 In G /Liszt

Localización: BL: 1CL0048224

Fuentes: CHARM, Cat. Gray

Otras fuentes: Iberia/Albéniz. *Musical Quarterly* (1946) XXXII (2): 315-318

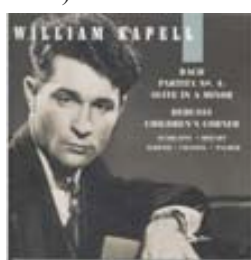
20

Evocación

William Kapell (1922-1953)



1962 (LP) RCA Victor



1998 (CD) RCA



1999 (CD) Philips

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1945-04-27**, RCA Studio 2, New York

Ediciones en otros formatos:

1 LP (mono) RCA Victor Red Seal, **1962**, núm. cat.: RCA LM-2588; *The Unforgettable William Kapell*; Gramophone His Master's Voice; núm. cat.: DB 21269; incluye además: Mephisto waltz/Liszt

Localización: BL: 1LP0191286; 1CL0042759. IPAM: M5.U5

1 CD (mono) RCA Red Seal; p**1998**. Remasterizado digitalmente en BMG/RCA Studios, New York; núm. cat.: 09026-68995-2, (4:22); *William Kapell edition*; v. 6.

Localización: IPAM: MRCA 09026-68442-2. v. 6; BNF: SDC 12- 118431

1 CD (mono) Philips Classics, p**1999**; 4568532 (4568542-4568552) (4:26); *William Kapell. Great pianist of the 20th century: The Complete Edition*.

Localización: BC: CD 2248; IPAM: MPHIL 456 853 2

Otras fuentes: CHARM, "The World's Encyclopædia of Recorded Music" (Werm), p. 726

21-26

Cuadernos 1 y 2: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville, Rondeña, Almería, Triana

Claudio Arrau (1903-1991)



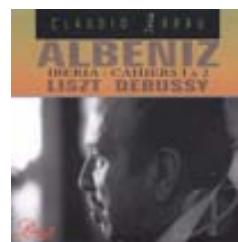
1948 (78) Columbia M.



1949 (LP) Columbia M.



1979 (LP) Columbia Odyssey



1997 (CD) Dante



1998 (CD) Philips



2002 (CD) Archipel



2004 (CD) Urania



2006 (CD) United Archives

5 discos analógicos (mono) 78 rpm

Fechas de grabación: **1947-08-12** (Evocación y El Puerto); **1947-08-15** (Fête-Dieu à Séville y Almería); **1947-08-28** (Rondeña); **1947-10-02** (Triana). Ref.: CHARM, Cat. Gray

New York: Columbia Masterworks, **1948**; núm. cat.: MM 757; núms.: 72583/7-D. *Albéniz: Iberia, Book I and Book II. Claudio Arrau*.

Localización: LC: RDA 07122-07126

Reediciones en otros formatos:

1 LP (mono) Columbia Masterworks, **1949**; núm. cat.: ML 4194; matriz: XCO 37226 y XCO 39061 (Evocación); XCO 37227 (El Puerto); XCO 39062-63 (Fête-Dieu à Séville); XCO 39065-66 (Rondeña); XCO 37228-29 (Almería); XCO 39067 (Triana). Notas de Morris Hastings.

1 LP (mono): Columbia Odyssey, **1979**; núm. cat.: Y 35229 (de Columbia ML 4194); disco promocional; duraciones: 5:44, 4:07, 7:04, 6:13, 7:48, 4:20

1 LP (mono): CBS Odyssey, **1979**; núm. cat. ODA 5144 (de Columbia ML 4194); disco comercial. *Albéniz: Iberia (Book I/II). Claudio Arrau*. Notas de Tom Carlson.

Localización: BL: 1LP0106940; IPAM: M24.A43 I34.

1 CD (ADD): Italia: Arlechino, **1995**; núm. cat.: ARL 168. *Claudio Arrau - His rarest records Vol. V*. Duraciones: 5:48, 4:14, 7:09, 6:16, 7:53, 4:22

1 CD (ADD): [Vanves, France]: Dante, p**1997**; núm. cat.: DANTE HPC 079. Series: *Historical piano collection*. Duraciones: 5:55, 4:18, 7:18, 6:24, 8:03, 4:29

Localización: IPAM: MDANTE HPC079

2 CDs (ADD) sólo Cuad. 1. (disco 2) [Netherlands]: Philips, p1998; núm. cat.: 4567062 (4567072-4567082); notas de John E. Clark; *Claudio Arrau I. Great pianist of the 20th century. Albéniz/ Bach/ Balakirev/ Brahms/ Liszt*. Iberia. Book I/ Albéniz.

Localización: BC: CD 1658; IPAM: MPHIL 456 706 2

1 CD (ADD) (Walhall, Alemania): Archipel, p**2002**; núm. cat.: ARPCD 0103 *Albeniz: Iberia. Liszt. Debussy. Claudio Arrau*

1 CD (ADD-24 Bit 96kHz) Milan, Italia: Urania, **2004**; núm. cat.: URN 22.281; incluye además: Liszt-Piano Concerto No. 2/Schubert-Wanderer Fantasy

4 CDs (ADD). Disco 4: Iberia Cuadernos 1 y 2. [Francia]: (Distrib. United Archives, c **2006**; núm. cat.: UAR-008.4/UAR 008.4-4; *Claudio Arrau: birth of a legend: U.S. Columbia recordings: 1946-1950: new remastering*; incluye además obras de Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy y Ravel. Notas biográficas del intérprete por André Tubeuf. Duraciones: 5:51, 4:15, 7:13, 6:17, 7:57, 4:24; grabación remasterizada, tienen 5 seg. menos que la ed. Arlechino

Localización: BC: CD 6242 al CD 6245

Otras fuentes: Escucha on-line, sitios Web: arrauhouse.org; iTunes; Amazon

27-29

Evocación, El Puerto y Triana

Marisa Regules



1947 (78rpm) RCA Victor

3 discos analógicos (mono) 78rpm; 30cm

Fecha grabación: (1947)

Buenos Aires: RCA Victor "His Master's Voice" Sello Rojo, **1947**; núm. cat.: DM 1092-1/6; matriz: 11-9415/6/7. *Temas musicales de la película de "Argentina Sono Film" ALBÉNIZ, interpretados por la exime pianista Marisa Regules*

Disco 1: El Puerto (cara A); disco 2: Triana (cara B); disco 3: Evocación (cara B); incluye además: Navarra, Córdoba y Sonatas en Re mayor y en Do mayor/ Scarlatti

Otra fuente: CHARM, Werm

Nota: "Albéniz", película cinematográfica dirigida por Luis César Amadori y producida por *Argentina Sono Film*, 1947. Guillermo Casses, director musical; Marisa Regules, pianista. Se estrenó en Buenos Aires el 4 de febrero de 1947.

Reseña: José Santos Quijano, "Desde Nueva York. Panorama Musical" en *Revista de América*, vol. 10, no. 28, abril de 1947, Bogotá, Colombia, pp. XIV y XV. Nota sobre la presentación de Marisa Regules en Carnegie Hall, Nueva York, del 1º de febrero de 1947.

30

Evocación

Gonzalo Soriano (1913-1972)

Disco analógico (mono) 78rpm; 30cm

Fecha de grabación: **1948-07-12**

Gramophone His Master's Voice; núm. cat.: HMV C 3799; matriz: 2EA 13143

Localización: BL: 1CL0016438)

Barcelona: Gramófono-Odeón, [1950]; núm. cat.: DB-4271; matriz: 2EA-13143 y 2EA-13144; incluye además: La vida breve: danza nº 2/Falla

Localización: BC: RB-PG 964; BNE: DS/197/17 y PID 3114468 (vers. digital, 4:32)

Fuentes: CHARM, Cat. Gray

Años 1950-1960

Disco de 33 rpm (LP) y 45 rpm (S)

31-36

Cuadernos 3 y 4: El Albaicín, El Polo, Lavapiés), Málaga, Jerez, Eritaña

Carlo Vidusso (1911-1978)

Disco analógico (mono) 33rpm; 30cm

Fecha y lugar de grabación: **1951-1-7**, RAI Auditorium, Milan, Italy.

Grabación en vivo, editada en 1982; Fonit Cetra; FONIT CETRA LAR 24

3 discos LP (mono). Disco 3: Iberia/Cuadernos 3 y 4

Duraciones: Albaicín (6.10), Polo (6.02), Lavapiés (6.27), Málaga (4.30), Jerez (8.40), Eritaña (5.10)

Localización: BL: 1LP0084595

Otras fuentes: Clark (1998)

37

El Albaicín

Dario Raucea



1954 (LP) Decca

Disco analógico (mono) 33rpm; 30cm

Fecha y lugar de grabación: **1954-04-12**, Decca West Hamstead Studios, London

Decca, 1954; núm. cat.: Decca LXT-2969 y London; núm. cat.: London LL1033; *Piano Recital*

Ref.: CHARM, Cat. Gray; en Clark (1998) dice Raucea [sic]

Otras fuentes: *Gramophone*, diciembre 1954, p. 63, A.P. Reseña sobre el recital de Raucea en *The Birmingham Post* en abril 1954, mismo año de grabación de su disco (LP)

Nota: sello London (licencia americana de DECCA)

38

Triana

Emilio Osta

Disco analógico (mono) 33rpm; 30cm

New York: Allegro Elite, **1955**; núm. cat.: Allegro Elite 3151

1 LP: Pacific; LDA-D-148

Fuentes: Clark (1998); worldcat.org

39

Evocación

Artur Rubinstein (1887-1982)



1992 (CD) RCA/BMG



1999 (CD) RCA/BMG

Fecha y lugar de grabación: **1955-12-27**, Webster Hall, New York City

Nota: Al parecer, se editó hasta 1992 en disco compacto

1 CD (ADD mono) New York: RCA-Victor Gold Seal/ BMG Music, p1992; ref. comercial: RCA-Victor Gold Seal 09026-61261-2, (caja): BM 610; *Music of Spain*

Localización: BNF: NUMAV- 156495 (4:57); BL: 1CD0049208 (dice CD stereo) (7:37?); BC: CD 8799

1 CD (ADD mono) New York: RCA Red Seal/BMG, p1999; núm. editor: 09026-63018-2 BMG. *Spanish Works. The Rubinstein Collection, 18*

Localización: BC: CD 4487; BL: 1CD0185446; allmusic (5:01)

40-42

Fête-Dieu à Séville; Málaga; Jerez

Eduardo del Pueyo (1905-1986)



Fecha de grabación: *ca.* **1955**

2 CDs (ADD)

Dante Records Hpc (1999); DANTE HPC 152-153. *Eduardo Del Pueyo*. Serie: “Historical HPC Piano Collection”. Obras de Liszt, Ravel, Beethoven y Albéniz

Duraciones: 7:53; 5:53; 7:20

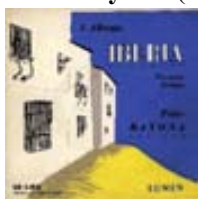
Fuente: J. Romero (2002)

Localización: Amazon

43-49

Evocación, Almería, El Albaicín; El Polo, Lavapiés, Málaga, Eritaña

Pilar Bayona (1897, Zaragoza, España -1979)



1955 (S) Lumen



1955 (S) Lumen



1955 (S) Lumen



1955 (S) Lumen



1962 (S) Vergara 1962 (S) Vergara

4 discos (S) 45 rpm, 18 cm

(s.l.) Lumen (1955); LUMEN LDI 412 (Evocación y Eritaña); LUMEN LDI 413 (El Albaicín y El polo); LUMEN LDI 4134 (Lavapiés y Málaga); LUMEN LDI 415 (Almería)

Fuentes: Clark (1998); www.pilarbayona.es

Publicados en 1962

1 disco 45 rpm, 18 cm

Barcelona: Vergara, 1962; 15.6.001-C Vergara. El Albaicín y Evocación

Localización: BC: S 2434

1 disco 45 rpm, 18 cm

Barcelona: Vergara, 1963; 15.6.003-C Vergara. Eritaña y El Polo

Localización: BC: S 2435

50-52

Fête Dieu à Séville, Rondeña, El Albaicín

Rafael Arroyo

1 LP (mono) 33 rpm, 30 cm; (London): Decca/London (1956); núm. cat.: LONDON TW 91151. *Musique d'Albéniz; Rafael Arroyo*. Además incluye: Mallorca, Asturias y Córdoba.

Notas en francés de Henri Collet.

Localización: BL: 1LP0095899; BnF: NUMAV- 672433;

Otras fuentes.: WorldCat OCLC: 25632931; Clark (1998); Romero (2002)

53-55

Evocación, El Puerto, Fête Dieu à Séville

Rafael Arroyo

1 LP (mono) 33rpm; 25 cm

(s.l.), 1957 (DL), Club national du disque; núm. cat.: CND1002; *Musique espagnole de Piano. Rafael Arroyo*. Incluye además: Asturias de Albéniz; Aria en re menor/ Rafael Angles; Allegro de concierto en do sostenido mayor/ Enrique Granados; Sonata en re mayor/Mateo Albéniz; Viva Navarra/ Joaquin Larregi.

Localización: BNF: C-2

Otras fuentes: *Ritmo*, 1953, vol. 23, Núm. 251. Notas musicales de París: "El pianista español Rafael Arroyo". Ateneo de Madrid curso 1949-50 (recital R. Arroyo)

Arroyo: "El Puerto" video 1960 Visualización on-line [youtu.be/XfA1S6WdJW4]

56

El Puerto

Allan Schiller

1 LP (mono) 33 rpm, 30 cm

Grabado en 1957 (Ref. Gramophone)

London: Pye Records (Sales); núm. cat.: PYE CMT34003 Green Label; incluye además obras de Beethoven, Bartok, Debussy y Scarlatti

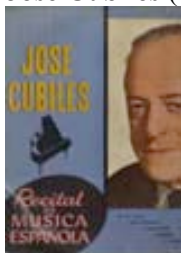
Localización: BL: 2LP0076550 2

Ref. fecha de grabación: *Gramophone*. Review, Abril 1959, p. 68

57

El Albaicín

José Cubiles (1894-1966)



1 LP (mono) 33 rpm, 30 cm

[Madrid]: Zafiro [1957?]; ZL-35 Zafiro. *Recital de música española. José Cubiles*. Incluye además: Sonta en sol menor/P. Antonio Soler-J. Nin; Sonata en si bemol mayor/Díaz Serrano; Sonata en re mayor/Mateo Albéniz; La madrileña clásica; Jueves santo a media noche; Orgia/Turina; Quejas o la maja y el ruiseñor/E. Granados; Danza de "La vida breve"; Danza del terror; Los vecinos y la danza del molinero/M. de Falla

Localización: BNE: DS/14352/17; BC: LP 8478

1 (S) 45 rpm, estéreo

Madrid: Hispavox, D.L. **1959**; núm. publ.: CZ-E-5 Zafiro; incluye además Orgía/J. Turina

Localización: BNE: DS/674/12

1 CD-DA

Madrid: Zafiro, D.L. **1993**; Zafiro: 50000140

Localización: BNE: DC/3893

58

Triana

No indica intérprete

Fecha y lugar de grabación: **1958-10-02**, Paris, Salle Wagram; productor/ingeniero: TG

Fuentes: CHARM, Cat. Gray; DISMARC/ co-funded by the European Commission [www.dismarc.org]

59

Eritaña

Grant Johannesen (1921-2005)

1 LP (mono) 33 rpm, 30 cm

His Master's Voice, **1959**; HMV CLP 1243

Localización: BL: 2LP0073876

Otra fuente: *Gramophone*, Feb. 1959, p. 65

60

Evocación

Sidney Foster



Fecha y lugar de grabación: **1959-3-5** (en vivo), Indiana University Recital; grabado en cinta magnética

2 CDs: College Park, MD: IPAM Records, p1993; IPAM 1204A-B. *Ovation to Sidney Foster* (4:52). Notas biográficas de Alberto Reyes
Localización: IPAM: MIPAMR IPAM 1204A-B

61-67

Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Rondeña, Almería, Triana; El Albaicín
José Tordesillas (Madrid 1922- 2003)



1 LP 33 rpm, 30 cm

Madrid: Fonogram, 1964; 13127 AL (A 13127 L) Philips; El DL es de Barcelona, **1959**.
De la Suite "Iberia"/Isaac Albéniz; José Tordesillas

Localización: BC: LP 6447

Ref. Romero (2002): José Tordesillas (Philips, 74 07 114).

Reed. **1982**

1 LP (estéreo) Madrid: Fonogram, DL 1982; 6851114 Fonogram, Philips. *Suite Iberia, selección/Isaac Albéniz; José Tordesillas* Colección: Enciclopedia Salvat de los grandes compositores (LP); 75

Localización: BC: LP 4795 y LP 11089; BNE: DS/5866/4

Nota: En el diario *ABC*, viernes 17 de abril de 1959, p. 65, se anuncian los discos Philips de música española de José Tordesillas

68

Triana

Paolo Cavazzini (Parma, 1921- ?)



Fecha y lugar de grabación: años **1950-1960**, Studi Arpeggio y Studi Trevisan, Milan, y del archivo privado de Paolo Cavazzini, Parma.

2 CDs (ADD-mono): [Italy]: Datum, p1997; cat. DAT 90005 SD. *Paolo Cavazzini: un ritratto*. Triana (CD 1-track 15; 4:30). Remastering: Enrico Manzato; Notas de Gian Paolo Minardi

Formato mp3 en 2013 (4:29). STR 9360. 2001

Localización: IPAM: MDATUM DAT 90005

69-70

Evocación, El Puerto

Roberto Caamaño (1923-1993) Argentina



1 (S) 45 rpm, 18 cm

Argentina, Odeón, (1960); Odeón 4520

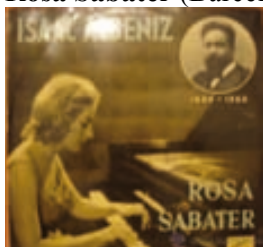
Portada: Ebay Argentina (consulta 16/04/2014, pero vendido al 05/2014)

Ref.: Según Alfonso Pérez (2009, p. 224), Roberto Caamaño grabó en disco de 78 rpm, pero no proporciona más datos, y tampoco aparece en las principales fuentes consultadas. La única referencia es esta portada del disco, y se trata de un disco de 45 rpm (doble duración).

71-74

Evocación; El Puerto; Triana; El Albaicín

Rosa Sabater (Barcelona, 1929-1983)



1 LP 33 rpm, 30 cm (mono?)

Barcelona: Gramófono-Odeón/ La Voz de su Amo, DL 1960; LALP-568; matriz: 2XKA-110/111. *Isaac Albéniz*. Incluye además: Pavana capricho; Suite española nº 1: Granada, Castilla; Mallorca (barcarola); Recuerdos de viaje; Rumores de La Caleta

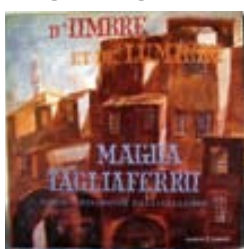
Localización: BC: LP 1083; BNE: DS/856/2

Carátula [todocoleccion.net] consulta 27/06/14 (vendido)

75-76

Evocación; Triana

Magda Tagliaferro (1894-1986)



1960 (LP) Ducretet-Thomson



196? (LP) Trianon



1998 (CD) EMI



EMI Classics

Fecha y lugar de grabación: **1960-05-10/11**, Salle Wagram, Paris; productor-ingeniero: PV/Macleod (Ref. CHARM)

1 LP (mono) 33rpm, 30 cm; Triana también en disco de 45rpm, 18 cm

Ducretet-Thomson, 1960 (DL); núm. cat.: 300C 114. *D'ombre et de lumiere...: Récital Magda Tagliaferro*

Localización: BL: 1LP0075642; BNF: B-10375

Versión estéreo: DUCRETET-THOMSON - 350 C 001 B 12.029

Reediciones:

1 CD: BnF Collection, 2013 (p1960). Evocación (4:27), Triana (4:36)

1 CD: Barcarolle, p2013. Evocación (4:25), Triana (4:38)

1 LP 33rpm, 30 cm

(France): Trianon, Pathé Marconi (196?); núm. cat.: TRX6131; matriz: XTDX 35/36. Colección: *Classiques pour vous*; obras de Falla, Granados, Albéniz y Villa-Lobos. Notas en la funda de Bernard Gavoty

Localización: BNF: B/65- 1661

2 CDs (mono/estéreo/ADD). EMI Music France, p 1996; núm. pub.: 72435694762 EMI Classics. *Les Rarissimes* de Magda Tagliaferro. Evocación (4:25); Triana (4:38); Falla-Granados-Albéniz; Villa-Lobos-Mompou; Debussy-Chopin-Schumann

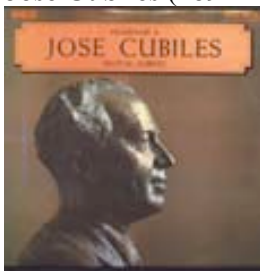
Localización: BC: CD 1151; BnF: PDCE- 6183

2CDs (ADD); EMI Classics France; ref. comercial: EMI Classics 5694762 (álbum): PM 518

77-80

Evocación; El Puerto; Almería; Triana

José Cubiles (1894-1966)



1971 (LP) RCA



1992 (CD) RTVE

Fecha y lugar de grabación: **1960-6**, Estudios de Radio Nacional de España. (Ref. CD, RTVE)

Nota: Romero (2002, p. 239) señala que la grabación se realizó en octubre de 1954, según dato proporcionado por José Antonio Cubiles Malvís, hijo de José Cubiles.

1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

Madrid : RCA Red Seal, D.L. **1971**; LSC-16354: no venal. *Homenaje a José Cubiles: recital Albéniz*. Incluye tres de las piezas de *Iberia*: Evocación, El Puerto y Almería; además, Tango; Granada; Córdoba; Castilla. Notas de Enrique Franco.

Localización: BC: LP 1406; BNE: Ds/3186/5

Fuente: WorldCat, OCLC: 740378397

1 CD (ADD)

Madrid: RTVE, **1992**; 650007 RTVE Música. *Obras de Isaac Albéniz/José Cubiles*. Mismo contenido que la ed. 1971, pero además incluye Triana.

Fuentes: Catálogo General RTVE Música; WorldCat, OCLC: 807295007

Nota: *ABC*, Madrid, 11 de septiembre de 1992

81

Triana

Youra Guller (1895-1980) Francia



Fecha y lugar de grabación: **1961-4-7**, Radio Suisse Romande (grab. no publicada anteriormente)

1 CD (ADD)

France: Thara, 2008; THA 650. *Piano Archives: Inédits Youra GULLER II. Schumann, Beethoven, Albéniz*
Localización: BL: 1CD0298825 (5:49)

82-84

El Albaicín; El Puerto; Evocación
Joaquín Achúcarro (1932-)



1 LP (estéreo)
Madrid: RCA Española, (1961); RCA 3L16290. *Joaquín Achúcarro interpreta Albéniz, Guridi, Mompou, Debussy, Chopin.*
Fuente: WorldCat, OCLC: 60657195

85

Fête-Dieu à Séville
George Bennette
Fecha y lugar de grabación: **1963-10-24**, The Perkins School for the blind
1LP 33rpm, 30 cm
[New York, NY: Shirley H. Bennette, 1994]; matriz: Digital House: SW93189; *George Bennette in recital, 1961-1977.*
Duración: 8:01
Localización: IPAM: MBENN 01

86

Evocación
José Iturbi (1895-1980)
Primera difusión: (France) ORTF, **1963-01-22**
Productor: Radiotélévision française
[Paris]: ORTF, prod. 1963; [Bry-sur-Marne]: INA, distrib. 1975.
1 videocasete (39: 03): 1/2 p., SVHS, n. et b., PAL, sonore.
José Iturbi [Images animées] / Gérard Herzog, réal.; Bernard Gavoty, prod., interviewer;
Incluye obras de Debussy, Granados y Albéniz.
Localización: BNF: IKM- 272 (4)

87-89

Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville
Teresa Llacuna (Barcelona, Igualada, 1935-)



1 LP 33rpm, 30 cm

Lyon, France: Disques Soder, (1963?); Soder SOD 20520; matriz: XPARTX 54564 21B - M6 236323 (cara 1) / XPARTX 54565 21 -M6 236114 (cara 2: Iberia). *Trois siecles de musique espagnole*; incluye además obras de Scarlatti, Soler, Galles, Granados y Falla

Localización: BNF: B/65- 406

90

El Puerto

John Browning



Fecha y lugar de grabación: **1964-10-9** (en vivo), College of William and Mary, Williamsbur, EU. Remastered at Squires Productions of Elmsford, New York

1 CD (ADD)

New York: MSR Classics/ Archive; MS1121; *John Browning Edition, Vol. II: Albéniz, Barber, Chopin, Debussy, Rachmaninov*

Fuente: MRS Classics. Independent Classical Record Label [www.msacd.com]

91

El Puerto

Leonora Milá



1 (S), 45 rpm, 18 cm

Barcelona: Vergara, DL **1964**; 164-TC Vergara. Incluye además: Études, op. 10, núm. 5 y 12, op. 25, núm. 12/ Chopin. Sombreo de tres picos. Farruca /Falla

Localización: BC: S 554

92

Triana

Earl Wild (1915-2010)



1965 (RCA Victor)



1998 (Ivory Classic)

Fecha y lugar de grabación: **1965-10-12**, New York

1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

New York: RCA Victor Club Record, [1965]; CSC-318. *The fire and passion of Spain*. (ref. WorlCat, OCLC: 26737199)

1 CD (ADD-estéreo)

Columbus, Ohio: Ivory Classics, p 1998; Ivory Classic: 64405-70805. *Earl Wild plays Spanish and French gems*. Triana (5:14)

Localización: BL: 1CD0211606 (5:11); IPAM: MIVORY 70805

También reed. 1996 (Mastered using 20-Bit State-of-the-Art Technology — HDCD Encoded)

93-94

Evocación; El Albaicín

Leonora Milá



1 LP 33 rpm, 30 cm

Barcelona: Gramófono-Odeón, DL 1966; LALP-917; matriz: 2XKA-206/207) Voz de su amo; incluye además: Cuatro piezas españolas; Danza ritual del fuego/ Falla. Quejas o La Maja y el ruiseñor; El Pelele / Granados

Localización: BC: LP 1170 y LP 15747

95-96

Evocación; El Puerto

James Tocco



1966 S (Discophon)



1972 LP (Discophon)

1 (S) 45 rpm, mono; 18 cm

Barcelona: Discophon, DL 1966; 27492 Discophon; *Música española para piano* (álbum 1) Albéniz: El Puerto; Evocación

Localización: BC: 1966-S 50

Reedición de los álbumes en discos sencillos. *Música española para piano*. Obras de Albéniz, Granados y Falla

1 LP: Barcelona: Discophon, DL 1972; S-4112 Discophon.

1 CD: Barcelona: Star, DL 1994; núm. ed.: 10035-CD SM

Localización: BC: 1972-LP 585; 94-CD 571

97-98

Evocación, Fête-Dieu à Séville

Rafael Orozco (Córdoba, España, 1946-1996)



1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

(UK): His Master's Voice/EMI, 1967; HMV HQS 1090. (Ex BBC Gramophone library). *Rafael Orozco music by Chopin, Schumann, Albéniz and Prokofiev sonata no.2.* ("Première recording by the brilliant Young Spanish pianist- First Prize Winner of 1966 Leeds International Pianoforte Competition- featured on BBC TV"). Notas de Marion Harewood

Localización: BL: 2LP0074707/1LP0143969

Reseña: *Gramophone review*, Dic. 1967, p. 91

99-104

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: **1967-11-20** (en vivo), The Garden City High School Auditorium/Adelphi University, New York, USA. Organizadores: The Long Island.

2 CDs (42, 47 min.) digital, estéreo. No especifica el formato de la grabación.

Nota: grabación sonora no comercial, aportada por Ramón Achúcaro al Archivo Alicia de Larrocha.

Iberia: Evocación (5:54), El Puerto (4:39), Fête-Dieu à Séville (8:15), Rondeña (8:08), Almería (9:07), Triana (5:06); además, Navarra de Albéniz y obras de Soler, Rachmaninoff y Granados

Localización: AdL: C2-CD-NC-0067

105-108

Evocación; El Puerto; El Albaicín; Triana

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: Programa de televisión, 5 de octubre de 1969, *Camera Three CBS* (TV), New York, EUA.

Nota: Programa de domingo a las 11:30h, dirigido por James Macandrew. Alicia de Larrocha interpreta *Iberia* y el compositor Carlos Suriñach explica y discute las características distintivas de la música española que evocan esos aspectos concretos del carácter y la gente española.

109-112

Málaga; El Puerto; Eritaña; Triana

Sequeira Costa (Angola, 1929-)



Fecha y lugar de grabación: Supraphon Studios, Prague, [1969]

Checoslovaquia: Supraphon, **1970**; SUPRAPHON 111 0850. *Iberia/Albéniz. Gaspard de la Nuit/Ravel*. Notas de Dr. Kamil Šlapák

Localización: BNF: SD 30- 113112; WorlCat, OCLC: 15081790 (LP); 62184962 (casete)

Reediciones y otros formatos:

1 casete (estéreo)

Barcelona Discophon D.L. **1974**. *Música española para piano*. Jaime Padrós; James Tocco; Sequeira Costa. Incluye: Sonata en re mayor; Sonata en mi menor/A. Soler. Sonata en fa mayor; Sonata en la mayor/N. Casanovas (J. Padrós, piano). Andaluza/E. Granados (J. Tocco, piano). Iberia. El Puerto, Málaga, Eritaña, Triana/I. Albéniz (S. Costa, piano). Ref. WorlCat, OCLC: 432013007

1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

[Madrid]: Sarpe, D.L. **1981**; Sarpe TMC-77. Serie: Los tesoros de la música clásica; 77. Incluye: Iberia: Málaga, El Puerto, Eritaña, Triana/Isaac Albéniz (piano, Sequeira Costa). España, op. 165. Tango, Malagueña/ Isaac Albéniz (violonchelo, Milos Sadlo; piano, Alfred Holecek). Danza española, n. 5, op. 37/Enrique Granados (violonchelo, Mstislav Rostropovich; piano, Alexander Dedjuchin)

Localización: BNE: DS/5500/14

1 casete (estéreo)

Madrid: Sarpe, D.L. **1981**; Sarpe CTMC-77

Localización: BNE: CS/81/1923

1 LP (mono) 33rpm, 30 cm

Edición anterior que incluye "El Puerto" de *Iberia*

London: Decca, **1964**; DECCA LXT 6071. *Portuguese and Spanish keyboard music*. José Carlos Sequeira Costa. Incluye: Toccata e Andante / João de Sousa Carvalho. - Adeus minha terra. - Cantiga de amor. - Chula / José Viana da Mota. - El Puerto. - Serenade Espagnole. - Rumores de la caleta / Isaac Albéniz. - Danse du meunier / Manuel de Falla

Localización: BL: 1LP0171652 (formato: m; sólo Albéniz); IAI: SK 1969/1483; (Ref. WorldCat, OCLC: 254385815)

Años 1970-1990

Disco de 33 rpm (LP), casete y disco digital (CD)

113

Triana

Beatriz (Beatrice) Klien



1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

[New York]: Turnabout, [1970]; TV 34327. *Spanish Piano Music*. Obras de Albéniz, Granados, De Falla y Mompou. Notas de M. Clement.

Ref. WorlCat, OCLC: 12734253

1 LP (estéreo) "Universal use - stereo can also be played mono"

United States: Vox, (197-?); VOX LP STPL 513.540. *Spanish Piano Music*.

Duración: 5:07

Álbum disponible en formato MP3 (2011); Web Amazon
Fuentes: WorlCat, OCLC: 30675044; Gramophone Rewiew, April 1973, p. 94
1 LP (estéreo): Madrid: Marfer, DL 1971; MS-50217 Marfer. *Spanish Piano Music*.
Localización: BC: 1971-LP 127

114-115

El Albaicín; Triana (como Bis)

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: **1970-12-16** (en vivo), Philharmonic Hall/Lincoln Center, Nueva York

1 CD (78 min.) digital estéreo

Nota: Grabación sonora no comercial

El original de la grabación corresponde a una bobina magnetofónica sonora (77 min): 2 pistas, 19 cm/s, estéreo; 18 cm, cinta 1/4" de 78 min., depositada en la Biblioteca de Catalunya, Fons Alicia de Larrocha

Localización: BC: BOP-134 y CSFon-CD928; AdL: C2-CD-NC-0002

116-118

El Albaicín; Rondeña; Triana

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: **1971-8-2** (en vivo), Tawes Theatre, College Park, Maryland, USA, en el marco del *International Piano Festival & Competition* / University of Maryland

1 CD (48 min.) digital estéreo. No especifica el formato original de la grabación, pero es probable que sea una bobina magnetofónica.

Nota: Grabación sonora no comercial

Incluye la segunda parte y los Bises del recital.

Iberia: El Albaicín (7:08), Rondeña (7:04), Triana (5:02); además, obras de Granados y Falla; (Bises): Halffter, Falla y Soler

Localización: AdL: C2-CD-NC-0008

119

Lavapiés

Paul Crossley (1944-) pianista inglés, estudió con Ivonne Lorriod y Messiaen

1 (LP) 33rpm, 30 cm

London: RCA, Red Seal, **1972**; LSB 4058. *Paul Crossley plays Romantic Showpieces for Piano*

Localización: BL: 1LP0191596/2LP0027103

120-122

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Michel Beroff

Lugar y fecha de grabación: **1973-10-02**, Paris, Salle Wagram.

1 (LP) 33rpm, 30 cm

EMI; núm. cat.: 5528/9

Fuente: CHARM

123

Almería

Manuel Carra

1 LP (estéreo) 33 rpm, 30cm

Madrid: RCA, DL 1974; SRL1-2040 RCA Red Seal. Incluye además: Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel, op. 24/Brahms. La maja y el ruiseñor (Goyescas)/Granados. La soirée dans Grenade/Debussy.

Localización: BC: LP 1941; BNE: DS/3606/1

124

Fete-Dieu à Sevilla

André-Sebastien Savoie (Montreal 1935-)



1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

[Montréal]: Radio Canada International, (1975); RCI-418. *Pianofiesta*. Series: "Transcription"; incluye además Cuatro danzas mexicanas /M.M.Ponce

Duración: 8:10

Fuentes: Clark (1998); WorldCat, OCLC: 81758724/6125439

125

Triana

Leonid Brumberg (1925, Rusia- 2010)



1 (LP) 33rpm, 30 cm

Rusia: Melodiya, 1975; Melodiya C10-05795-6. Incluye: Cuatro piezas españolas/Falla. Recuerdos de los bosques de Brasil; Danza de los indios blancos; Brazilian Soul/E. Villa-Lobos. Tango; Córdoba; Triana; Navarra/I. Albéniz

Fuente: Clark (1998)

126-127

El Albaicín; Triana

Cristina Ortiz



1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

Alemania: EMI Records, 1978; LC 233; 1C 063-03 343. *Spanische Klaviermusik*

1 LP (estéreo)

Hayes, Middlesex, England: EMI: His Master's Voice, 1978; ASD 3716. *Spanish soul*.
Obras de Albéniz, Falla, Granados y Turina
Localización: BL: 2LP0031356; LC: ASD 3716 EMI
Nota: Clark (1998) registra otro: Price-less (CS) XY-2243
Reseña: *Gramophone review*, junio 1979, p. 88

128-130

Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

María Vilardell

1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

Barcelona: Discophon, DL 1978; S-4347 Discophon. *Música española*. Incluye además

Coloquio en la reja (Goyescas)/E. Granados. Canción y danza n° 1; n° 2; n° 3/F. Mompou

Localización: BC: 1978-LP 276; BNE: DS/5500/8

131-132

El Albaicín; Almería

Leonora Milá

1 LP (estéreo) 33 rpm, 30 cm

Barcelona: AUVI, DL 1979; 77-2067 Auvi. El Albaicín; Almería/I. Albéniz. Tres divertimentos; La maja y el ruiseñor; Danza española n° 5; Danza española n° 2/ E.

Granados. Danzas gitanas (Zambra, Danza de la seducción, Sacro Monte/J. Turina

Localización: BC: 1979-LP 480

1 casete (estéreo)

Barcelona: Auvi, D.L. 1980; Auvi: 44-2067

Localización: BNE: CS/80/3277

133-135

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Michel Bourgeot

1 LP 33rpm, 30 cm (no dice mono o estéreo)

Columbus, Ohio: Coronet, (197-); Coronet LPS-3003. *Spanish music for piano*. Albéniz, I.

Iberia, 1st book: Evocación; El Puerto; Fête-Dieu à Séville. Tango. Torre bermeja/I.

Albéniz. La maja y el ruiseñor. Allegro de concierto/E. Granados

Fuentes: Clark (1998); WorldCat, OCLC: 6055193

136-138

Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Cecilio Tieles (La Habana, Cuba, 1942-)



1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

Habana, Cuba: Areito LD-3559, 1980; EGREM LD 3559. Cecilio Tieles, piano. Series:

Solistas cubanos

Fuentes: Clark (1998); WorldCat, OCLC: 18858531

139

El Albaicín

Jesús Gonzáles Alonso



Fecha y lugar de grabación: **1982**, Iglesia de Festeburg, Frankfurt; Alonso, Jesús G. [K1
1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

Frankfurt: Zweitausendeins-Verlag/ Blue Angel, p**1982**; BA 29001; LC 7217. *Albéniz, Esplá, Granados*.

Duración: 7.26

Localización: Deutsche National Bibliothek (DNB), Leipzig: SA 84/06508

Fuente: WorldCat, OCLC: 725144327

Nota: Clark, José [sic] González [sic] Alonso

140

Fête-Dieu à Séville

Rafael Orozco

Fecha y lugar de grabación: **1982-11-18** (en vivo), Palacio Real, Madrid

1 CD (ADD)

Madrid: Radiotelevisión Española, 2004; Núm. Editor: CD 65237 RTVE Música. Serie: Grandes pianistas españoles. Vol. 6. Incluye además Concierto nº 2 en si bemol mayor, para piano y orquesta, op. 83/J. Brahms. Divagant/Joan Guinjoan

Localización: BC: CD 4822; BNE:DC/95556; IPAM: MRTVE 65237 (9:40)

141-142

Evocación; Almería

Dubravko Kovacevic (1958-)

1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

Beograd, Yugoslavia: RTB, [1983?]; núm. pub.: 2130475 RTB. Sonata op. 109 E-Dur/Beethoven. Iberia. Evocación; Almería/I.Albéniz. Nocturno op. 5/Dejan Despic

Localización: LC: RTB 2130475; WorldCat, OCLC: 16526381, Evocación (6.40), Almería (9.48)

Otra fuente: Clark (1998)

143

Evocación

Nelson Freire (1944, Brasil, -)



Lugar y fecha de grabación: **1984-3-25**, Roy Thomson Hall, Toronto, Canadá. (Notice / Deacon, Tom). (Ref. BNF)

1 CD (DDD)

Puyricard, France: Alphée, c1995, p1984; Alphée 9502003. *Nelson Freire en concert*. Incluye obras de Mozart, Schuman, Scriabin, Debussy, Villa-lobos y Albéniz
Reseña: *The New York Times*, April 21, 2007. Review by Bernard Holland
Localización: BNF: SDC 12- 78722 (4:43); WorldCat, OCLC: 421445667

144

Evocación

Nelson Freire (1944, Brasil, -)

Lugar y fecha de grabación: **1984-12-13** en The Gusman Cultural Center, Miami (Ref. IPAM)

1 CD

Miami: Audiofon, p**1987**; Audiofon CD 72023. *Nelson Freire in recital*. Incluye obras de Mozart, Chopin, Debussy, Villalobos, Albeniz-Godowsky (Tango) y Rachmaninoff. Notas de Ivan Davis

Duración: 4:46

Localización: IPAM: MAUDI CD 72023; World Cat, OCLC: 17614217

145

El Albaicín

María Luisa Cantos (Barcelona)



1985 (LP) Jecklin



1990 (CD) SMES

Fecha de grabación: **1985-5**

1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm

Zürich Jecklin, p1985; Jecklin 247. *Maria Luisa Cantos. Spielt Spanische und Spanisch Inspirierte Klaviermusik*. Series: Szene Schweiz. Incluye: Sonata en sol menor/A. Soler. El Albaicín/I. Albeniz. Allegro de concierto/E. Granados. Canción y danza/Federico Mompou. Scherzo-valse/E. Chabrier. Soirée dans Grenade; La sérénade interrompue; La puerta del vino/C. Debussy. Alborada del gracioso/M. Ravel. (Ref. Deutsch National Bibliothek)

Ref. WorlCat, OCLC: 254265481

1 CD (AAD) reed. 1990

[Baden, Sweiz]: Stiftung Música Española Sweiz, [1990]; WA-31572 Stiftung Música Española Sweiz. *Recital*. Soler, Albéniz, Granados, Mompou, Chabrier, Debussy, Ravel, Nin-Culmell (grab. abril 1990)/María Luisa Cantos, piano

Localización: BC: CD 3996/CD 8224

146-148

El Puerto; Fête-Dieu à Séville; Triana

Gabriel Amat

1 casete

Barcelona: Producciones de la Raíz, D.L. **1987**; DLR-719-C. Incluye además: Cuadros de una exposición/M. Moussorgsky

Localización: BNE: CS/87/3019

149-151

Lavapiés; Rondeña; El Albaicín

José María Pinzolas (1950-)



Grabado y filmado en vivo por RTVE en el Museo del Prado en **1987**

1 CD (estéreo)

Hamburg: Deutsche Grammophon, p**1987**; Deutsche Grammophon 423 256-1. *Música desde el Museo del Prado: Granados. Albéniz; extractos de las Suites "Goyescas" e "Iberia"*

Localización: Regional Catalog Rostock (RCR): Zugangsnummer CD 127/2007

1 LP (estéreo) 33rpm, 30 cm y 1 casete

Madrid: Polygram Ibérica, D.L. **1987**; Polygram Ibérica, Deutsche Grammophon: 423 256-1, Casete: 423 256-4. *Música desde el Museo del Prado*. Incluye además: Allegro de concierto; El Fandango del Candil; Quejas o La Maja y el Ruiseñor; El Pelele /E. Granados

Localización: BNE: DS/6111/3; Ref. WorldCat, OCLC: 431152820

1 casete (estéreo)

Madrid: Polygram Ibérica, D.L. **1987**; Polygram Ibérica, Deutsche Grammophon 423 256-4. *Música desde el Museo del Prado*

Localización: BNE: CS/87/2705

Localización: Regional Catalog Rostock: Zugangsnummer CD 127/2007

Reediciones en CD:

1 CD-DA (DDD) Madrid: PolyGram, DL **1989**; 423256-2 Deutsche Grammophon. *Música desde el Museo del Prado*

Localización: BC: CD 264/CD 337

1 CD (DDD) [Madrid]: Polygram Ibérica, D.L. **1994**; Polygram Ibérica, Deutsche Grammophon: 441417-2. Serie: "Prestige Collection": la más prestigiosa colección de música clásica; 170. *Obras para piano / Enrique Granados. Isaac Albéniz*.

Localización: BNE: DC/13639

1 CD (DDD) Madrid: Universal Music Spain, D.L. **2000**; 423256-2 Deutsche Grammophon. *Música desde el Museo del Prado*

Localización: BNE: DC/52977

152

Evocación

José Ortiga Belmonte (1923-)

1 LP 33rpm, 30 cm

Madrid: A & B Master Record: ONCE, D.L. **1988**; núm. editor: A & B Master Record ; ONCE: 88-III. *Piano*

Incluye además obras de Soler, Granados, Usandizaga y Chopin.

Nota: Edición especial para los participantes de la II Asamblea de la Unión Mundial de Ciegos celebrada en Madrid, del 18 al 24 de septiembre de 1988

Localización: BNE: DS/6368/10

153-158

Cuaderno 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés; Cuaderno 4: Málaga, Jerez, Eritaña

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: **1988-11-8**, (en vivo) Auditorio Nacional de Madrid, España

Nota: Grabación sonora no comercial

1 CD (79 min): digital, estéreo; 12 cm

Contiene: Sonata en sol menor, SR87; Sonata en re mayor, SR84; Sonata en sol menor, SR42 (pista 1)/Soler. Carnaval de Viena, Op. 26 (pista 3)/Schumann. Iberia. Libro III (El Albaicín; El Polo; Lavapiés) (pista 4); Libro IV (Málaga; Jerez; Eritaña) (pista 5, sonido deficiente)/Albéniz.

Localización: AdL: C2-CD-NC-0016

Grabación editada parcialmente por RTVE Música, dentro de la colección Grandes Pianistas Españoles, vol. 4. (excluye Málaga y Jerez)

1 CD-DA (ADD). Madrid: RTVE Música, D.L. **2005**; CD 65235 RTVE Música

Localización: BNE: DC/95557 (Fondos Sede de Recoletos)

159-166

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana;

El Albaicín; Málaga

Benita Meshulam



Fecha y lugar de grabación: **1989-9-(25-28)** en Holy Trinity EC, New York City

1 CD

Brooklyn, NY: Classic Masters, [1990], p1989; Classic Masters: CMCD-1033. Notas de Christopher Greenleaf

(Ref. IPAM, incluye duraciones)

Iberia. Book 1. Evocación (5:23); El Puerto (4:16); Fête-Dieu à Séville (8:43); Book 2.

Rondeña (7:24); Almería (9:08); Triana (5:04); Book 3. El Albaicín (7:52); Book 4.

Málaga (5:32) / Albéniz -- Goyescas. The maiden & the nightingale / Granados (6:05)

Localización: IPAM: MCLASSICM CMCD-1033

Otra fuente: Clark (1998)

167-169

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Joaquín Achúcarro

Fecha y lugar de grabación: **1990-09-09**, BBC Radio 3 (en vivo). Broadcast: *Celebrity Recital*

1 cinta de vídeo Betamax (casete-estéreo)

Localización: BL: B7259/2

170

El Albaicín

Isidro Barrio

1 CD-DA (DDD)

Madrid : Dial Discos, D.L. **1990**; Dial/Diapasón: CAL 5002. *Recital de piano*. Incluye además obras de Mozart, Schumann, Chopin y Liszt Dial
Localización: BNE: DC/5201
Fuente: Romero (2002)

171

El Puerto

Ayke Agus (Indonesia 1949-)



Lugar de grabación: Shatto Chapel, First Congregational Church, Los Angeles, CA.
1 CD (DDD) Los Angeles, CA: Protone Records, [**1990**]; PRCD 1108. *Musical mementos of Jascha Heifetz*.
Localizador: IPAM: MPROTONE PRCD 1108

172-173

Evocación; Lavapiés

Frank Braley (Francia 1968-)



1 CD
Auvidis Valois, **1992**; V-4662. *International Competitions Prize-Winners, Midem '92*

174-176

Cuaderno 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés

Eduardo Ponce (Madrid 1962-)

Fecha y lugar de grabación: **1993-12-(20-23)**, Estudio de Música 1 de la Casa de la Radio, Prado del Rey, Madrid

1 CD

Madrid: Radiotelevisión Española, DL 1994; 65038 RTVE Música. *Ravel-Prokofiev-Albéniz/ Eduardo Ponce*

Localización: BC: CD 2639/CD 7548

177

El Albaicín

Marisa Montiel

1 CD-DA

Madrid: Zafiro D.L. **1993**; Zafiro:50000139. *Invitación a un viaje musical iberoamericano*

Localización: BNE: DC/3923

178

Evocación

Roland Pöntinen (1963-)



Fecha y lugar de grabación: **1994-6-31**, Gamla Musikaliska Akademi, Stockholm, Sweden.

1 CD

Djursholm: BIS, 1995; BIS: CD-661. *Evocation. Legendary encores played by Roland Pöntinen.*

Duración: 5:17

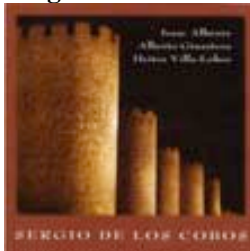
Fuente: Clark (1998)

Localización: IPAM: MBIS CD-661

179-181

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Sergio de los Cobos



Fecha de grabación: **1994-9-14**

Philadelphia, USA: Disc Makers, p1994; SC-10194 (DIDX-020198). *Isaac Albéniz, Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos.* Duraciones: (5:00); (4:03); (8:44)

Localización: LC: SDB 23490

182-191

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuadernos 2: Rondeña, Almería, Triana;

Cuaderno 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés; Málaga

Ángel Solano

1CD-DA

Madrid: Alfa Delta, D.L. **1995**; Alfa Delta: AD-03334. Serie: Los grandes clásicos de España. *Suite Iberia/Isaac Albéniz.* (Cuadernos 1, 2 y 3; Málaga)

Localización: BNE: DC/17740

1 CD-DA

Madrid: Alfa Delta, D.L. **1995**; Alfa Delta: AD-03419. Serie: Tesoros de la música; 12. *Suite "Iberia"/Isaac Albéniz.* (no especifica)

Localización: BNE: DC/19320

1 CD-DA

Madrid: Alfa Delta, D.L. **1995**; Alfa Delta: AD-03700. Serie: Top classic one hundred CD; 1. *Iberia: 9 impressions for piano/ Albéniz.* (Cuadernos 1, 2 y 3)

Localización: BNE: DC/19430

1 CD-DA

Madrid: Alfa Delta, D.L. **1998**; Alfa Delta: AD-05327. *Spanische Klassiker* =El clásico español. (Cuaderno 1)
Localización: BNE: DCV/237

192-193

Almería; El Puerto

Pierre-Laurent Aimard (Lyon, 1957-) Francia



Fecha y lugar de grabación: **1995-8-13**, FranceMusique (emisión radiofónica)

1 CD (ADD)

France: Radio-France/Harmonia Mundi Distribution, 1997 (DL); Radio France 211772 (caja): HMCD 65. *Le Piano au XXe Siècle vol. 2: Albeniz, Ravel, Messiaen*

Localización: BNF: SDC 12- 99311

194-203

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuadernos 2: Rondeña, Almería, Triana;

Cuaderno 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés; Málaga

Stores Niversson

1 CD-DA

[Colombia]: Cambio 16, D.L. **1995**; Cambio 16: SM-01695. Serie: Joyas de la música clásica. *Suite Iberia: selección /Albéniz*

Ref. WorlCat, OCLC: 318368657

Localización: BNE: DC/18239

204-205

Evocación; El Puerto

Sira Hernández



1 CD-DA (DDD)

Sabadell: La Mà de Guido/Ars Harmonica, D.L. **1996**; AH-014 Ars Harmonica. *Sira Hernández: Scarlatti, Bach, Chopin, Albéniz*

Localización: BC: 96-CD 1439; BNE: DC/27781

206-207

Evocación; El Puerto

Mercedes Molero

1 CD-DA

[Barcelona]: Planeta-DeAgostini, DL **1997**; Planeta-DeAgostini: CPC-029. Colección: Classical plus; 29. *Isaac Albéniz*. Incluye además: Suite española núm.1, op. 47; Rumores de la caleta; Tango en re mayor

Localización: BC: 97-CD 1740; BNE: DC/65206

1 CD-DA

[Barcelona]: Planeta DeAgostini, D.L. **2007** (reed. 1997) Serie: Érase una vez-la música. *Isaac Albéniz*.

Localización: BNE: DC/119656

208-212

Evocación; El Puerto; Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Carlos César Rodríguez



Fecha y lugar de grabación: **1997-12**, George Mason University Center for the Arts, Fairfax-Virginia, EUA. En vivo en el Smithsonian's Hall of Musical Instruments en un Steinway "Golden Grand" piano, 1903.

1 CD

McLean, Va.: Brioso Recordings, p1998; Brioso Recordings: BR 118. Series: Millenium CD series. *España en el corazón: portrait of Spain*. Notas del intérprete.

Duraciones: (5:47); (4:07); (7:08); (5:08); (9:44)

Localización: IPAM: MBRIOSO BR 118

213-215

EL Puerto; Almería; El Polo

María Luz Rivera

1 CD-DA

Madrid: Musigrama, D.L. **1998**; Musigrama; MU 20025. *Piano*

Localización: BNE: Dc/34285

216

Triana

Stjepan Radic

1 CD

Barcelona: Océano Multimedia, DL **1998**; CD-1643 GYC. Colección: Grandes autores y grandes obras; 43. *El Nacionalismo español*.

Localización: BC: 98-CD 765

Barcelona: GYC Records: Océano Multimedia, DL 2001; CD-2553 GYC. Colección: Grandes autores y grandes obras. Portugués; 43. *O Nacionalismo espanhol*

Localización: BC: 2009-CD 1680

217

El Puerto

Joaquín Achúcarro

1 CD-DA (DDD)

Donostia [San Sebastián] Albert Moraleda D.L. **1998**; (ITP 9202) *Kontzertua: ITP 10 Urteurrena (Concierto:10 Aniversario)*

Localización: BNE: DS/50508

Fuente: J. Romero; WorlCat, OCLC: OCLC: 431923429

218-223

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Stefan Wojtas



Fecha y lugar de grabación: **1998-8**, Sala Filarmónica de Cracovia. (piano Steinway)

1 CD (DDD)

Polonia: DUX, p1999; DUX 0167. *Isaac Albéniz. Iberia. Navarra*

Duraciones: (6:02); (4:17); (9:13); (7:59); (9:136); (5:39)

Ref. WorldCat, OCLC: 863113950

224-226

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Joan Amils

Fecha y lugar de grabación: **1999-8-(9-10)**, Monestir de Sant Pere, Camprodón, Gerona, España

1 CD (DDD)

[Sabadell]: Ars Harmonica, DL 2000; AH-074 Ars Harmonica. *Música per a piano/Isaac Albéniz*

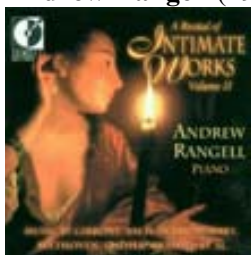
Localización: BC: 2002-CD 1046

Fuente: J. Romero (2002)

227

Evocación

Andrew Rangell (1948, Chicago-)



Fecha y lugar de grabación: **1999-8**, Belgrade Street Studio in Roslindale, MA.

1 CD (DDD)

Troy, N.Y.: Dorian Recordings, p 2000; (s.n.) *A recital of intimate works. Volume II.*

Evocación (6:00)

Localización: IPAM: MDORIAN DOR-93194

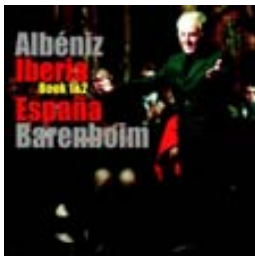
Años 2000-2010

Formatos digitales: CD, DVD, Mp3 y Blue-Ray

228-233

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Daniel Barenboim (1942-)



2001, CD (Teldec)



2013, CD (Apex)



2010, DVD (EuroArts)

Fecha y lugar de grabación: **1999-12** y **2000-2**, Teldec Studio Berlín

1 CD (estéreo)

Hamburg, Germany: Teldec, p2001; 8573-81703-2. *Albéniz: Iberia (book 1 & 2); España. Barenboim*. Producer: Christoph Classen; Notas de Andreas Richter

Localización: IPAM: MTELDE 8573-81703-2

reed. CD, Apex, 2013; Apex 2564651785; mp3, Warner Classics, 2013

2 DVDs

[Autriche]: EuroArts music international [ed.]; [Arles]: Harmonia mundi [distrib.], [DL 2010]; 2050427 EuroArts

Localización: BNF: VDVD- 61871

234-236

Triana; El Albaicín; El Polo

Neil Galanter



1 CD

Disques Pyrennes, [2000]; 2326316-2. *Iberian Piano Music*. Triana

Fomato mp3 (2010) en iTunes y Amazon; (5:19)

1 CD

Disques Pyrennes, (s.f.); 4347114-1. *The Australia Concerts*. El Albaicín, El Polo

Localización: [www.neilgalanter.com]



237-238

Evocación; Triana

Jane Sharp



1 CD (estéreo)

Midsummer Classical Recording, **2001**; Midsummer Classical Recording 634479239229.
The Maiden and the Nightingale. Evocación (5.49) y Triana (4.57)

Localización: Amazon

239

El Albaicín

Alessandra Maria Ammara (1972-) Italia



Fecha y lugar de grabación: 11ª emisión del Cliburn Piano Competition **2001** (en vivo),
Fort Worth, Texas

1 CD

Van Cliburn Foundation, 2007. *Cliburn 2001, Semifinal Round*.

Duración: 8:24

Localización: Amazon

240

Triana

Katia Michel

1 CD

Barcelona: CK Music, D.L. **2001**; CK Records: CKCL-10031-CD. *Buena Nota*. (disco
promocional- no venal). Katia Michel (et. al)

Localización: BNE: DC/80312

Reed., Barcelona: CK Music, D.L. 2002; CK Music: CK-20041-CD

CK Music: CK-20041-CD

Localización: BNE: DC/76704

241-243

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Ruth Rose

Fecha y lugar de grabación: **2002-6-(12-13)**, Mennonite Church, Deventer, The
Netherlands

1 CD

Netherlands: Televix Entertainment, [2002]; TeleVix Entertainment: TVX-ACT 0201.
Spanish and Latin American piano music

Duraciones: Evocación (5:57); El Puerto (4:28); Fête-dieu à Séville (9:17)

Localización: IPAM: MTELEVIX TVX-ACT 0201

244

El Albaicín

Carles Marín Moret

1 CD-DA

Picassent (Valencia): M.L. Projectes i Edicions Musicals, D.L. **2002**; ML-053-CD. I
Concurso Nacional de Piano "José Roca"/recital de piano a cargo de Carles Marín Moret.

Localización: BNE: DC/64803

245-246

Almería (241); Triana (242)

Juan Miguel Murani



1 CD

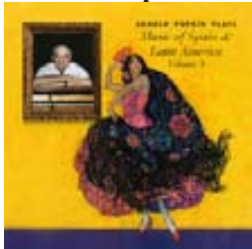
París: Zig-Zag Territoires, p **2002**; 0211012 ZZT. *Homenaje à Ricardo Viñes*. Incluye además obras de Debussy, Ravel y Falla

Localización: BC: CD 4081

247-248

Evocación, El Puerto

Arnold Popkin



Fecha y lugar de grabación: 2002-3-6; 2001-11-28, Residencia Popkin

1 CD

Charlottesville, VA : A. Popkin, p2002; VA10367 A. Popkin. *Arnold Popkin plays Music of Spain & Latin America*

249-251

Evocación; El Puerto; Almería

Alicia de Larrocha

Fecha y lugar de grabación: **2003-5-21** (en vivo), Suntory Hall, Japón

1 CD (72 min.) digital, estéreo

Nota: grabación sonora no comercial

Prueba de edición discográfica de RCA Japan; BVCC 311006 aunque finalmente el disco no se lanzó al mercado.

Iberia: Evocación (5:18), El Puerto (4:16), Almería (9:32). Además, obras de Chopin y Falla; (Bises): Montsavatge, Mompou y Granados

Localización: AdL: C2-CD-NC-0019

252-255

Evocación; El Puerto; Triana; El Albaicín

Marina Palmer

1 CD

Bunyola (Palma de Mallorca): Ona Digital, D.L. **2004**; Ona Digital: ODCD-220.
Estaciones= Stationen. Incluye además obras de Chopin, Liszt y Scriabin

Localización: BNE: DC/80121

256

El Albaicín

Álvaro González (de la Piedra) (Sevilla, 1975-) España

1 CD

Alcalá de Guadaira (Sevilla): Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira; [Dos Hermanas (Sevilla)]: Digital Dos Producciones, D.L. **2004**; DDR-006-04 Dos Digital Producciones. Serie: Colección Musical/Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira; 4. *Alcalá clásica*. Incluye música para piano, cuarteto de cuerdas y guitarra con conjunto instrumental.

Localización: BNE: DC/96165 (búsqueda: Alcalá clásica/Álvaro González)

257-260

Evocación; El Puerto; Almería; El Albaicín

Rosa Torres-Pardo

Fecha y lugar de grabación: **14-08-2004**. Grabación en directo en el piano de Albéniz del Museu Isaac Albéniz, Camprodón.

2CDs (se incluyen en la grabación de la integral de *Iberia*; pistas 05-08 del CD2).

San Lorenzo de El Escorial: Glossa, p. 2006; GSP-98005 Glossa.

Duraciones: Evocación (5:58) El Puerto (4:44), Almería (10:34), El Albaicín (7:50)

261

Fête-Dieu à Séville

Antonio Ortiz

1 CD-DDD

San Lorenzo de El Escorial: Cable Musical Bertram Kornacher, D.L. **2005**; CMBK 0402
Cable Musical Bertram Kornacher. *Debussy, Ravel, Albéniz, Bartók, Prokofiev*

Localización: BNE: DC/95533

262-264

Cuaderno 3: El Albaicín, El Polo, Lavapiés

Vanessa Perez

1CD

[Pleasantville, N.Y.]: VAI Audio, p**2005**; Vai Audio: VAIA 1243. *Presenting Vanessa Perez*; incluye además Navarra de Albéniz y obras de Chopin y Suzanne Farrin

Localización: IPAM: MVAI VAIA 1243

265-266

Evocación; Triana

Jie Chen (1985-) China

Fecha y lugar de grabación: **2005-3**, The Arthur Rubinstein Piano Master Competition (March 28-April 13, 2005) Tel Aviv, Israel (DVD)

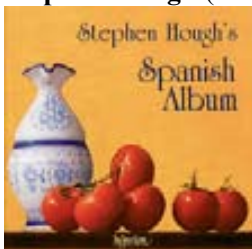
Fuentes: Triana [www.aroms.org]; escucha on-line en: [http://youtu.be/eTWguApp7Rg].

Evocación [www.classicalconnect.com]

267-268

Evocación; Triana

Stephen Hough (1961-)



Fecha y lugar de grabación: **2005-10-(12-10)**, St. George's, Brandon Hill, Bristol
1 CD

London: Hyperion, p2006; CDA67565 Hyperion. Incluye además obras de Mompou, Granados, Longas, Debussy, Ravel y otros.

Duraciones: Evocación (5:14); Triana (5:12)

Localización: BL: 1CD027195; LC: SDB 82128

269

El Puerto

Helen Polczer



Fecha de grabación: **2005-12-15**

1 CD

Eroica Classical Recordings, c**2006**; JDT 3260. *Piano Masterpieces*.

Duración: 5.04

Formato mp3 (c2007)

Fuentes: [www.eroica.com]; iTunes

270-272

Evocación; Lavapiés; Triana

Diego Cayuelas

1CD-DA

[Zaragoza]: Delicias Discográficas, D.L. **2006**; DCD 77 Delicias Discográficas. *Piano español del siglo XX*

Localización: BNE: DC/106129

273-274

Evocación; El Albaicín

Laia Masramón

1 CD-DA (DSD)

[Madrid]: Sony España, D.L. **2006**; 88697033122 Sony España, (no venal). *Albéniz-Granados-Beethoven-Mozart: Escuela Superior de Música Reina Sofía 2005/2006*

Localización: BNE: DC/105740

275-277

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Yoshiko



Mp3, Souan Tunes, 2006. *Sara I. Isaac Albéniz: Iberia*; id175106138
Fuente: iTunes

278

El Puerto

Yoko Suzuki

1 CD-DA

Barcelona: Columna Música, D.L. **2007**; 1CM-0189 Columna Música. *Spanish piano*.

Incluye además obras de Granados, Mompou, Montsalvatge y Falla

Localización: BNE: DC/114619; BC: 2008-CD 1516 (4:39)

279

El Puerto

Joaquín Achúcarro

Fecha y lugar de grabación: **2007-8**, Scarlatti del Palazzo Chigi Saracini, Siena.

1 CD

Siena: Fondazione Accademia Musicale Chigiana Onlus : Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2008; AMC 2008 Fondazione Accademia Musicale Chigiana Onlus. *Omaggio al Conte Guido Chigi Saracini*. Notas de Guido Burchi in Italian

Duración: 3:59

Localización: Southern Methodist University (SMU), Dallas; Library Catalog: CD 09627

Ref. WorldCat, OCLC: 302347491

280

Evocación

Lynn Rice-See

1 CD

Washington, D.C.: Americus Records, [**2008**]; AMR 20081052. *Evocación*

Duración: (6:08)

Localización: IPAM: MAMERICUS AMR 20081052

281-282

Evocación; Fête-Dieu à Séville

Di Xiao



1CD

Ecstasy Records, **2008**; Ecstasy Records; 801082040225

DI Xiao Presents. Obras de Mozart, Albéniz, Nielsen, y otros. Productor: Malcolm Wilson

Duraciones: 5:38; 8:06

Fuente: Amazon

283-285

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Adela Martín

1 CD

Zaragoza: Codaout: distribuido por Triton, D.L. **2009**; Cout 3032 Codaut. *El soplo del recuerdo*

Localización: BNE: DC/120393

286

Fête-Dieu à Séville

Enrique Bagaria

3 CDs-DDD

[Madrid]: Fundación Albéniz, D.L. **2009**; ESMRS 152 Rosetta Plus. *Cátedra de piano Fundación Banco Santander: 1991-2001 profesor Dimitri Bashkirov*

Localización: BNE: DC/126806

287

Almería

Alexander Schimpf



1 CD

Fecha y lugar de grabación: **2009- (12-14)**, Siemensvilla, Berlin, Germany.

[Germany]: Genuin, p 2010; GEN 10181. Obras de Mozart; Beethoven; Albéniz; Debussy y Sieber

reed. 2012 (6CDs). *Music at Menlo. Resonance*. Varios artistas

Localización: IPAM: MGENUIN GEN 10181

288-289

El Puerto; El Albaicín

Mariana Rodríguez Brià



Fecha y lugar de grabación: **2009-10-27**; Auditori Pau Casals, El Vendrell

1 CD

Sabadell: Ars Harmonica, DL 2010; AH-220 Ars Harmonica. *Spanish Piano Music* (Música española para piano)

Localización: BC: 2011-CD 1780

290-292

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Soyeon Lee



Port Washington, NY: Koch International Classics/E1 Entertainment, **2009**; KIC-CD-7759

E1. *Reinvented*

Ref. WorldCat, OCLC: 316838138

Nota: Finalista Cliburn 2009

293

El Puerto

Joaquín Achúcarro

1 disco Blu-Ray (BR)

Opus Arte, **2009**; OA BD7054 D. *Brahms: Piano concerto no. 2*

Contiene: Brahms: Piano concerto no.2 in B flat op.83 recorded at Herwood Hall, St.Luke's London.- 'Joaquín Achúcarro: 50 years on' documentary including interviews with Plácido Domingo, Simon Rattle & Zubin Mehta.- 'Achúcarro at the Prado' featuring solo performances of Brahms: Three intermezzi op.117; Chopin: Preludes op.28 nos. 15 & 16; Scriabin: Prelude and nocturne op.9; Albéniz: Iberia op.47 Book 1 no.2

Notas de John Manuelli & David Blenkinsop

Localización: BL: 1BR0000097

1 DVD

Opus Arte, 2009; OPUS ARTE OA 1033 D

Localización: BL: 1DVD0006853 (DVD)

294

Triana

Félix Ardanaz



1 CD (DDD)

[Madrid]: Classic World Sound, D.L **2010**; VRS 2088 Verso. *Himno a la luz: recital de piano*. Incluye además Asturias y Granada de Albéniz, y obras de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Liszt y Ravel.

Duración: 5:32

Localización: BNE: DC/133085

Otras fuentes: www.felixardanaz.com; iTunes

Nota: Fête-Dieu à Séville grabación en vivo (2007), en [http://youtu.be/_UQ8iISLAdY]

295-297

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Sebastian Stanley



Fecha y lugar de grabación: **2010-12-(7-8)**, Peregrine's Piano Studios, London.

1 CD

[Madrid]: Emec, D.L. 2010; E-085 Emec. *El amor y la muerte*. Incluye además Granados: Goyescas, No. 5, El amor y la muerte, El Pelele; Mompou: Variaciones sobre un tema de Chopin.

Duraciones: Evocación (6:16); El Puerto (4:34); Fête-Dieu à Séville (9:06)

Localización: BNE: DC/131858; IPAM: MEMEC E-085

298-300

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Lang Lang



Fecha y lugar de grabación: **2010-2-27/3-1** (en vivo), Musikverein Wien, Grosser Saal, Austria

1 CD; 1 DVD

New York: Sony Classical, p 2010; Sony Classical: 88697719012. *Live in Vienna*

Duraciones: Evocación (6:37); El Puerto (4:52); Fête-Dieu à Séville (9:27)

Localización: IPAM: MSONY 88697719012; BNF: SDC 12- 252955

301-304

Evocación; El Albaicín; Rondeña; Triana

Matthew Bengtson



Lugar de grabación: Rose Recital Hall, University of Pennsylvania.

1 CD

[New York]: Roméo Records, [2010?]; Roméo Records: 7280. *Albéniz; Mendelssohn; Chopin. Piano Works*

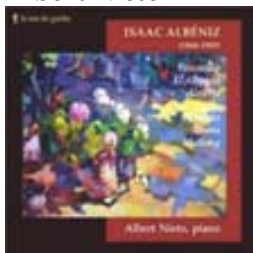
Duraciones: Evocación (5:32); El Albaicín (7:13); Rondeña (7:05); Triana (5:27)

Localización: IPAM: MROMEO 7280

305-310

Evocación; El Puerto; Rondeña; Almería; Triana; El Albaicín

Albert Nieto



Fecha y lugar de grabación: **2010-10-29**, Aula Magna 'Isaac Albéniz' del Conservatorio de Música 'Jesús Guridi', Vitoria

1 CD-DDD

Barcelona: La Mà de Guido, DL 2011; LMG-2105 La Mà de Guido/CD-BM-2011-145. El CD; incluye además Mallorca.

Duraciones: 5:59; 4:20; 7:35; 10:11; 5:09; 7:43

Fuente: www.albertnieto.com

Localización: BC: 2012-CD 318

También en: Edición crítica y selección de *Iberia*, de Albéniz. Albert Nieto, piano y edición crítica, Editorial Boileau, 2011; Reg.: B.3654/B.3655/ B.3656 y CD: LMG 2105 DDD (1CD - 48'), 2011.

311

Almería

Damián Ignacio Clemente Estupiñán

1 DVD-vídeo (ca. 55 min): son., col.

Huesca: Damián Ignacio Clemente Estupiñán, D.L. **2011**; Clave: a5166737

Boston recital. Incluye además, Bagatelas, op. 126/ Beethoven. Sonata nº 6 opus 82/Prokofiev

Localización: BC: XX(5166737.1)

312-314

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville

Benjamin Grosvenor (UK,1992-)



1CD y mp3

Galton Concert Productions, **2011**. *This & That*

Duraciones: Evocación (5.40), El Puerto (4.09), Fête-Dieu à Séville 8.27)

Fuente: Amazon

315-320

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Séville; El Albaicín; Triana

Henry Dehlinger



1 CD

Henry Dehlinger, **2011**, No. 5637842105

Productor: el mismo; Mastering, Recording: Scott Barta

Evocations of Spain

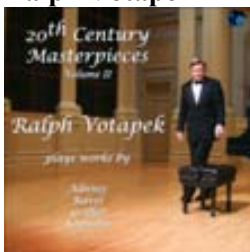
Duraciones: 5:20; 4:02; 7:57; 5:26; 7:33

Fuentes: www.HenryDehlinger.com; Arkivmusic; iTunes

321-323

Cuaderno 1: Evocación, El Puerto. Fête-Dieu à Séville

Ralph Votapek



Fecha y lugar de grabación: **2011-7**, Blue Griffin's Studio, The Ballroom and Molly Grove Chapel

1 CD

[Lansing, Mich.]: Blue Griffin Recording, [2012]; Blue Griffin Recording: BGR263

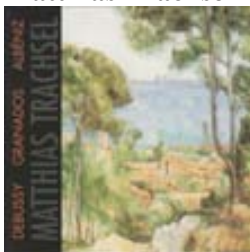
20th century masterpieces. Volume 2: works by Albéniz, Ravel, Griffes, Kapustin. Notas de Karl E. Gwiasda. Duración: Cuaderno 1: 19:00

Localización: IPAM: MBLUEG BGR263

324-327

Evocación; El Albaicín; Almería; Triana

Matthias Trachsel



Formato: mp3

US/Germany: Tonal Audiophile Productions, **2012**; UPC: 821098071129

Duraciones: 5:00; 6:37; 8:22; 4:50

Incluye además obras de Debussy y Granados

328

Triana

Yuja Wang (Beljin, 1987-) China



1 CD-DDD

Universal Music, **2012** /Deutsche Grammophon GmbH, Berlin; 4790052. *Yuja Wang* "Fantasia". Incluye además obras de Bizet, Saint-Saëns, Dukas, Gluck, Chopin, Rachmaninov y Scriabin

Duración: 5:25

Nota: Yuja Wang es artista Steinway

Localización: BL: 1CD0327932 SEQ5

329-331

Triana; Evocación; Fête-Dieu à Séville

Kim Barbier

Fecha y lugar de grabación: **2012-3**, Teldex Studios Berlin

1 CD

Germany: Oehms Classics, [2014]; núm. cat.: Oehms Classics: OC 886.

Notas de Walter Dobner

Duraciones: Triana (5:08); Evocación (5:57); Fête-Dieu à Séville (8:58)

Localización: IPAM: MOEHMS OC 886

332-334

Cuaderno 2: Rondeña, Almería, Triana

Manfred Kratzer



Mp3/mp4

SRWmusic; SRW10023; Release: 1 de mayo, **2013**

Duraciones: 6:56; 8:27; 4:54

Fuente: [<http://www.7digital.com>]

Capítulo II

Estudio de un caso: “El Puerto”

de *Iberia* de Albéniz

2.1. Justificación

El estudio estadístico de un total de 1217 registros por pieza de *Iberia*,⁹¹ catalogados en el presente trabajo, muestra que “Evocación”, “Triana” y “El Puerto” son las piezas que tienen el mayor número de registros: 146, 136 y 134, respectivamente. Su registro aparece en todos los formatos, desde el rollo de papel perforado hasta la grabación digital, por lo que abarcan un amplio período de estudio de poco más de 100 años. Además, estas piezas fueron las primeras que se grabaron y las que han tenido mayor popularidad con relación a otras piezas de la colección, como “El polo” y “Jerez”, que alcanzaron su primera grabación hasta los años 1950.

Las grabaciones de *Iberia* en los primeros soportes sonoros sólo se encuentran en colecciones privadas y en los fondos de conservación de las principales bibliotecas: British Library en Londres, Bibliothèque nationale de France en París, Library of Congress en Washington, Biblioteca Nacional de España en Madrid, y la Biblioteca de Catalunya y el Museo de la Música en Barcelona, entre otras, pero su acceso es restringido tanto para escucharlo y verlo físicamente como para obtener una copia digital del mismo. En el caso de los rollos de pianola –copiados de la partitura– y particularmente los rollos para piano reproductor –grabaciones en directo de las interpretaciones de pianistas de principios del siglo XX–, es aún más difícil obtener una copia digital, ya que se requiere de un instrumento original o uno similar en condiciones apropiadas para reproducirlos y grabarlos, o bien, que los rollos hayan sido escaneados y transferidos a formato MIDI para ser reproducidos en un *Disklavier*, piano acústico con la tecnología incorporada para leer dicho formato.⁹²

⁹¹ Este número corresponde a grabaciones originales de las piezas de *Iberia*, ya sea que hayan sido grabadas de manera individual o como parte de una integral. Véase Capítulo I, apartado 1.5.1. Catálogo general de registros sonoros de *Iberia*.

⁹² *The Kunst der Fuge/ On Classical Historical Piano Rolls Collection* cuenta con un gran número de archivos MIDI de grabaciones históricas en rollo perforado y de secuencias en este formato de obras del repertorio pianístico, como las de Segundo G. Yogore, 2002-2013 [kunstderfuge.com] de la integral de *Iberia* y otras obras de Albéniz. También el australiano Peter Phillips [www.petersmidi.com], se ha dado a la tarea de digitalizar en

En la búsqueda de material sonoro de *Iberia* para mi investigación, encontré una importante colección de rollos de “artista” para piano reproductor de la marca Hupfel en la Biblioteca de Catalunya, con la oportunidad de poder reproducirlos en el excelente piano automático Apollo (1913) de dicha Biblioteca. Me dí a la tarea de escuchar y grabar más de 50 rollos de esta colección⁹³, con las interpretaciones de destacados pianistas y compositores de principios del siglo XX, como Enrique Granados, Alfred Cortot, Wanda Landowska, Francis Planté, Eugen d'Albert, Wilhelm Backhaus, Xaver Scharwenka, Ferruccio Busoni, Arthur Friedheim y Alexandre Vilalta, entre otros.⁹⁴

Por otra parte, consulté el acervo sonoro del Museo de la Música de Barcelona, donde encontré algunos rollos para pianola de las piezas de *Iberia*, principalmente de las marcas Victoria y The Aeolian Company. En ese momento, Jordi Roquer, como parte de su proyecto doctoral, se encontraba escaneando y digitalizando una selección de rollos del Museo que no aparecían en el catálogo de dicha biblioteca, y me comentó que había algunos rollos con obras de Albéniz tocados por Frank Marshall (1883-1959) que quizá me podrían interesar. En efecto, entre ellos estaba el rollo Welte 4013 de “El Puerto” de *Iberia* impresionado por Marshall.⁹⁵ De acuerdo al catálogo “Welte-Mignon” del *Augustinermuseum* en Friburgo, la grabación de este rollo se llevó a cabo el 28 de agosto de 1925.⁹⁶ Fecha muy posterior a la muerte de Albéniz (18 de mayo de 1909).

tiempo real un gran número de rollos Welte, Duo-Art, Ampico y Hupfeld de la Colección Denis Condon, recientemente adquirida por la Universidad de Stanford. Por su parte Jordi Roquer lleva el trabajo de digitalización de rollos en el Museo de la Música de Barcelona.

⁹³ Agradezco el apoyo de Margarida Ullate Estanyol, jefa de la Unidad de Sonoros y Audiovisuales de la BC y de Ramon Sunyer en la reproducción y grabación de los rollos.

⁹⁴ Como resultado de esta investigación, presenté un *Ciclo de conciertos de “rollos de artista” para piano reproductor* en la Sala de Llevant de la Biblioteca de Catalunya, los días 26 de septiembre, 2 y 9 de octubre de 2012, con un reportaje de Pere Andreu Jarrod, transmitido el 1º de octubre de 2012 dentro del espacio ‘Notes de clàssica’ de *Catalunya Música* [elquaderndelapuntador.wordpress.com]. Asimismo, la *Conferencia de rollos de artista y Concierto para piano reproductor en la BC*, el 25 y 30 de julio de 2013.

⁹⁵ Este rollo de “El Puerto” con Frank Marshall me fue facilitado por el Museo de la Música para su reproducción en el piano automático Apollo de la Biblioteca de Catalunya, por lo que agradezco infinitamente a ambas instituciones su valioso apoyo en mi investigación.

⁹⁶ UNI Freiburg. *Augustinermuseum*. “Katalog der WELTE-MIGNON Reproduktionsrollen”; Ref.: 1925 N 11 [www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum&next=11], consulta: 23/04/14.

Larry Sitsky (1990)⁹⁷ comenta en su introducción al catálogo *The Classical Reproducing Piano Roll* que Albéniz pidió a Marshall que grabara para Welte en su lugar, pero también cabe la posibilidad de que se lo hubiera pedido a Joaquim Malats, quien era su amigo más cercano y el intérprete de sus obras, y con quien mantuvo una estrecha comunicación en el transcurso de la composición de *Iberia* (diciembre 1905-enero 1908)⁹⁸. La propuesta que le hizo la compañía Welte a Albéniz, debió haber sido entre 1906 y 1908 cuando el compositor ya no se sentía en condiciones para grabar; además, Welte tenía poco de haber dado a conocer sus pianos reproductores (1905) y estaba en búsqueda de las últimas generaciones de compositores y pianistas del siglo XIX para que grabaran en sus pianos. Para ese entonces, Malats estaba en la plenitud de su carrera como concertista, y quizá no le interesó grabar en piano reproductor, además, no existe ninguna grabación de él en este formato. Lo cierto es que el joven Marshall que había grabado en cilindro de cera la *Danza No. 2* de Grieg, (ca. 1907)⁹⁹ en vida de Albéniz, prefirió esperar algunos años para grabar las obras de este compositor. Marshall grabó para Welte en 1925 ocho piezas de Albéniz, entre ellas “El Puerto” de *Iberia*.¹⁰⁰

La grabación de Frank Marshall de “El Puerto” resulta particularmente interesante, ya que es testimonio en línea directa de la escuela pianística catalana de Granados de principios del siglo XX y seguida más tarde por Alicia de Larrocha.¹⁰¹ Además, “El Puerto” era una de las piezas predilectas de Granados, y que seguramente formaba parte del repertorio de sus alumnos en la Academia, como lo deja ver en su carta dirigida a Albéniz: “[El Puerto] *Quiero que lo toquen todos. Perdona si muchos te lo revientan, pero es esto, una manera de decirte que*

⁹⁷ Sitsky, Larry. *The Classical Reproducing Piano Roll*. New York: Greenwood Press, 1990.

⁹⁸ Véase Apéndice 1. Correspondencia entre Isaac Albéniz y Joaquim Malats en relación a *Iberia*.

⁹⁹ Este cilindro se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, Ref.: CIL-154.

¹⁰⁰ Las piezas de Albéniz que grabó Marshall para Welte (1925) son: El Puerto; Sevilla y Granada de la *Suite española*; Rumores de la Caleta de *Recuerdos de viaje*; Pavana capricho, Op. 12; Mallorca, Op. 202; Célèbre sérénade espagnole, op. 181 y Prélude de *Cantos de España*. Además, Marshall grabó obras de Granados, Mompou y López-Chávarri. Datos obtenidos del catálogo Welte-Migno de la Universidad de Friburgo; véase nota 96.

¹⁰¹ La Academia de Enrique Granados se instituyó en octubre de 1901 en Barcelona (calle Fontanella, 14-1º), desde ese año Frank Marshall ya era auxiliar de Granados en la Academia, y desde 1903 fue el subdirector. (en Fukushima, 2009, p. 192). Con la muerte de Granados en 1916, Marshall toma la dirección del centro, que más tarde se llamaría Academia Marshall. Al morir Marshall en 1959, su alumna Alicia de Larrocha queda como directora de la Academia a partir de ese año.

me gusta con delirio.”¹⁰² Es así, que a partir de esta grabación de Marshall, enfoqué mi búsqueda de grabaciones de “El Puerto” en los formatos y soportes subsecuentes: analógico en disco de 78, 33 y 45 rpm, y digital en disco compacto.

En formato de rollo para piano reproductor sólo existen seis grabaciones de “El Puerto”, realizadas en las primeras décadas del siglo XX; además de la de Marshall, están las de Hélène Léon (1890-), Elie Robert Schmitz (1889-1949), Wilfrid Pelletier (1896-1982), Howard Brockway (1870-1951) y Alexandre Vilalta (1904-1984).¹⁰³

Por último, y de acuerdo a la metodología propuesta para el estudio detallado de las interpretaciones grabadas, con la ayuda del programa *Sonic Visualizar*, lo que demanda un trabajo minucioso y laborioso que consume mucho tiempo, la pieza de “El Puerto” de *Iberia* resulta la más viable para el estudio, por ser la de menor duración –cerca de cuatro minutos– y la de menor complejidad rítmica y de textura que el resto de las piezas de la colección.

Resumiendo, la selección de “El Puerto” surge por tres razones fundamentales: **1)** por ser una de las primeras piezas de *Iberia* que se grabaron y su registro aparece en todos los soportes y formatos sonoros a partir del rollo perforado, lo que nos brinda un amplio período de estudio, **2)** por contar con material sonoro disponible a partir de la grabación en rollo perforado de Frank Marshall, y **3)** por ser la pieza más asequible al análisis con *Sonic Visualiser*.

¹⁰² Carta de Enrique Granados dirigida a Isaac Albéniz (s.f.). Fondo Albéniz (M986), Biblioteca de Catalunya.

¹⁰³ Los rollos de “El Puerto” impresionados por Hélène Léon, Pleyela 8672 y Wilfrid Pelletier, Pleyela 8161, se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, Ref. RP/3137 y RP/3633 respectivamente.

2.2. Los registros de “El Puerto” en los distintos soportes

Una primera etapa para la selección del material de estudio consistió en escuchar un gran número de grabaciones de *Iberia*, para discriminar los soportes con materiales viables para su estudio. El trabajo se dio de manera paralela con la catalogación de sus registros sonoros. En cuanto a “El Puerto” y de acuerdo a nuestro catálogo actualizado, existen **134** registros en los distintos soportes: 4 en rollo de pianola; 6 en rollo para piano reproductor; 6 en disco de 78 rpm; 51 registros en discos de 33 (LP) y 45 (S) rpm, CD y MP3; 67 registros como parte de una integral en LP, CD y secuencias MIDI. Todas, grabaciones originales de “El Puerto” por 109 pianistas, sin contar los rollos para pianola y la secuencia MIDI, que son registros sonoros basados en la copia de la partitura.

La Tabla II-1, enlista los registros de “El Puerto” en los distintos soportes y formatos sonoros.

Tabla II-1. Registros sonoros de “El Puerto” de *Iberia* de Isaac Albéniz¹⁰⁴

(PAR) Como registro parcial

(INT) Como parte de una integral

Núm. (tipo de registro)	Año de grabación	Intérprete	Formato
001 (PAR)	ca. 1910	23013 Aeolian	rollo pianola
002 (PAR)	ca. 1910	1097 Victoria	rollo pianola
003 (PAR)	ca. 1922	882 Princesa	rollo pianola
004 (PAR)	ca. 1925	1596 España Musical /Cosmos	rollo pianola
005 (PAR)	ca. 1916	Wilfrid Pelletier	rollo piano reprod.
006 (PAR)	ca. 1920	Elie Robert Schmitz	rollo piano reprod.
007 (PAR)	ca. 1922	Hélène Léon	rollo piano reprod.
008 (PAR)	ca. 1923	Howard Brockway	rollo piano reprod.
009 (PAR)	1924	Alexandre Vilalta	rollo piano reprod.
010 (PAR)	1925	Frank Marshall	rollo piano reprod.
011 (PAR)	1925	William Murdoch	78 rpm

¹⁰⁴ Para una referencia completa de estos registros, véase capítulo I, apartado 1.5.2.

012 (PAR)	1929	León Kartun	78 rpm
013 (PAR)	1935	No indica	78 rpm
014 (PAR)	1935	Alexander Borowsky	78 rpm
015 (INT)	1936	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
016 (PAR)	1947	Claudio Arrau	78 rpm
017 (PAR)	1947	Marisa Regules	78 rpm
018 (INT)	1948	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
019 (INT)	1951	Irene Kohler	radiofónica (BBC)
020 (INT)	1954	Leopoldo Querol	LP mono
021 (INT)	1955	Yvonne Loriod	LP mono
022 (INT)	1955	José Echániz	LP mono
023 (INT)	1956	José Falgarona	LP mono
024 (PAR)	1957	Rafael Arroyo	LP mono
025 (PAR)	1957	Allan Schiller	LP mono
026 (INT)	1957 (1ª)	Alicia de Larrocha	LP mono
027 (INT)	195-?	Irene Kohler	LP mono
028 (PAR)	1959	José Tordesillas	LP mono
029 (PAR)	1960	Roberto Caamaño	45 rpm
030 (PAR)	1960	Rosa Sabater	LP mono
031 (PAR)	1960	José Cubiles	LP mono
032 (INT)	[1961]	Gino Gorini	LP mono
033 (PAR)	1961	Joaquín Achúcarro	LP estéreo
034 (INT)	1962 (2ª)	Alicia de Larrocha	LP estéreo
035 (PAR)	1963	Teresa Llacuna	LP estéreo
036 (INT)	1963	Claude Helffer	LP mono
037 (PAR)	1964	John Browning	en vivo (CD)
038 (PAR)	1964	Leonora Milá	45 rpm
039 (INT)	1966	Aldo Ciccolini	LP estéreo
040 (PAR)	1966	James Tocco	45 rpm
041 (PAR)	1967	Alicia de Larrocha	en vivo (cinta)
042 (INT)	1967	Rosa Sabater	LP estéreo
043 (INT)	1968	Elsa Púppulo	LP
044 (INT)	1968-1969	Esteban Sánchez	LP estéreo
045 (PAR)	1969	Alicia de Larrocha	TV (CBS)
046 (PAR)	1969	Sequeira Costa	LP estéreo
047 (INT)	1972	Rena Kyriakou	LP estéreo
048 (INT)	1972 (inérita)	Alicia de Larrocha	cinta de carrete abierto
049 (INT)	1973 (3ª)	Alicia de Larrocha	LP estéreo
050 (INT)	1973	Michel Block	LP estéreo
051 (PAR)	1973	Michel Beroff	LP estéreo
052 (PAR)	1974	Francisco Aybar	LP estéreo

053 (INT)	1975	Yonty Solomon	LP estéreo
054 (INT)	1975	Blanca Uribe	LP estéreo
055 (PAR)	197-?	Michel Bourgeot	LP
056 (INT)	1980 (en vivo)	Alicia de Larrocha	cinta de carrete abierto
057 (INT)	1980	Ricardo Requejo	LP estéreo
058 (INT)	[ca. 1984]	Eduard Syomin	LP/CD
059 (INT)	1986 (4ª)	Alicia de Larrocha	LP/CD
060 (PAR)	1987	Gabriel Amat	casete
061 (PAR)	1989	Benita Meshulam	CD
062 (INT)	1990	Enri Torra i Pòrtulas	CD-AAD
063 (PAR)	1990	Joaquín Achúcarro	video
064 (PAR)	1990	Ayke Agus	CD
065 (PAR)	1994	Sergio de los Cobos	CD
066 (INT)	1991	José María Pinzolas	CD
067 (INT)	1992	Rafael Orozco	CD
068 (INT)	1993 (1ª)	Jean-François Heisser	CD
069 (INT)	1994	Hisako Hiseki	CD-DDD
070 (INT)	1995	Pola Baytelman	CD-DDD
071 (PAR)	1995	Ángel Solano	CD
072 (PAR)	1995	Pierre-Laurent Aimard	CD-ADD
073 (PAR)	1995	Stores Niversson	CD
074 (INT)	1996	Roger Muraro	CD-DDD
075 (PAR)	1996	Sira Hernández	CD
076 (INT)	1997	Guillermo González	CD
077 (PAR)	1997	Mercedes Molero	CD
078 (PAR)	1997	Carlos César Rodríguez	CD
079 (INT)	1998-2002	Miguel Baselga	CD
080 (PAR)	1998	María Luz Rivera	CD
081 (INT)	1998	Joaquín Achúcarro	CD-DDD
082 (INT)	1998	Hiromi Okada	CD
083 (INT)	1998	Martin Jones	CD
084 (INT)	1998	Sergio Peña	CD
085 (PAR)	1999	Nicholas Unwin	CD
086 (PAR)	1999	Stefan Wojtas	CD
087 (PAR)	1999	Joan Amils	CD
088 (INT)	1999-2000	Daniel Barenboim	CD
089 (PAR)	2002	Hervé Billaut	CD/SACD
090 (PAR)	2002	Ruth Rose	CD
091 (PAR)	2002	Arnold Popkin	CD
092 (INT)	2002-2013	Segundo G. Yogore	Secuencia MIDI
093 (INT)	2003	Alicia de Larrocha	CD

094 (INT)	2004	Ángel Huidobro	CD-DA
095 (PAR)	2004	Marc-André Hamelin	CD
096 (INT)	2004	Rosa Torres-Pardo	CD
097 (PAR)	2004	Rosa Torres-Pardo	CD (piano Albéniz)
098 (PAR)	2004	Valentina Díaz-Frénot	CD
099 (INT)	2004	Marina Palmer	CD
100 (INT)	2005	Helen Polczer	CD
101 (INT)	2006	Oliver Chauzu	CD
102 (PAR)	2006	Luis Fernando Pérez	CD-DDD
103 (INT)	2006	Sally Christian	CD
104 (PAR)	2006	Yoshiko	mp3
105 (PAR)	2006-2009	Yukiné Uehara	CD
106 (INT)	2007	Yoko Suzuki	CD-DA
107 (INT)	2007	Joaquín Achúcarro	CD
108 (INT)	2007	Kotaro Fukuma	CD-DDD
109 (INT)	2007	Bernard Job	CD
110 (INT)	2007-2009	Yoram Ish-Hurwitz	SACD
111 (INT)	2008	Marisa Montiel	CD-DA
112 (INT)	2008	Paul Verona	CD
113 (INT)	2008	Henriette Rembrandt	CD
114 (INT)	2008-2009 (2ª)	Hisako Hiseki	CD-DA
115 (INT)	2009	Artur Pizarro	SACD
116 (INT)	2009	Gustavo Diaz-Jerez	CD
117 (INT)	2009	Eduardo Fernández	CD-DDD
118 (INT)	2009	Rostislav Yovchev	CD
119 (PAR)	2009 (2ª)	Jean-François Heisser	CD
120 (PAR)	2009	Óscar Martín Castro	CD
121 (PAR)	2009	Adela Martín	CD
122 (PAR)	2009	Mariana Rodríguez Brià	CD
123 (PAR)	2009	Soyeon Lee	CD
124 (PAR)	2009	Joaquín Achúcarro	Blu-ray
125 (PAR)	2010	Lang Lang	CD y DVD
126 (INT)	2010	Albert Nieto	CD-DDD
127 (INT)	2010	Sebastian Stanley	CD-DDD
128 (INT)	2010	Pedro Carboné	radiofónica (WFMT)
129 (PAR)	2010	Peter Schaaf	CD
130 (PAR)	2011	Albert Atenelle	CD-DDD
131 (PAR)	2011	Benjamin Grosvenor	mp3
132 (INT)	2011	Henry Dehlinger	CD
133 (INT)	2011	Ralph Votapek	CD
134 (INT)	2012	Claudio Colombo	mp3 (piano digital)

2.3. Metodología

El estudio de la interpretación de “El Puerto” parte desde la perspectiva de la musicología entendida de forma empírica, sin dejar de lado a la partitura, ya que es a partir de ésta que inicia la interpretación y la experiencia musical. Por lo que se propone un modelo de análisis interpretativo que reúna un análisis “convencional” de la partitura y un análisis aplicado a las grabaciones, con el uso del programa *Sonic Visualiser*,¹⁰⁵ que nos permita medir objetivamente la variable tempo y detectar otras características particulares de la interpretación como las dinámicas, articulación, fraseo, pedal, y otros elementos que contribuyen a la expresividad musical. Asimismo, se aplicará la estadística descriptiva para la comparación de interpretaciones. De esta manera, se pretende desarrollar una metodología que vincule evaluaciones cualitativas (subjetivas) y cuantitativas (objetivas) a través de un análisis sistemático riguroso y un método científico-técnico aplicado a las grabaciones, y que sirva como propuesta metodológica en los estudios de la interpretación musical.

2.3.1. Proceso de análisis

El proceso de análisis se llevó a cabo en diferentes etapas. La primera, se enfocó al análisis detallado de las grabaciones de “El Puerto” con el uso del programa *Sonic Visualiser*, que implicó la marcación de los tiempos en la pista de audio y el registro detallado de los aspectos de ejecución e interpretación detectados auditivamente y homologados con la estructura de la pieza y las indicaciones en la partitura. La segunda etapa, consistió en el estudio estadístico de los datos obtenidos con *Sonic*. Una tercera etapa, fue el análisis interpretativo de cada una de las grabaciones, basado en los resultados estadísticos, los resultados

¹⁰⁵ *Sonic Visualiser*, programa informático diseñado para analizar y visualizar los archivos de audio. Chris Cannam and Queen Mary, University of London. *Sonic Visualiser*, 2005–2012. Versión 2.0. Acceso: 8 de enero 2013 [<http://www.sonicvisualiser.org>]

visuales generados por *Sonic*, la estructura e indicaciones en la partitura y los aspectos de ejecución (toque, articulación, fraseo, pedal, dinámicas, sonoridad) detectados auditivamente y comprobados con los resultados. La cuarta etapa, se dedicó al análisis comparativo de interpretaciones, aplicando la estadística descriptiva y seleccionando los pasajes (puntos climáticos, estructurales, indicaciones agógicas contrastantes, aspectos técnicos, etc.) en donde se detectó mayor variabilidad en el tempo o diferentes aproximaciones interpretativas. Por último, se emitieron las conclusiones.

2.3.2. Análisis de la grabación con *Sonic Visualiser*

2.3.2.1. Descripción y uso del programa

Los recursos del *Sonic Visualiser* son muy amplios, diversos y algunos bastantes complejos para explicarlos detalladamente en este trabajo, por lo que mencionaré sólo algunas de sus características principales.¹⁰⁶

El *Sonic Visualiser* está diseñado para analizar y visualizar los archivos de audio a través de una interfaz basada en paneles o ventanas de muestreo (*panes*) y capas o planos (*layers*). Un panel es un área horizontal de desplazamiento de la ventana y una capa es el conjunto de datos, imágenes o gráficos que se pueden mostrar en un panel, como la forma de la onda sonora, un espectrograma o un gráfico de líneas de las mediciones.¹⁰⁷

Las capas o planos de estudio nos permiten trabajar con elementos del audio de manera independiente y en distintos niveles, de acuerdo al tipo de análisis que se requiera. Por ejemplo, si se analiza el tiempo de una pieza musical grabada, podemos usar diferentes capas de estudio: una capa para medir el tiempo por compás, otra para los tiempos de cada compás, y otra para las notas por tiempo de

¹⁰⁶ La referencia del uso de este programa se puede consultar en línea: www.sonicvisualiser.org

¹⁰⁷ *Ibíd.*

cada compás, de manera que obtendremos un valor del factor tiempo de forma ‘macro’ y ‘micro’ de toda o de alguna sección de la pieza. De esta manera, se pueden seguir agregando capas para el análisis de otros elementos, como la medida metronómica (bpm), la amplitud (dB) y frecuencia (Hz), el modo y la tonalidad, entre otras.

Sonic permite visualizar las capas de análisis de forma individual o superpuestas mientras se reproduce el audio, al igual, que escuchar o no el golpe del pulso marcado en el análisis, activando o desactivando las funciones para este fin. Por otra parte, la reproducción del audio puede ajustarse de un décimo a diez veces su velocidad normal, sin afectar el tono de su reproducción, aunque la calidad del sonido se verá afectada, y la carga del ordenador aumentará.¹⁰⁸ La onda sonora puede visualizarse por desplazamiento en la barra o por página (*scroll or page view*), y sus múltiples canales pueden mostrarse en dos ejes o en uno sintetizado.

El panel de control o menú del *Sonic Visualiser*¹⁰⁹ cuenta con: *File* (Archivo), *Edit* (Edición), *View* (Vista), *Pane* (Panel o ventana de muestreo), *Layer* (Capa), *Transform* (para aplicar una categoría de análisis o complemento), *Playback* (Reproducción del audio) y *Help* (Ayuda). De inicio, cuando se abre el *Sonic* y se importa un archivo de audio, aparece el panel o ventana de muestreo (*pane*), con la regla de medición del tiempo (*ruler time*) y la forma de la onda sonora (*waveform*), que además se muestra minimizada en su totalidad en la parte inferior de la ventana (Fig. II-1).

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ El *Sonic Visualiser* aún no cuenta con una versión en español, por lo que aquí se incluyen los términos en inglés, con una traducción, no siempre literal, en español.

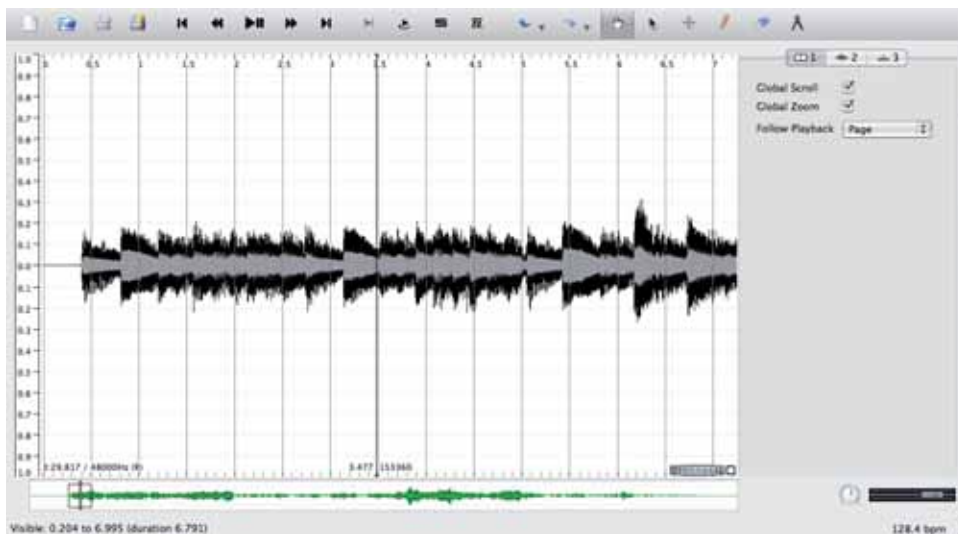
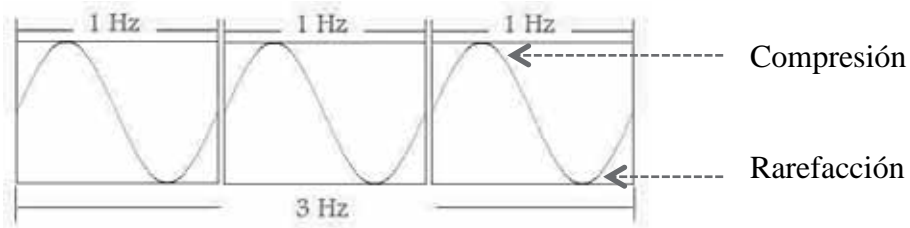


Fig. II-1. Página de inicio del *Sonic Visualiser*

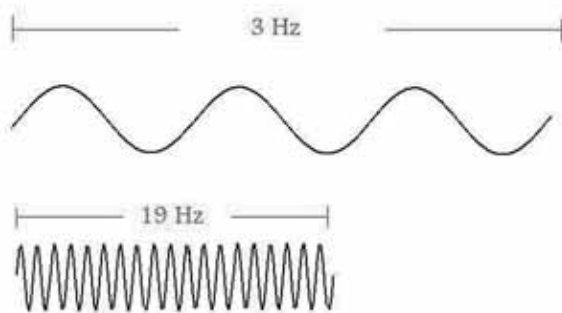
A partir de este punto, se van seleccionando y agregando las distintas capas de análisis con sus respectivas opciones: tiempo (instantes o valores), notas, secciones, texto, imagen y espectrograma. En el panel de control, función *Transform*, se selecciona el tipo de análisis a aplicar en cada capa: tiempo, notas, modo y tonalidad, amplitud de frecuencia, clasificación y visualización, cada uno de ellos con diferentes opciones. Además, se pueden agregar otras ventanas de muestreo, como forma de onda sonora y espectrograma para el mismo archivo de audio, o bien, importar otros archivos de audio para su comparación, lo que resulta de gran utilidad al momento de analizar distintas versiones grabadas de una misma obra.

2.3.2.2. La onda y el espectrograma

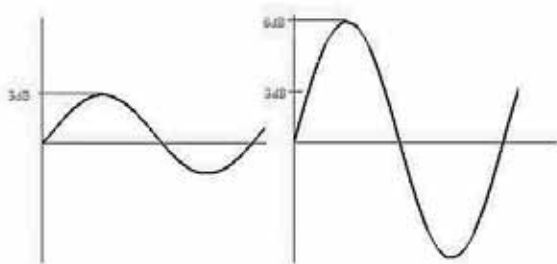
La forma de la onda (*Waveform*) muestra los datos del audio en su forma tradicional de onda de pico. Las ondas se propagan por el aire (compresión y rarefacción), y podemos distinguir dos magnitudes que definen la forma y el tamaño de la onda sonora: amplitud y frecuencia.



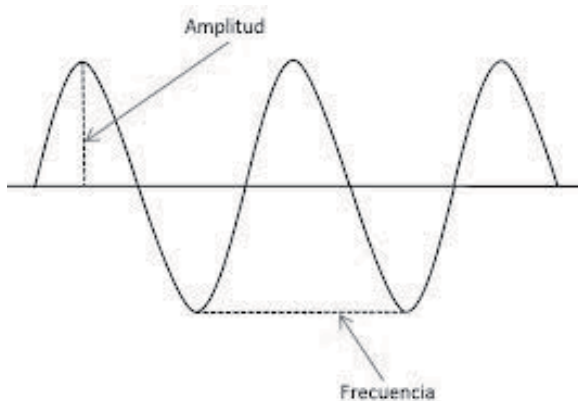
La frecuencia se refiere al número de ondas que podemos encontrar en un determinado tiempo, y se mide en Hertzios (Hertz) o ciclos por segundo. 1 Hz equivale a una compresión y una rarefacción. El oído humano sólo alcanza a percibir de 20 a 20,000 Hz. Si se producen más ondas en una unidad de tiempo, tendremos un sonido de mayor frecuencia, por lo tanto un sonido más agudo. Si se producen menos ondas, un sonido de menor frecuencia, lo que corresponde a un sonido más grave. La longitud de onda de las frecuencias graves es mayor por lo que ocupa mayor espacio que la longitud de onda de las frecuencias agudas.



La amplitud define la intensidad de la onda, su “altura”, y puede proporcionarnos una medida del volumen del sonido, que se mide en decibeles (dB); lo que en música podríamos referir a las dinámicas. Por lo tanto, mientras más dB, mayor compresión y rarefacción de partículas en el aire, el sonido se escucha más fuerte y entre menos, se escucha más suave. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el volumen del sonido que percibimos es algo subjetivo y depende también de otros factores como la frecuencia.



La amplitud y la frecuencia combinadas nos dan la forma de la onda sonora que podemos observar en *Sonic*. Si la vemos como un todo, claramente se observan las variaciones de amplitud (las alturas, volumen del sonido) y si acercamos la imagen con el zoom, podremos observar las variaciones de frecuencia, a veces las ondas están más juntas (agudos) y otras más separadas (graves). Las ondas tienen formas variadas, ya que el sonido está compuesto de varias ondas de amplitud y frecuencia superpuestas.



Por su parte, el espectrograma (*Spectrogram*) muestra los datos del audio en el dominio de la frecuencia, con el eje “Y” correspondiente a la frecuencia y la potencia (o fase) de cada frecuencia dentro de un marco de tiempo dado, que se muestra por el brillo o el color de los píxeles correspondientes a esa frecuencia.

Hay tres tipos de espectrograma disponibles en los menús de *Sonic Visualiser*: “plano”, rango melódico y frecuencia pico. Estos tipos difieren sólo en las propiedades iniciales con las que se creó el espectrograma, así que se puede convertir cualquier tipo de espectrograma en cualquier otro tipo mediante el ajuste de sus propiedades después de haber sido creado.

La Fig. II-2, es un ejemplo de la aplicación de *Sonic Visualiser* en “El Puerto” de Albéniz, en la versión de Aldo Ciccolini (1966). El panel superior muestra la forma de la onda sonora, con las capas de análisis de tiempo por compás (naranja)

y por notas (violeta). El panel inferior muestra el espectrograma de este fragmento. La medida metronómica de esta sección aparece en la esquina inferior derecha.

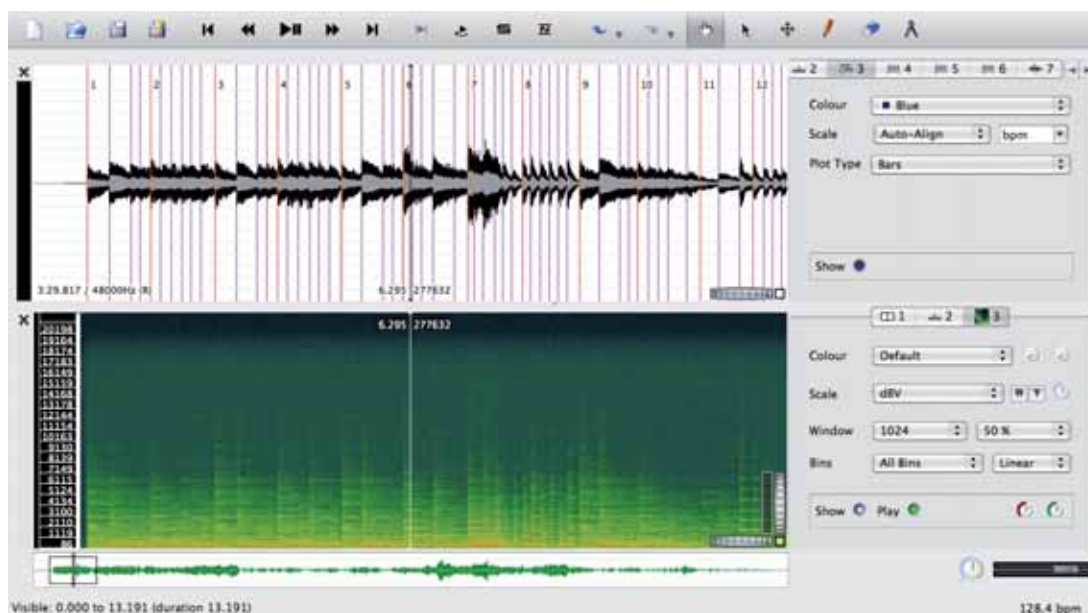


Fig. II-2. *Sonic Visualiser*. Albéniz. *Iberia*, “El Puerto”. Aldo Ciccolini (1966), cc. 1-12. Forma de la onda con capas de análisis y espectrograma.

2.3.2.3. Aplicación en “El Puerto”

El programa *Sonic Visualiser* resulta una herramienta muy útil para el estudio de las interpretaciones grabadas, ya que nos permite visualizar, analizar y hacer anotaciones en el archivo de audio. La utilidad y aplicación de este programa al estudio de la interpretación dependerá de los objetivos de análisis planteados y las características particulares de la grabación y la obra de estudio. En este sentido, se aplicará *Sonic* para medir el tempo¹¹⁰ y las dinámicas en las interpretaciones grabadas de “El Puerto”.

¹¹⁰ Un acercamiento a la medición del tempo en una interpretación grabada lo realicé en el análisis de “La cathédrale engloutie” del primer libro de *Preludes* de Debussy, (Rebollo García, Folio MA, City University, 1992, pp. 13-15) pero de manera rudimentaria (ordenador, cinta magnética y teclado electrónico). Afortunadamente, hoy en día, existen programas informáticos que facilitan este proceso, y *Sonic* es uno de ellos.

El ritmo es un elemento característico en las piezas de *Iberia*. Las anotaciones de Albéniz en la partitura son escrupulosas en este sentido. Además de la marca de *tempo*, expresada como aire o movimiento (*Allegretto espressivo*, *Allegro commodo*, *Allegro gracioso*, etc.) al inicio de cada pieza, Albéniz incluye una medida metronómica para las piezas de los Cuadernos II, III y IV, con excepción del Cuaderno I: “Evocación”, “El Puerto” y “Corpus Christi en Sevilla”. También abundan expresiones como “bien rythmé”, “avec grâce et bien rythmé”, “sec et précise”, etc. Es claro que Albéniz dejó asentadas todas estas indicaciones en la partitura para asegurarse de que el intérprete tuviera presente el carácter rítmico de estas piezas al momento de interpretarlas. El pianista Joaquín Achúcarro comenta al respecto:

Mi primer Albéniz fue ‘Navarra’, que está dedicada a Marguerite Long, que fue mi profesora. Ella decía que para tocar bien esta pieza hay que haber comido muchos bistecs...

Cuando toco esa música [de Albéniz] siento que tengo entre manos una obra de indudable rango, que merece todo respeto. Destaca sobre todo su elemento rítmico. Por eso, para tocarla adecuadamente es necesario que tengas un gran ritmo interior o que lo hayas mamado desde niño. Nosotros sabemos lo que son las bulerías y los zortzikos, y somos conscientes de que no son ritmos idénticos a como aparecen en una escritura que apenas ha variado desde Bach. En eso tenemos ventaja los pianistas españoles: haber visto bailar a La Chunga da otra visión de la música de ‘El Puerto’.¹¹¹

El tempo será el primer factor a medir con *Sonic* en las grabaciones de “El Puerto”. A pesar de ser la pieza de menor complejidad rítmica y de textura que el resto de las piezas de la colección, presenta una problemática al *Sonic*. El programa no detecta de manera automática y correcta el tipo de compás y sus pulsos, por lo que es necesario marcarlos y editarlos de manera manual. Este proceso es muy laborioso y requiere de muchas horas de trabajo, pero los resultados son satisfactorios y cumplen con los objetivos de esta tesis.

Medir la variable tempo en las grabaciones de “El Puerto” va más allá de conocer la marca metronómica utilizada por cada intérprete o la duración total de

¹¹¹ “Palabras de pianista. Seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a ‘Territorios’ su significado y lo que sienten al tocarla” en *El Correo*. Música, sábado 16 de mayo de 2009, p. 6. Achúcarro se refiere a Carmen Amaya, “La Chunga” (Barcelona, 1913-1963), una importante bailadora de flamenco de fama internacional.

la pieza en cada una de las interpretaciones grabadas. Estos parámetros nos dan una idea general de qué versión es la más larga o la más corta, o cuál es la más rápida o la más lenta.¹¹² Lo que más nos interesa estudiar en este trabajo, son las características interpretativas de las distintas versiones grabadas de “El Puerto”, por lo que la medición del tiempo con *Sonic*: medida metronómica, el tiempo por compás, por pulsos y por notas, servirá al estudio detallado de aspectos rítmicos, de articulación y fraseo, de sonoridad o técnico-pianísticos y otros elementos que contribuyan a la expresividad musical en las interpretaciones. Además, estos aspectos se analizarán en relación con la estructura de la pieza y las indicaciones de Albéniz en la partitura sobre las dinámicas (de *f* - *fff*, de *p* - *pppp*, *cresc.*, *dim.*, etc.), los cambios de tempo (*accel.*, *rit.*, *rubato*, *meno Tempo*, *Adagio*, etc.), y de toque, sonoridad y carácter sugeridos en algunos pasajes (*staccato*, *avec la petite pédale*, *très en dehors*, *très marqué et très brusque*, *toujours joyeux*, *souple et caressant*, etc.).

En cuanto a la medición de las dinámicas –amplitud de la onda sinusoidal– en las grabaciones de “El Puerto”, también es posible hacerlo con *Sonic*. Pero hay que ser cuidadosos con la lectura que se le de a este parámetro, ya que existen otros factores que determinan o intervienen en su resultado final, como la frecuencia, el espacio acústico, el instrumento, el equipo y dispositivos técnicos, así como el productor e ingeniero de sonido. Además, el grupo de grabaciones de “El Puerto” utilizado para esta investigación es de formato heterogéneo: rolo perforado, disco analógico de 78 y 33 rpm, cinta magnética y disco digital, y los valores de amplitud generados por *Sonic* difieren en gran medida entre las distintas grabaciones. Por lo cual, las dinámicas (medidas de amplitud) de cada una de las interpretaciones de estudio, se presentarán gráficamente y se analizarán junto con los aspectos considerados en la medición del tempo, tomando sólo algunos de sus valores como referencia para la comparación entre interpretaciones.

¹¹² En este sentido, Jacinto Torres (2001), Justo Romero (2002) y Alfonso Pérez (2012) han abordado la duración temporal de *Iberia*; los dos primeros autores de manera subjetiva, asignando una duración aproximada a cada una de las piezas o comentarios sobre una versión más rápida o más lenta que otra; Pérez, por su parte, aborda la duración temporal de manera cuantitativa sobre la medida metronómica, pero basando su análisis en los primeros 30 segundos de música iniciales de cada pieza.

El resultado final del proceso analítico con *Sonic*, se presentará en una imagen que muestre de manera conjunta la forma de la onda y las gráficas de las variables tiempo y dinámicas. Lo que resulta interesante, es que se logra un análisis visual-auditivo, es decir, mientras se reproduce la pista de audio, podrán observarse aspectos analíticos de la obra y de su interpretación. Esto permitirá presentar de manera clara, práctica y objetiva el estudio de las interpretaciones grabadas de “El Puerto”.

2.3.3. Análisis de la partitura

Una visión general de la estructura de “El Puerto”, el material temático y las indicaciones agógicas y dinámicas de la partitura, nos permitirá analizar y comprender el alto grado de variabilidad en el tiempo detectado en las interpretaciones de esta pieza.

“El Puerto”¹¹³ tiene una forma ternaria: A-B-A’, con introducción y coda, donde B es desarrollo del material temático de A. La pieza está básicamente en la tonalidad de Reb mayor.

Paul Mast (1974), con referencia a Collet y Chasse, señala que Albéniz utiliza en “El Puerto” tres motivos rítmicos característicos de danzas y cantos de Andalucía. El tema principal que se refiere al “polo”, y los otros dos a “bulerías” y “siquiriyas gitanas”, respectivamente.¹¹⁴ Por su parte, Clark (2002) sugiere que el motivo rítmico de la introducción está al estilo del “zapateado”, un género flamenco que se baila pero no se canta, y Romero (2002) lo refiere al “tanguillo

¹¹³ En un inicio Albéniz tituló esta pieza “Cadix” (Cádiz) como consta en el manuscrito de la partitura, fechado en París el 15 de diciembre de 1905 y depositado en la Library of Congress (ML31.H4) por Jascha Heifetz el 4 de febrero de 1952. Sin embargo, Albéniz dejó el título definitivo de “El Puerto” para su primera publicación (Paris. Édition Mutuelle, 1906).

¹¹⁴ Mast, Paul Buck. *Style and Structure in ‘Iberia’ by Isaac Albéniz*. Ph.D. dissertation, University of Rochester, Eastman School of Music, 1974, p. 234.

gaditano”.¹¹⁵ En este sentido, consideramos más apropiado señalar el material temático utilizado por Albéniz en “El Puerto” sin enmarcarlo a una danza o canto específico, y en su caso, indicar la relación que tiene con algunas características propias del “cante jondo”, base del folclore de Andalucía y del cual derivan otros cantos y danzas de la región, y del instrumento que lo acompaña, la guitarra.

Después de una sección introductoria de diez compases por parte del acompañamiento, se expone el tema principal, motivo (a), cc. 11-17, con su melodía en staccato y ritmo sincopado, acompañada por arpeggios en *legato* de la mano izquierda. (Fig. II-3).

Fig. II-3. “El Puerto”. Tema principal, motivo (a); cc. 11-17.

El motivo (a) se alterna con otros dos motivos contrastantes en carácter, dinámicas, sonoridad y color. Un motivo (b) que aparece brevemente en la introducción (cc. 7-8), indicado “très marqué et très brusque”, y que más tarde será ampliado y desarrollado a lo largo de la pieza. El *rasgueado* y *punteado* de

¹¹⁵ Clark, Walter A. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*; trad. Paul Silles. Madrid: Turner, 2002, p. 225. Romero, Justo. *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. (Rosina Moya Albéniz; prol.). Barcelona: Península/Guías Scherzo. 2002, p. 215.

guitarra¹¹⁶ está presente en este motivo, como se muestra en los ejemplos de la Fig. II-4. El primero, es sugerido por los bordados y acordes repetidos en semicorcheas, que pianísticamente requieren de una articulación rápida y precisa, al igual que un movimiento rápido de brazo (cc. 43); el segundo, por la línea de notas sucesivas y acordes en staccato. Ambos recursos aparecen en un mismo pasaje, Ej. cc. 141-144.



cc. 7-8



cc. 43-44



cc. 141-144

¹¹⁶ Estas dos técnicas de tocar la guitarra, *punteado* que se refiere a tocar las notas en sucesión con funciones rítmicas y melódicas, y *rasgueado*, que se refiere a tocar (rasguear) acordes repetidos con función armónica, están relacionados con la textura de esta pieza y otras piezas de *Iberia*, como “El Albaicín”. Además de Albéniz, otros compositores como Falla (“Andaluza”, *Cuatro piezas españolas*), Turina (“Generalife”, *Cinco danzas gitanas*) y Debussy (“La puerta del vino”, *Préludes II* y “La sérénade interrompue”, *Préludes I*), por mencionar algunos, han logrado de manera muy efectiva adaptar los recursos rítmicos, melódicos y armónicos de la guitarra e imitar su sonoridad al piano (toque staccato, acordes arpegiados o repetidos). [en Rebollo García, María de Lourdes. *Spanish influences in the work of Claude Debussy*. Tesis (inérita), MA in Music. City University, London, 1991, p. 63].



cc. 179-181

Fig. II-4. “El Puerto”, motivo (b). Ej. cc. 7-8, 43-44, 141-144 y 179-181.

El motivo (c) lo introduce Albéniz en el compás 55 con la indicación “sombre et sonore” y “souple et caressant” (cc. 55-74), más adelante, “sempre dolce” y “espressivo” (cc. 79-82 y 89-92) y de forma variada antes del regreso de la introducción (cc. 149-156), “sotto voce”, como se muestra en la Fig. II-5. Este motivo se caracteriza por una línea melódica cromática y enarmónica en la voz del tenor al estilo del “cante jondo” (limitado rango melódico, inflexiones cromáticas y el uso del modo frigio)¹¹⁷, sobre una nota pedal en el bajo y un acompañamiento sincopado en el mismo registro de la melodía, que se deriva del motivo rítmico-melódico del acompañamiento del tema principal.



cc. 55-57

¹¹⁷ Rebollo García, María de Lourdes. *Spanish influences in the work of Claude Debussy*. Tesis (inérita), MA in Music. City University, London, 1991, pp. 12-15.



cc. 79-82



cc. 89-92



cc. 149-150

Fig. II-5. “El Puerto”, motivo (c). Ej. cc. 55-57, 79-82, 89-92 y 149-150.

Por otra parte, Albéniz utiliza notas pedales extendidas a lo largo de toda la pieza, otra característica que puede asociarse con el folclore de Andalucía para crear un sentido estático¹¹⁸, resulta uno de los tópicos más habituales. O bien, como lo hace Albéniz, como recurso estructural y elemento de estabilidad a las inflexiones cromáticas, tonales y modales (del modo mayor al mixolidio y al frigio, principalmente). Asimismo, las notas pedales en el tiempo fuerte del compás

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 14.

sirven como elemento de estabilidad rítmica a la serie de síncopas y acentuaciones características de “El Puerto”.

En las secciones extremas: A y A', con introducción y coda, el material temático está básicamente sobre un pedal de tónica de Reb, y en la sección del desarrollo B sobre las notas pedales: Fa# (cc. 83-92), Si (cc. 93-102) y Mi (cc. 105-106 y modo frigio cc. 107-108), hasta llegar a un punto de tensión en el compás 109, con Mib en el bajo y el acorde Sibb-Reb-Fa. El uso de la escala de tonos enteros sobre la nota pedal Reb predomina en la retransición, que conduce al clímax en *fff* (c. 123) y la reexposición A', sobre el pedal de dominante (Lab) de cuatro compases que prepara el regreso del tema en la tónica de Re bemol mayor en el compás 127. Véase Fig. II-6 con los ejemplos respectivos.



cc. 107-109, modo frigio en Mi que resuelve a Mib y al acorde Sibb-Reb-Fa.



cc. 112-114, escala de tonos enteros.



cc. 123-126, pedal de dominante (Lab).

Fig. II-6. “El Puerto”. Ej. cc. 107-109, 112-114 y 123-126.

La insistente repetición de una misma nota, casi de manera obsesiva, es otro rasgo con el que suele identificar, en la música para piano, al “cante jondo”¹¹⁹. En “El Puerto”, lo podemos observar con la nota Reb, que además de estar como punto pedal en el bajo, está en la síncopa de la línea melódica, acentuada y en *sf*, compases 29-37 y pasaje análogo, cc. 127-135 (Fig. II-7).



Fig. II-7. “El Puerto”, cc. 127-131

A partir del compás 157 con el regreso de la introducción, Albéniz indica *meno Tempo* y un largo “rit à poco, sempre rit é rall” en pianísimo (*ppp*) para llegar a la coda en el compás 171, y continuar “retardant toujours” en *pppp* hasta un *Adagio* de cuatro compases (cc. 182-186), para finalmente concluir en el tempo inicial (*au 1^{er} Mt.*), sencillamente con las notas de dominante (Lab) y tónica (Reb), Fig. II-8.

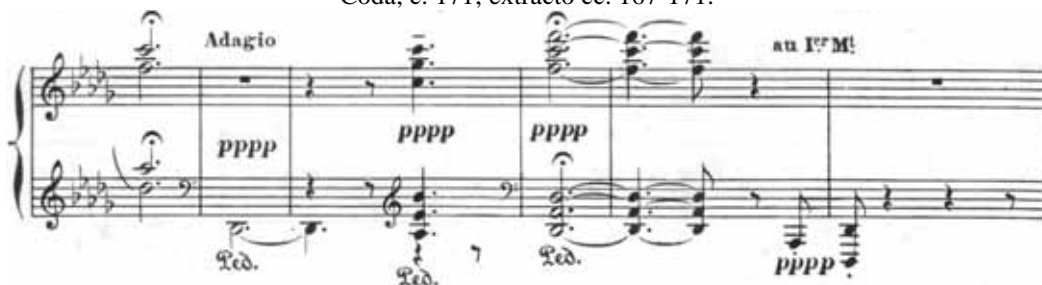
¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 14.



Regreso de la introducción, c. 157; extracto cc. 157-161.



Coda, c. 171; extracto cc. 167-171.¹²⁰



Adagio c.183 y fin; extracto cc. 182-187.

Fig. II-8 .“El Puerto”. Ej. cc. 157-161, 167-171 y 182-187.

La Tabla II-2, muestra la estructura de “El Puerto”, sus secciones, el material temático, las notas pedales, el modo tonal y modal, y las indicaciones de Albéniz en la partitura referentes al tempo, carácter, sonoridad, dinámicas y pedal.

¹²⁰ Este pasaje que sugiere un interludio de guitarra (falseta) antes del canto (copla), con un patrón de quintas repetidas en staccato y la inflexión cromática, es un recurso similar al que utiliza Debussy en “La sérénade interrompue”, *Préludes I* (1910).

Tabla II-2. Estructura de “El Puerto” de Iberia de I. Albéniz

Compases 1-122

	1	11	83
Sección	Introducción (acompañamiento m.i.)	A Exposición	B (desarrollo)
Material temático	(a), (b), (a)	a (11-17) b (17-24) a (25-40) b (41-54) c (55-74) a (75-78) y c (79-82) trans.	a' (83-88) c (89-92) a' (93-98) b' (99-108) a' (109-122) retrans.
Nota pedal (modo tonal y modal)	Reb (tónica) Reb mayor	Reb (tónica) (43-44), 2ª aum. y frigio (47-54) m.i., mixolidio en re, con sibb (55-74) frigio	Bajo: Fa# (83-92); Si (93-104); Mi (105-108); Mib (109); Sibb-Reb (112-122) (107-108) en m.i., frigio en Mi (109) Mib (bajo)-Sibb-Reb-Fa (112-122) Sibb-Reb (bajo) y escala de tonos enteros
Tempo y carácter	Allegro commodo. (7-8) très marqué et très brusque. (9) très décidé	(55) souple et caressant	(83 y 93) très langoureux (86) en pressant peu à peu. (89 y 99) au M ^t . (95) en pressant peu à peu. (109) souple.
Dinámicas y pedal	(1) f Ped (7-8) ff sans pédale (9) f Ped.	(11-17) fort et très en dehors. (13) Ped. sempre (17-24) ff (19) toujours jouyeux (21 y 23) très brusque (25) en dehors (29) toujours avec allegresse; (sf la síncopa Reb, m.d.) (37-39) pp (40) f (41-54) ff (43-44) ff; m.i. rudement marqué et bien sec. (47-54) m.i. ff, très en dehors; m.d.: ff, ^s ff ^z y sec., sugiere acentuación de 3/4 (55) p sombre et sonore. (75-82) trans. (75) ppp dolcissimo (79) sempre dolce, espressivo	(83) sempre dolce. rubato é espressivo; poco sf (88) molto staccato (89) espressivo. avec la petite pédale. (93) pp dolce sempre. (97) sf très légèrement. (99) brusquement. sf. y p; avec la petite pédale. (101-107) sf; (103) brusque. (108) m.d. (dosillo corchea, ff, acentuación 2/4) molto cresc et staccato. (109) f y ff

Compases 123-187

	123	157	171-187
Sección	A' Reexposición	Regreso Introducción	Coda- Fin
Material temático	a (123-138) b (139-148) c' (149-156)	a y b (157-164) igual (1-8) introd. b' (165-170)	a' (171-178) b' (179-182)
Nota pedal (modo tonal y modal)	Reb mayor Lab (dominante), (123 clímax-126) y Reb (tónica), (127-156) (142-148) mixolidio (149-156) cromático y enarmónico	Reb (tónica)	Reb (tónica)-Lab (dominante)-Reb (tónica)
Tempo y carácter	(123 clímax) très joyeusement. (153-156) poco à poco rit. perdendosi.	(157-170) meno Tempo e rit à poco-- sempre rit é ppp- rall—rall.	(183) Adagio (186 último tiempo- 187) au 1 ^{er} M ^t .
Dinámicas y pedal	(123) clímax fff. (135-137) pp (138) f (139) ff brusquement (140-146) sf y ff (147-148) dim. p (149-156) pp sotto voce. Bajo: ppp deux pédales avec la petite pédale.	(157) ppp et très lointain (167-170) marca ppp en cada compás	(171) Coda. ppp bien espressif ppp (173) retardant toujours. ppp (178) molto rit (179-182) ppp-pppp (183-186) Adagio. pppp (186 último tiempo- 187) au 1 ^{er} M ^t . pppp

2.4. Modelo de análisis a partir de un caso interpretativo: Alicia de Larrocha (1957)

2.4.1. Medición del tiempo

Se tomó como base la partitura para homologar los aspectos interpretativos en las grabaciones de “El Puerto”.¹²¹

El primer factor a medir con *Sonic*, fue el tiempo. Para lo cual, se eligió la primera grabación de “El Puerto” realizada por Alicia de Larrocha en 1957¹²², ya que es la pianista que cuenta con más versiones de esta obra. El modelo que se establezca con *Sonic* en esta versión servirá para el resto de las grabaciones de Alicia de Larrocha y las de otros pianistas.

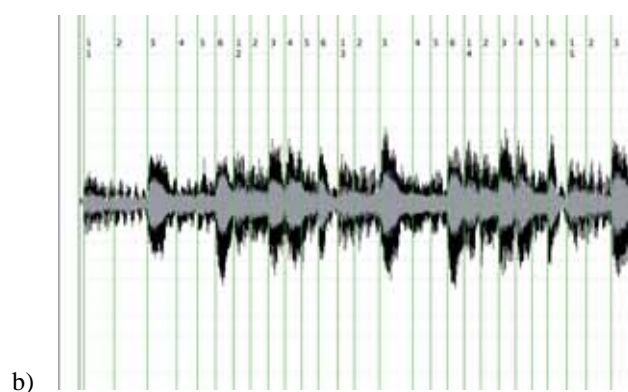
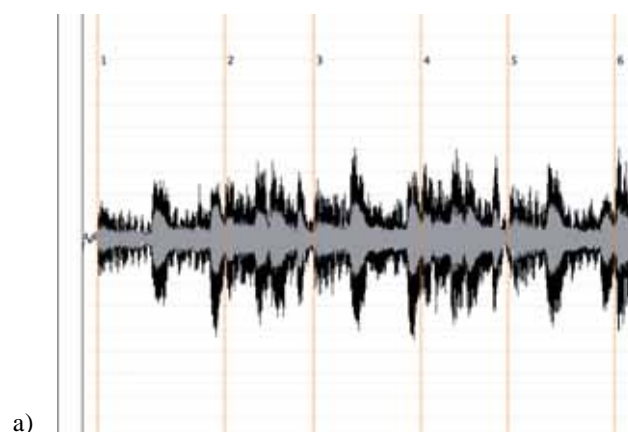
“El Puerto” está en compás de 6/8, en tempo *Allegro comodo*. El motivo rítmico inicial y la acentuación marcada por Albéniz, sugiere la alternancia de un compás de 3/4 y un compás de 6/8. Esta complejidad rítmica fue la razón principal para que *Sonic* no detectara de inicio el compás de 6/8 y arrojara data equivocada de los tiempos (o pulsos) por compás, dando un resultado de 75 compases en vez de los 187 de la pieza. Por lo que fue necesario marcar los tiempos de manera manual y auditiva, siguiendo la partitura y repitiendo las veces necesarias para corregir errores, con la ventaja de que *Sonic* cuenta con herramientas para variar la velocidad de reproducción de la pista de audio y ampliar la imagen de la onda sonora; además, se puede comprobar la marcación en la imagen del espectrograma a fin de obtener un registro de datos lo más correcto posible.

Primero, se marcó el primer tiempo de cada compás, y después los pulsos y notas de cada compás, hasta obtener los 187 compases, con sus 1122 tiempos y

¹²¹ Se utilizó la edición: Isaac Albéniz. *Iberia and España*. New York: Dover, 1987; reimpresión de la publicación original: *Iberia: 12 nouvelle “impressions” en quatre cahiers*. Paris: Edition Mutuelle, 1906-1908; Pl. nos.: E. 3083.M a E.3086.M.

¹²² Versión original en LP (mono) de la integral de *Iberia* de Isaac Albéniz por Alicia de Larrocha; Madrid: Hispavox, 1958 (HH-1076-77). El material me fue facilitado en formato digital en CD por la Biblioteca de Catalunya. Lo mismo para las demás grabaciones en discos de 33 rpm (LP) y 45 rpm (S) que se incluyen en esta tesis.

1204 notas (incluyendo notas de adorno),¹²³ como se muestra en las Figs. II-9 y II-10. De esta manera, se podrá estudiar la variable tiempo desde tres planos: 1) tiempo por compás, 2) tiempo por pulso y 3) tiempo por nota. El primero, nos da una visión general de esta variable en toda la pieza, para identificar secciones con mayor o menor flexibilidad en el tempo y su relación con la estructura de la obra. Los otros dos, con un enfoque más detallado, para identificar aspectos rítmicos, de articulación y fraseo en las interpretaciones. De igual forma puede analizarse la medida metronómica (bpm), y las dinámicas (medidas de amplitud de la onda sonora), pero consideramos que estos parámetros es mejor estudiarlos por secciones y en relación con el análisis de la variable tempo. Además, en el caso de la medida metronómica, Albéniz no indicó marca metronómica alguna para “El Puerto”, por lo que no hay una medida a homologar.



¹²³ Las 1204 notas registradas corresponden a la versión de Alicia de Larrocha (1957). Esta cifra puede variar para cada versión, ya que se trata del registro total de notas ejecutadas por el intérprete.

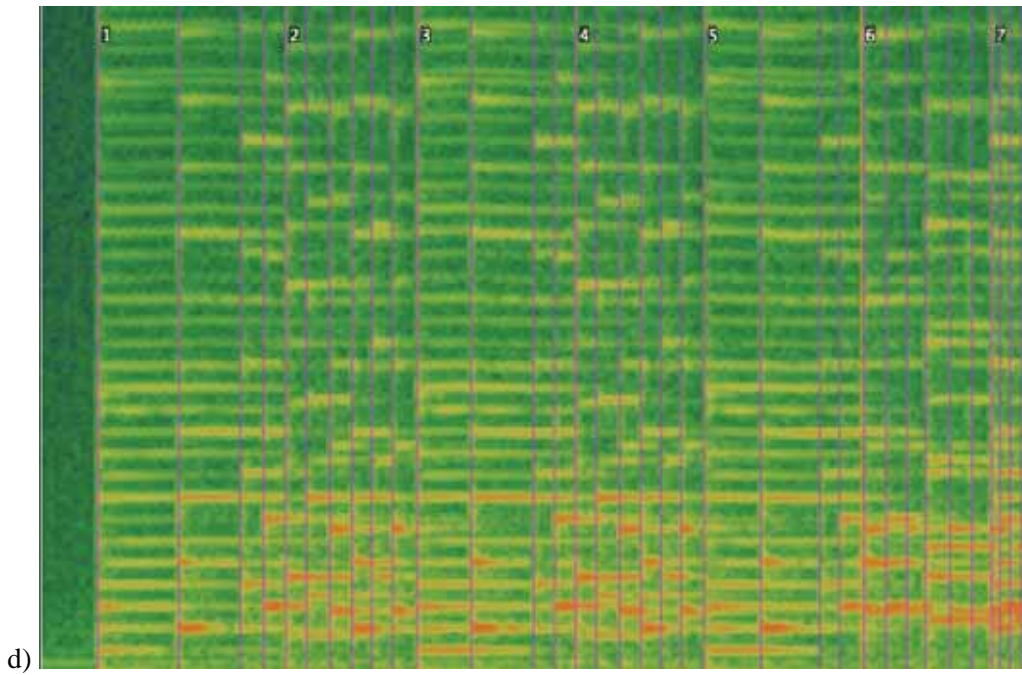
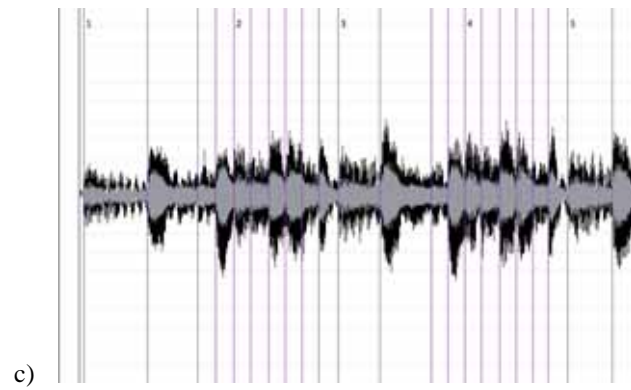
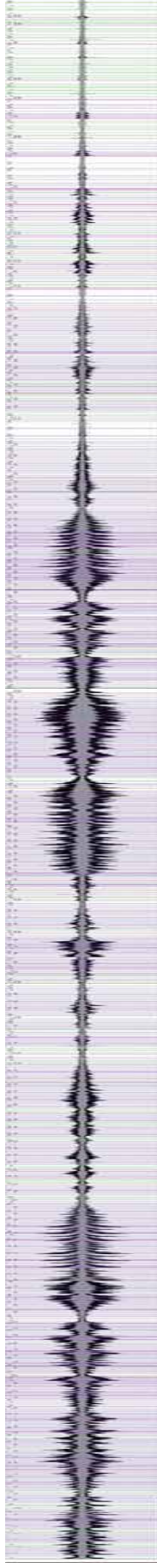
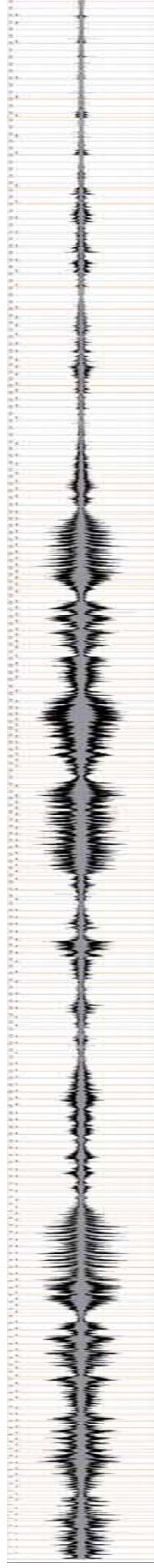


Fig. II-9. Albéniz. *Iberia*, “El Puerto”. Alicia de Larrocha (1957), cc. 1-5. Marcación con *Sonic*: a) por compás, b) por pulso y c) por nota; d) las marcas en el espectrograma y compases análogos en la partitura.

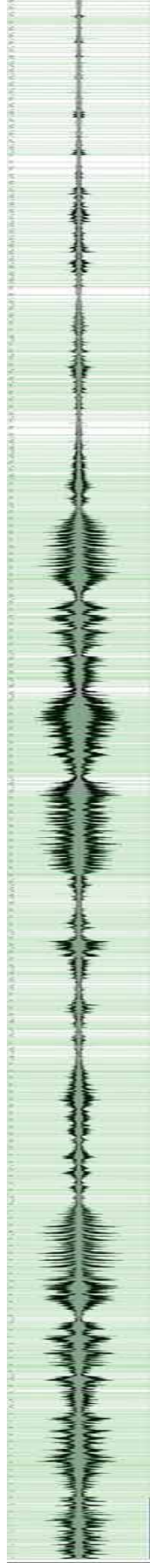
Duración: 3:42



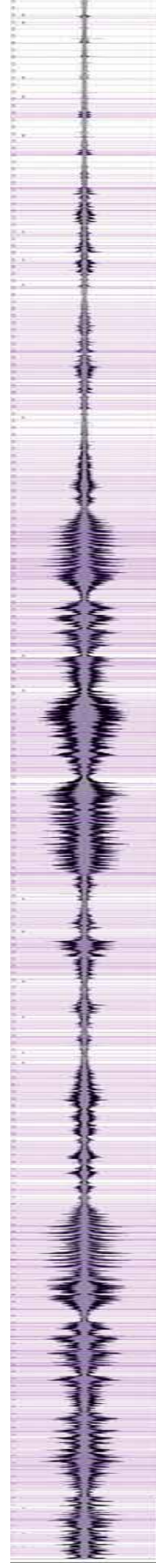
onda sonora compases pulsos notas



Registro: 187 compases



Registro: 1122 tiempos



Registro: 1204 Notas

Fig. II-10. Albéniz, “El Puerto” de *Iberia*. Marcación de tiempos en la pista de audio de la versión de Alicia de Larrocha (1957).

De manera paralela con la marcación de tiempos en la pista de audio, se llevó a cabo un registro detallado de los aspectos de ejecución e interpretación detectados auditivamente en la grabación y homologados con la partitura, que a continuación se describen:

Albéniz. *Iberia*, “El Puerto”

Tempo: *Allegro comodo*

Núm. de compases: 187

Tonalidad: Re bemol Mayor

Intérprete: Alicia de Larrocha

Versión: 1957 (Hispavox, 1958)

Formato: LP (mono)

Observaciones:

- c. 13: mordente antes del 1er. tiempo
- c. 17: mordente en tiempo
- c. 25: en la m.i., quiebra Do-Fa (2º tiempo) para acentuar el Fa y seguir la línea del tenor Solb - Fa y Mib del siguiente compás. También desplaza el último Lab de la m.d., lo toca después del Fa (último tiempo)
- c. 27: mordente en tiempo con el bajo, además anticipa 2nd. tiempo de la m.i.
- c. 29: el adorno antes del tiempo, se aprecia porque el bajo toca cuando acaba el adorno; lo mismo cc. 31, 33, 35 y 37
- c. 70: alarga un poco la nota del 1er. tiempo para hacerla más expresiva.
- c. 77, 3er. tiempo adelanta Lab⁴ (m.i.), no la toca junto con el Lab⁶ (m.d.). También lo hace Marshall.
- c. 84: anticipa el 2nd. tiempo del bajo
- c. 85: anticipa el La# del bajo, 5º tiempo
- c. 103, 2ª. mitad y cc. 104 y 105: respira antes de hacer las semicorcheas
- c. 109: llega en *f*, pero no hace el *ff* de la entrada del tema principal sino baja el matiz súbitamente a *p*
- c. 123: clímax, anticipa el Fa⁵ m.i., lo mismo hace Marshall
- c. 135: se ve un corte.
- c. 156: gran *rit.* al final, en tiempos 5º y 6º, difícil de medir
- c. 157: regreso de la introducción, llega a un *ppp* el Reb³ y notas que le siguen, casi imperceptible.
- c. 162: Do- Lab (m.i.), anticipa el Do; lo mismo para el c. 179 y c. 181
- c. 165: anticipa el Lab (m.i.) y toca junto con la m.d. el Fa⁵ (m.i.)
- c. 171: 1er. tiempo lo marca con el Reb (m.i.) y retrasa el Reb de la m.d., igual que Marshall.
- c. 176: toca primero el Fa⁵ y luego el dob⁵ en la m.i., siguiendo la voz contralto del compás anterior.
- c. 177: sigue la línea del bajo Do-Sib y Lab del 1er. tiempo del c. 178 y después toca el mordente en la m.d.
- c. 179: Reb- Lab (m.i.), anticipa el Reb; lo mismo para el c. 181; en la de 1962 sólo en el c. 179

cc. 184 y 186: fue difícil marcar los inicios de estos compases, ya que la nota está ligada a la nota del compás anterior que además tiene fermata.
c. 187: para marcar el final del c. 187, medí la distancia del 6º tiempo del c. 186 al 1º del c. 187 y definí los 6 tiempos del c. 187.

Nota: Los mordentes al inicio de compás los hace un poco antes y los de mitad de compás en tempo (cc. 38 y 40). No como regla general, por ej. cc. 33 y 37, el mordente del inicio lo hace en tempo, pero cuando tiene *rit.* lo anticipa un poco. Esto se puede observar con *Sonic*: cuando es en el tempo, coincide con el inicio de la onda, cuando es antes de tempo se ven dos pequeñas ondas antes del tempo.

2.4.2. Medidas estadísticas aplicadas

Existen dos medidas de interés para cualquier conjunto de datos: la localización de su centro y su variabilidad. La *tendencia central* de un conjunto de datos es la disposición de éstos para agruparse ya sea alrededor del centro o de ciertos valores numéricos. La *variabilidad* de un conjunto de datos es la dispersión de las observaciones en el conjunto.¹²⁴

Las medidas de tendencia central son la media, la mediana y la moda, y las medidas de dispersión son la varianza y la desviación estándar.¹²⁵ Estas medidas se aplicaron al conjunto de datos obtenidos de los valores en tiempo (segundos) de los 187 compases de “El Puerto” de la versión de Alicia de Larrocha (1957), y se obtuvieron los siguientes resultados.

La media

La media resulta de la suma de los valores de los 187 compases, divididos entre ese mismo número. Lo que indica, que el tiempo promedio por compás en la versión de “El Puerto” de Alicia de Larrocha (1957) es de: 1.1895 segundos.¹²⁶

¹²⁴ Canavos, Georg C. *Probabilidad y Estadística. Aplicaciones y métodos*. Trad. Edmundo Gerardo Urbina Medal. McGraw-Hill/Interamericana de México, 1988, p. 12.

¹²⁵ El programa Microsoft Excel tiene las funciones para obtener las medidas estadísticas: media, mediana, moda, varianza y desviación estándar.

¹²⁶ Se utiliza punto como signo separador de decimales, versión anglosajona adoptada en México. Sistema Internacional de Unidades (SI),

$$\bar{x} = \sum_{i=1}^n x_i/n.$$

$$\bar{x} = \frac{1.2538 + 0.8707 + \dots + 1.3923}{187} = 1.1895$$

La media es una medida apropiada de tendencia central para muchos conjuntos de datos, dado que cualquier observación en el conjunto se emplea para su cálculo (por ejemplo, para la varianza y la desviación estándar). Sin embargo, el valor de la media puede afectarse de manera desproporcional por la existencia de algunos valores extremos.¹²⁷ Este es el caso de “El Puerto”, ya que el conjunto de datos de los 187 compases incluye varios valores extremos, por lo que es más apropiado aplicar la mediana como medida de tendencia central.

La mediana

La mediana de un conjunto de observaciones es el valor para el cual, cuando todas las observaciones se ordenan de manera creciente, la mitad de estas es menor que este valor y la otra mitad mayor. En este sentido, la mediana distribuye los datos al cincuenta por ciento. Si el número de observaciones en el conjunto es impar, la mediana es el valor de la observación que se encuentra a la mitad del conjunto ordenado. Si el número es par se considera la mediana como el promedio aritmético de los valores de las dos observaciones que se encuentren a la mitad del conjunto ordenado.¹²⁸ Con “El Puerto”, si ordenamos los valores de los 187 compases de manera creciente, cuyo número es una cifra impar, la mediana será el valor de la observación 94, que en la versión de Alicia de Larrocha (1957) es 0.9752s.

Núm. de observación	Valor /tiempo (s)
93	0.9752
94	0.9752
95	0.9868

mediana

¹²⁷ Canavos, Georg C., *Probabilidad y Estadística...* p. 12.

¹²⁸ *Ibíd.*

Puesto que la mediana es un valor que se basa en la secuencia ordenada de las observaciones en un conjunto de datos, es necesario saber que la existencia de algunos valores extremos no afectará su valor. Por lo tanto, si un conjunto contiene unos cuantos valores extremos y un agregado muy alto de observaciones, la mediana puede ser una medida de tendencia central mucho más deseable que la media,¹²⁹ como el caso de “El Puerto”.

La moda

La moda de un conjunto de observaciones es el valor de la observación que ocurre con mayor frecuencia en el conjunto.

La moda muestra a qué valor tienden los datos a agruparse. En conjuntos relativamente pequeños, pueda que no exista un par de observaciones cuyo valor sea el mismo. En esta situación no es clara la definición de moda. También puede suceder que la frecuencia más alta se encuentre compartida por dos o más observaciones. En estos casos, la moda tiene una utilidad limitada como medida de tendencia central.¹³⁰ Este último, es el caso de “El Puerto”. La moda que arroja el programa MC Excel es 0.8939s (7 veces), sin embargo, observamos que existen otros valores que comparten mayor o igual frecuencia: 0.9171s (10 veces), 0.9636s (8 veces), 0.9404s (8 veces), y 0.9055s (7 veces). Por lo que la moda en este caso sólo nos da una referencia del rango de tendencia central de los datos.

La varianza

La varianza y la desviación estándar son medidas de dispersión de datos que nos sirven para saber qué tan lejos están los puntos individuales de la media, o el promedio de un conjunto de datos de la media.

Se calcula la varianza con la siguientes fórmulas, según el caso.

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 12-13.

Para la totalidad de compases de la pieza:

$$S^2 = \frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n}$$

Para una sección extraída de su totalidad:

$$S^2 = \frac{\sum (x - \bar{x})^2}{(n-1)}$$

Aplicado a “El Puerto”, a cada valor que tenemos por compás se le resta la media y se eleva al cuadrado para obtener valores absolutos; se suman los valores obtenidos de los 187 compases y se dividen entre ese mismo número. En algunos casos, el resultado de la varianza puede ser un número muy elevado y difícil de manejar a la hora de analizar los datos, por lo que se saca la raíz cuadrada y obtenemos la desviación estándar.

La desviación estándar

Para la totalidad de compases de la pieza:

$$S = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n}}$$

Para una sección extraída de su totalidad:

$$S = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{(n-1)}}$$

Desviación Estándar (S) = raíz cuadrada de la varianza y Varianza (S^2) = desviación estándar a la segunda potencia.

La desviación estándar tiene un valor más real, ya que está en las mismas unidades originales, a diferencia de la varianza, que sus valores se elevaron al cuadrado. Esta medida de dispersión nos permitirá observar en las gráficas de la variable de tiempo de las distintas interpretaciones de “El Puerto”, la distancia promedio que se alejan los datos de la media a cualquier dirección: entre Media + Desviación Estándar y Media – Desviación Estándar. Cuanto mayor sea la dispersión, mayor es la desviación estándar. Si no hubiera ninguna variación en los datos, si todos fueran iguales, entonces la desviación estándar sería “0”.

2.4.3. Tiempo por compás

Para el análisis de la variable tiempo por compás en “El Puerto”, se tomaron las medidas de las 188 marcas que se hicieron en la pista de audio con *Sonic* y se exportaron los datos a un archivo de texto (el *Sonic* da esta opción) y después a una hoja de Microsoft Excel para hacer el estudio estadístico de la variable tiempo.

Un primer paso, fue obtener la medida de los 187 compases de la partitura en base a los valores de las 188 marcas en *Sonic*, ya que el valor de tiempo en segundos por compás es la medida del intervalo que hay del inicio de un compás al inicio del siguiente. Es decir, el valor del compás 1 es igual a la medida que hay desde su inicio y hasta el inicio del c. 2; valor c. 2, desde su inicio y hasta el c. 3, y así sucesivamente. Se hace la aclaración ya que este error podría alterar los resultados al hacer el análisis del conjunto de datos. Por ejemplo, en el caso de la versión de Alicia de Larrocha (1957), la primera marca en *Sonic*, correspondiente al inicio de la pieza (c. 1, primer tiempo en la partitura), tiene un valor de 0.743s¹³¹ y el inicio del c. 2, de 1.997s, el valor en tiempo del compás 1 será la diferencia que resulta de estos dos valores, o sea 1.254s; de esta manera se obtuvo el valor

¹³¹ Difícilmente el punto “0” en *Sonic* coincide con el inicio de la pieza, ya que habitualmente existe un espacio de tiempo al principio y al final de la pista de audio. El valor de este espacio también dependerá del lugar donde se hizo el corte al extraer la pista de audio de la versión integral.

para cada uno de los 187 compases, con la función de fórmulas de Excel (Ej. Tabla II-3).

Marca en <i>Sonic</i>	Tiempo (s)	Compás	Valor/tiempo (s)	Media	Desviación
1	0.743038548				
2	1.996916099	1	1.253877551	1.18948	0.064388179
3	2.867664399	2	0.8707483	1.18948	-0.318741072
4	3.924172335	3	1.056507936	1.18948	-0.132981436
5	4.783310657	4	0.859138322	1.18948	-0.33035105
6	5.828208616	5	1.044897959	1.18948	-0.144591413
7	6.687346938	6	0.859138322	1.18948	-0.33035105
8	7.534875283	7	0.847528345	1.18948	-0.341961027
9	8.41723356	8	0.882358277	1.18948	-0.307131095
10	9.555011337	9	1.137777777	1.18948	-0.051711595
11	10.41414966	10	0.859138322	1.18948	-0.33035105

Tabla II-3. Albéniz. *Iberia*, “El Puerto”. Alicia de Larrocha (1957), cc. 1-10. Valor por compás y su desviación con respecto a la media.

Las medidas numéricas descriptivas para “El Puerto” de la versión de Alicia de Larrocha (1957) son las siguientes:

Número de datos: 187 (valores en tiempo (s) del total de compases de la pieza)

Media = 1.1895 s

Mediana= 0.9752 s

Moda= 0.8940 s

Varianza = 0.3005 s

Desviación Estándar= 0.5482 s

La Fig. II-11, muestra la gráfica de la variable tiempo por compás y las medidas: media, mediana y desviación estándar. Nótese que existen varios valores extremos que afectan el valor de la media, por lo que la mediana es la medida más representativa como tendencia central de este conjunto de datos.

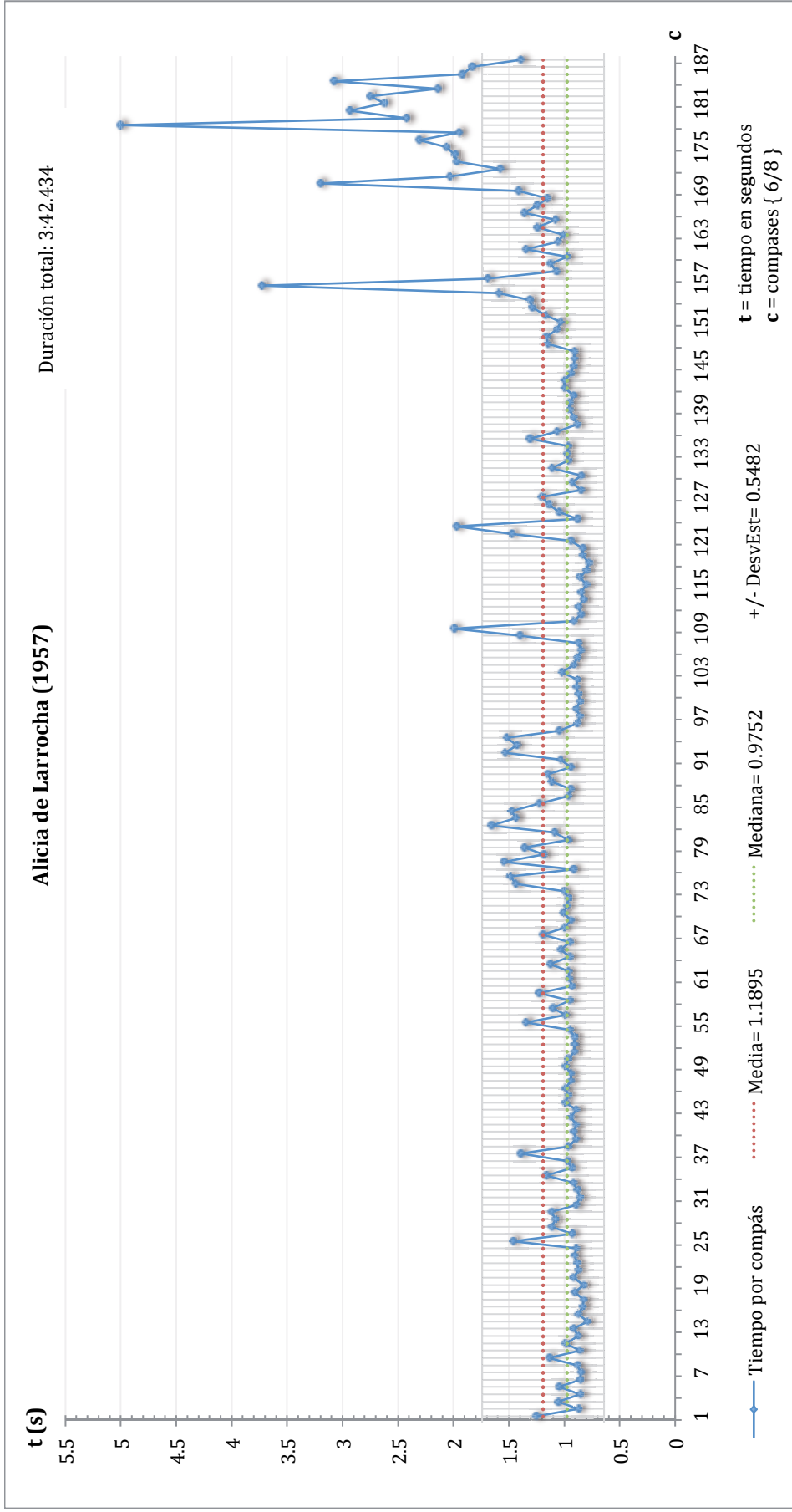


Fig. II-11. Albéniz, “El Puerto” de *Iberia*. Variable tiempo por compás en la versión de Alicia de Larrocha (1957).

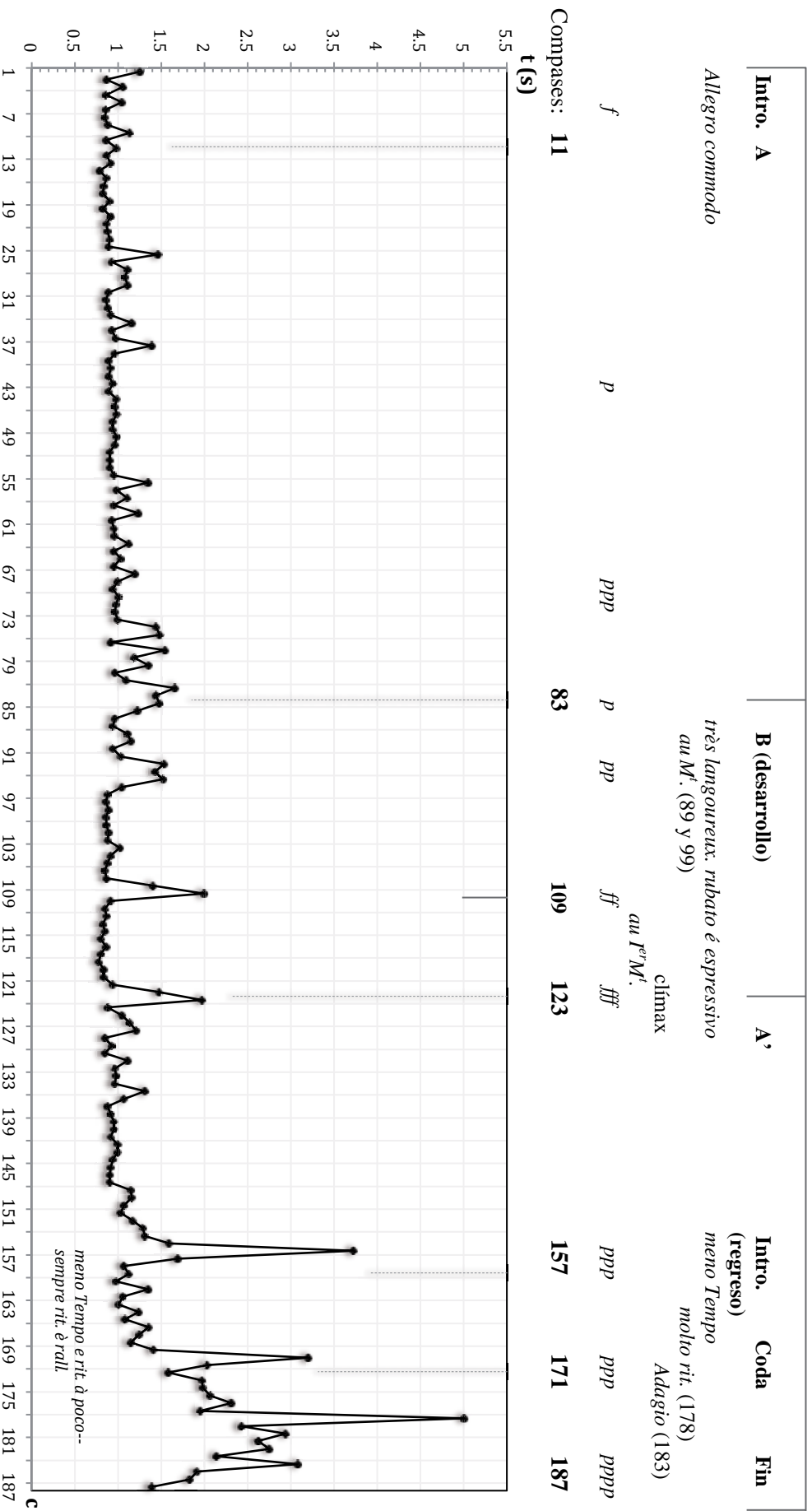


Fig. II-12. Albéniz, “El Puerto” de *Iberia*. Relación de la estructura de la pieza con la variable tempo en la versión de Alicia de Larrocha (1957).

2.4.4. Factores de variabilidad del tempo

El tempo inicial marcado por Albéniz, *Allegro comodo*,¹³² obviamente no puede ser ejecutado de una manera precisa, además si Albéniz no indicó medida metronómica alguna. Así que el tempo *Allegro comodo*, como un tiempo rápido pero cómodo, confortable o adecuado está sujeto a diferentes interpretaciones. Por otra parte, abundan otras indicaciones con respecto al tempo y carácter de “El Puerto”, como “très marqué et très brusque” , “souple et caessant”, “très langoureux”, “en pressant peu à peu.” “rudement marqué et bien sec”, “sempre dolce. rubato é espressivo”, “très joyusement”, etc. Todas estas indicaciones son claramente una invitación al intérprete para que aplique su propia intuición y gusto musical en la interpretación de esta pieza, lo cual, se analizará en la comparación de diferentes interpretaciones de “El Puerto”, en el capítulo siguiente.

Ahora, si comparamos la gráfica de la variable tempo de “El Puerto” en la interpretación de Alicia de Larrocha (1957) con la estructura de la pieza, con sus principales divisiones en los compases 11, 83, 123, 157 y 171, podemos observar que los cambios de tempo están relacionados con la estructura musical (Fig. II-12).

Primero, los puntos extremos con mayor valor en tiempo y que rebasan el ámbito de la desviación estándar (Fig. II-11) son los compases 109, 123, 156 y la sección de los compases 170-185, con el punto más alto en el compás 178 (*molto rit.*), con un valor de 5.003 segundos, poco más de cinco veces el valor de la mediana (0.975s). Estos puntos extremos coinciden con la estructura de la pieza y las indicaciones de la partitura. El compás 109 es la retransición para llegar al clímax y reexposición de A’ en el compás 123; en el c. 156, Larrocha hace un gran *rit.* antes del regreso de la introducción en el c. 157, al igual que en el c. 170 que lleva a la coda y al fin de la pieza, cc. 171-187.

¹³² *Comodo* o *commodo* (it.): cómodo, confortable, conveniente, oportuno, acomodado, fácil, proporcionado; definición en el Diccionario de la Real Academia Española, 22ª ed., 2001.

Por otra parte, el alto grado de variabilidad en el tiempo que se observa gráficamente, no es tan evidente en los 3 minutos y 42 segundos que dura la interpretación de “El Puerto” de Alicia de Larrocha (1957). Esto se debe, a que la pianista mantiene un tempo uniforme y de carácter contrastante en el material temático de las distintas secciones y lo enlaza con grandes *ritardandi* para lograr la unidad de toda la pieza, lo que brinda la impresión de un tempo constante.

Analicemos el tiempo en las distintas secciones. Primero, del compás 1 al 24, de la introducción y exposición del tema principal. Se puede observar que de manera general hay un tempo uniforme, con una varianza de 0.012s y desviación estándar de 0.108s; sólo los compases 1 y 9 tienen mayor valor, y corresponden a la síncopa del motivo rítmico inicial, marcado en *f* y que Larrocha enfatiza al inicio de la pieza y en su repetición en el c. 9, donde además se indica “très décidé”. (Fig. II-13).

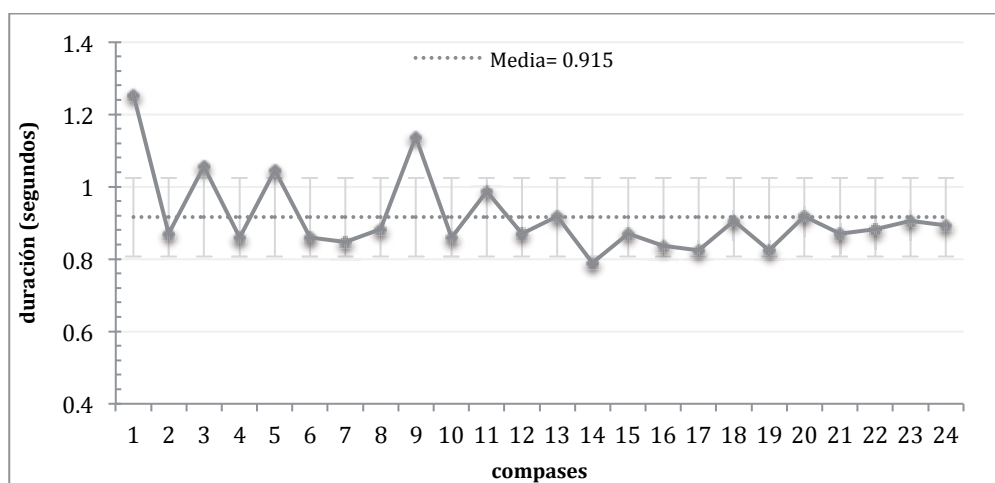


Fig. II-13. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable de tiempo, cc. 1-24.

La Fig. II-14 muestra la sección con mayor variabilidad en el tempo (cc. 25-82). Los cc. 25-40 corresponden al motivo principal (a), que presenta Larrocha con mayor libertad, y siguiendo la instrucción “toujours avec allegresse”. La sección con un tempo más uniforme, es la del motivo (b), caracterizado por su ritmo brusco y marcado (cc. 41-54). Por otra parte, los cc. 55-83, son los que muestran mayor

flexibilidad del tempo, y corresponden al motivo (c), “souple et caressant” (cc. 55-74) y a la transición de ocho compases (75-82) donde aparecen los motivos (a) y (c) indicados *ppp* “dolccisimo” y “sempre dolce, espressivo,” respectivamente, para llegar al desarrollo en el c. 83.

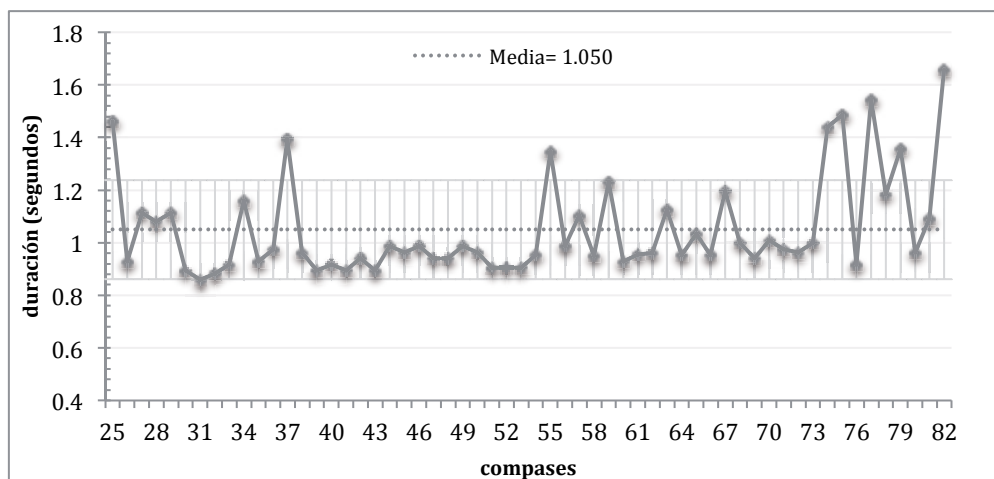


Fig. II-14. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable de tempo, cc. 25-82.

A pesar del *rubato* detectado en la sección del desarrollo (cc. 83-122), Fig. II-15, particularmente en los cc. 83-94, 108-109 y 122, existen secciones con estabilidad rítmica y temporal: cc. 95-107 y 110-121. Esta sección inicia con las indicaciones: “très langoureux” “sempre dolce” y “rubato é espressivo”; además, este es el único lugar en la partitura en el que Albéniz marca textualmente *rubato*. Por lo que el seguimiento que hace Larrocha del tempo en los cc. 83-94 es coherente con esas indicaciones. Sin embargo, para los otros dos casos, cc. 108-109 y 122, que corresponden a la llegada de la retransición en el compás 109 y al clímax y reexposición en el c. 123, la única indicación es *cresc. ff*, pero Alicia de Larrocha además hace grandes *ritardandi*. Una vez más, Larrocha toma gran libertad en el tempo pero lo restablece inmediatamente.

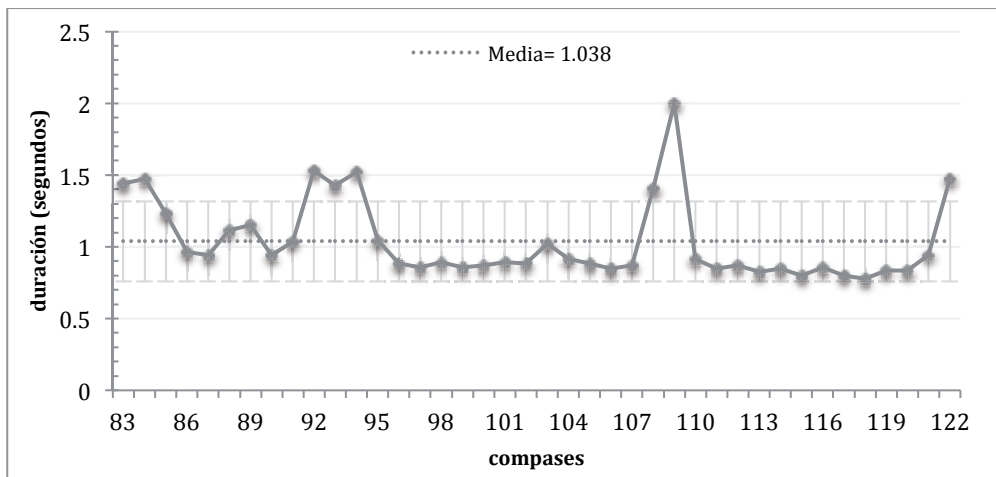


Fig. II-15. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable de tiempo, cc. 83-122.

Lo mismo se observa en las gráficas de las figuras II-16 y II-17, que corresponden a la reexposición del tema principal (cc.123-156) y al regreso de la introducción (cc. 157-170), antes de la coda en el c. 171.

Si aplicamos la varianza y desviación estándar a los datos de estas secciones sin considerar los puntos extremos, compases 123 y 156, y 170, respectivamente, obtenemos medidas de dispersión mínimas: para la sección cc. 124-155, una varianza de 0.018s y una desviación estándar de 0.167s, y para la sección cc. 157-169, una varianza de 0.040s y una desviación estándar de 0.201s, lo que confirma la uniformidad en el tiempo que logra Alicia de Larrocha.

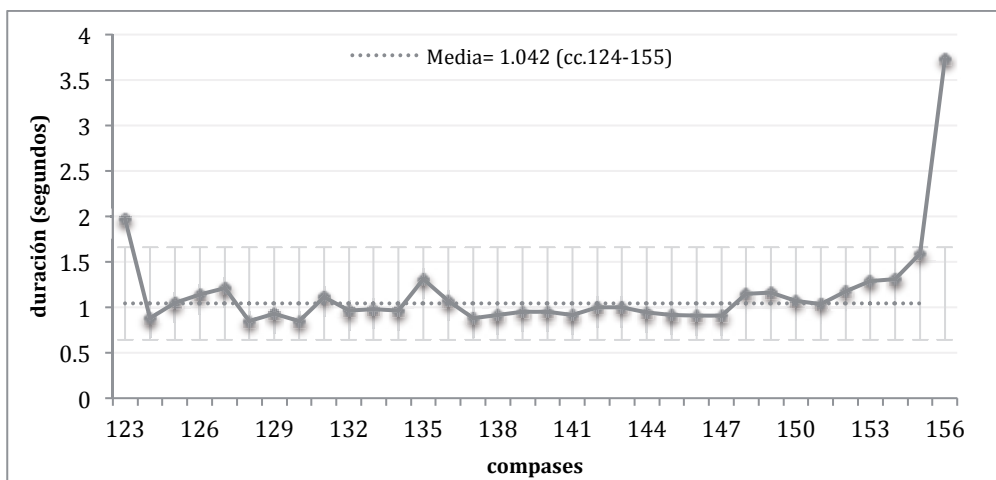


Fig. II-16. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable de tiempo, cc. 123-156.

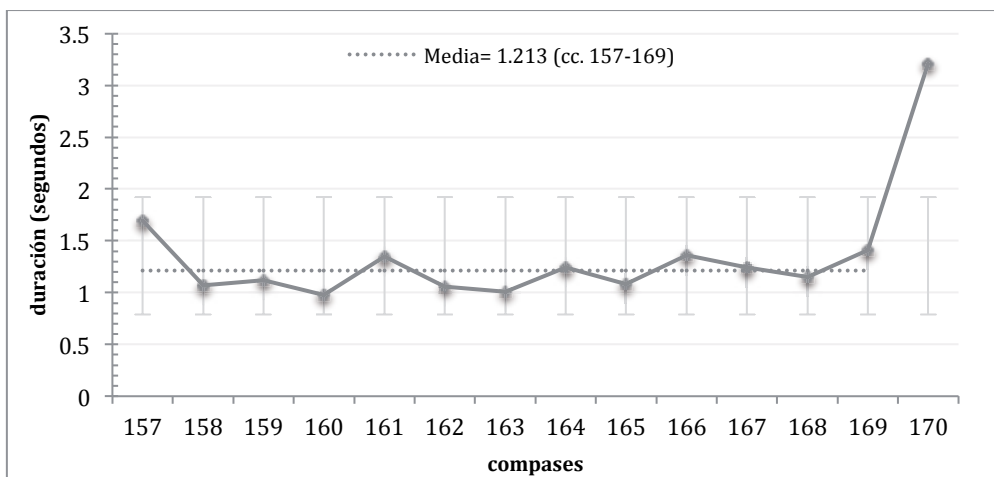


Fig. II-17. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable de tiempo, cc. 157-170.

La coda (cc. 171-187) es la sección más lenta de la pieza, con una media de 2.354s (Fig. II-18), y sus valores rebasan y hasta duplican el valor promedio de tiempo de toda la pieza, 1.189s. Esto se debe al carácter lejano que le imprime Albéniz a esta sección en pianísimo (*ppp-pppp*), con indicaciones de “retardant toujours” y “molto rit.” hasta el *Adagio* de cuatro compases (cc. 183-186) justo antes del final, y concluir las dos últimas notas en el tempo inicial (*au 1^{er} M^t*).

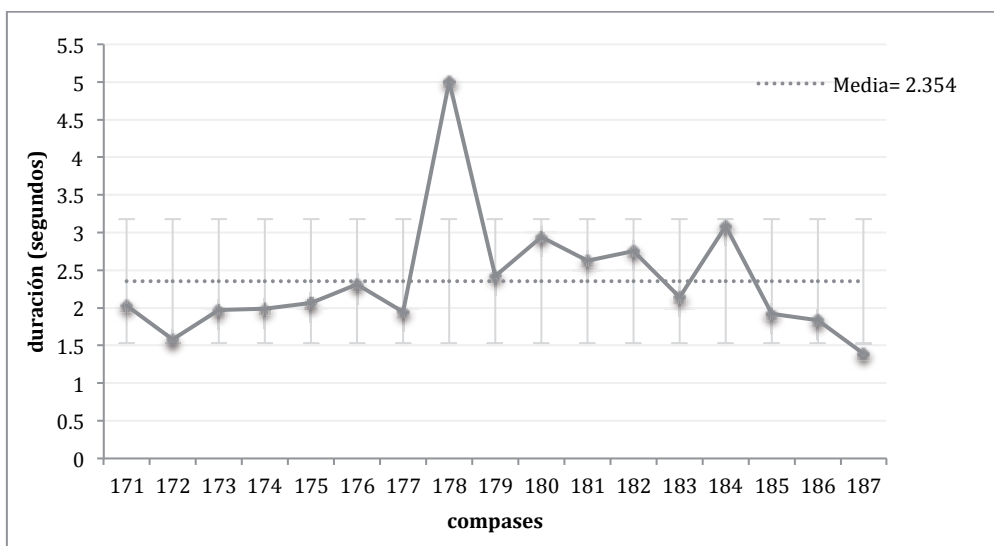
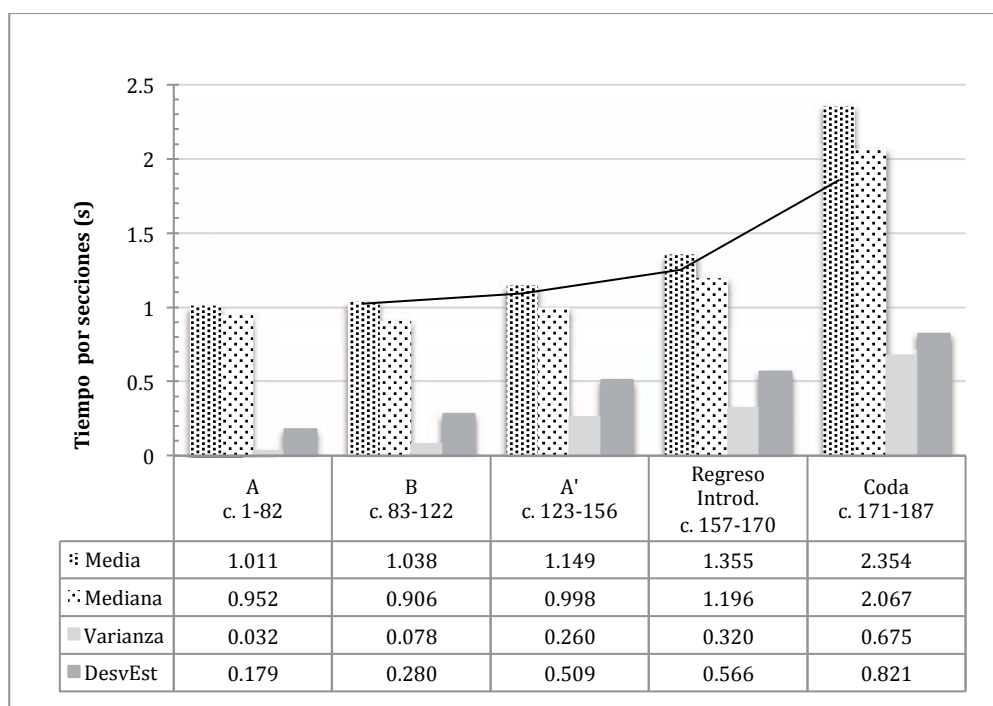
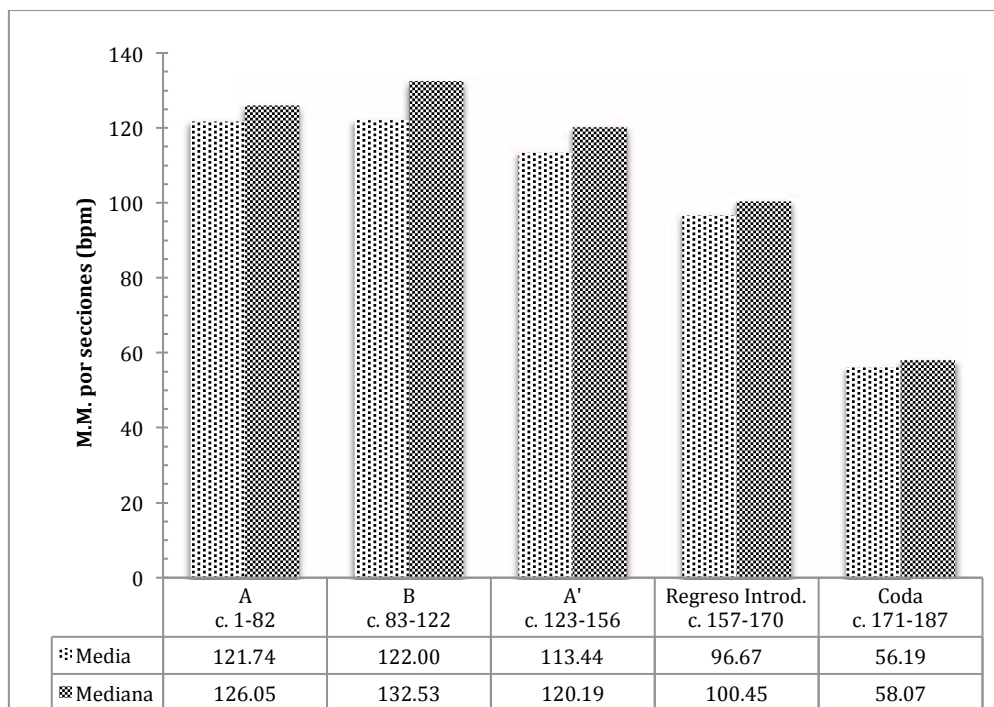


Fig. II-18. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Variable tempo, cc. 171-187.

Por último, si homologamos los datos estadísticos de la variación del tiempo en la versión de Alicia de Larrocha (1957) de “El Puerto” con las distintas secciones de la estructura de la pieza, podemos observar que Larrocha mantiene casi el mismo tiempo por compás en las primeras dos secciones (cc. 1-82 y 83-122), con una media entre 1.011 y 1.038 segundos, y a partir de la reexposición (c. 123) y el regreso de la introducción (c. 157), la duración por compás se incrementa sutilmente (media entre 1.149s y 1.355s) hasta llegar a la última sección, la coda (cc. 171-187), con una media de 2.354 segundos por compás. A partir de ello, ésta resulta la sección más lenta de toda la pieza, pues la intérprete va casi a la mitad del tiempo inicial, pero resulta coherente con las indicaciones de Albéniz: *meno Tempo e rit. à poco--sempre rit. è rall. --retardant toujours--molto rit. --Adagio--au 1^{er}M^t*. Por su parte, la medida metronómica (bpm) en valor de negra con puntillo en compás de 6/8, varía en la misma proporción que los cambios de tempo de las distintas secciones de “El Puerto”, Fig. II-19, a) y b).



a) Variación del tempo por secciones.



b) Variación de la medida metronómica por secciones.

Fig. II-19, a) y b) Variación de tiempo y medida metronómica (bpm) con relación a la estructura de la pieza. “El Puerto”, versión de Alicia de Larrocha (1957).

Como se mencionó, las dos primeras secciones –exposición y desarrollo– tienen un tempo similar, además la dispersión de los datos con respecto a la media (desviación estándar) es menor: 0.179s y 0.280s con respecto a las otras secciones: reexposición (0.509s), regreso de la introducción (0.566s) y coda (0.821s). Esto, en parte, contradice lo observado en las gráficas del tiempo por secciones, Fig. II-13 (cc. 1-25), Fig. II-14 (cc. 25-82) y Fig. II-15 (cc. 83-122); en particular los compases 25-82, que muestran un alto grado de variabilidad, pero a la vez, esto comprueba la estabilidad en el tempo que consigue Alicia de Larrocha. Así que la dispersión se debe principalmente al *rubato* y grandes *ritardandi* que utiliza Larrocha entre motivos y secciones, pero que contrarresta inmediatamente con un tempo uniforme, logrando el equilibrio temporal y la unidad de toda la pieza.

2.4.5. Dinámicas

Si analizamos las medidas de amplitud individualmente, podemos obtener un rango aproximado de las dinámicas. La Fig. II-20 (página siguiente), muestra la representación temporal de la amplitud de la onda sonora en la versión de Alicia de Larrocha (1957), con un valor mínimo de 0.0146 dB y un máximo de 0.2451 dB, que corresponden a los compases 185 y 119, respectivamente.

Como mencionamos anteriormente, la amplitud también depende de otros factores. En este caso, el valor máximo en el compás 119 coincide con el *cresc.* que llevará al clímax en *fff* en el compás 123. Esto se debe a que la intensidad de volumen se incrementa en este punto por la textura (pasaje en terceras, m.d.), porque ambas manos tocan en el mismo registro medio del piano, y por el uso prolongado del pedal derecho (resonancia). El valor mínimo del compás 185 corresponde al acorde en *pppp* en tempo *Adagio*, con duración prolongada y fermata, por lo que el sonido se va perdiendo de manera natural hasta llegar al silencio previo a las notas finales.

Esto muestra que es más conveniente considerar un rango de valores para los matices *piano* y otro para los *forte*, en vez de un valor único. Para lo cual, intentaremos clasificar e identificar el rango dinámico utilizado por Alicia de Larrocha en su versión (1957) de “El Puerto”, aplicando evaluaciones cuantitativas y cualitativas.

Primero, usamos la estadística descriptiva y ordenamos de forma ascendente el conjunto de datos registrados (302). Se obtuvo una mediana de 0.0660 dB como valor central, que sirvió como referencia para dividir los datos en dos grupos de intensidad de volumen: un grupo A) de menor intensidad (*piano*), del valor 0.0146 dB a 0.0657 dB y un grupo B) de mayor intensidad (*forte*), del 0.0664 dB a 0.2451 dB. Segundo, tomando como base las dinámicas indicadas en la partitura (mín. *pppp* y máx. *fff*), y comprobando auditivamente, distribuimos los valores de amplitud en un rango aproximado de dinámicas. La Fig. II-21 muestra esta aproximación, con un valor mínimo y máximo para cada matiz.

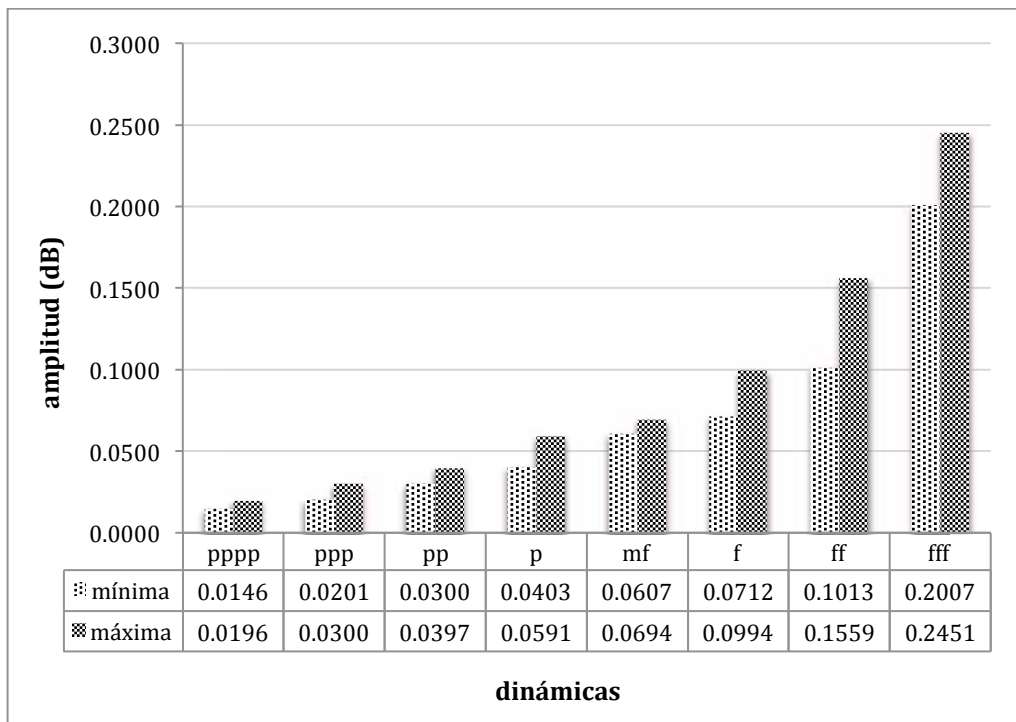


Fig. II-21. Rango aproximado de dinámicas, de acuerdo al ámbito de las medidas de amplitud (dB) en la versión de Alicia de Larrocha (1957) de “El Puerto” de Albéniz.

3.5. Visualización del análisis

El resultado del proceso analítico con *Sonic* de la grabación de “El Puerto” de Alicia de Larrocha (1957), se muestra en una imagen que reúne la forma de la onda sonora, las gráficas de las variables tempo y dinámicas (amplitud), la estructura de la pieza y algunas indicaciones de la partitura. Así, se podrán observar aspectos analíticos de la obra y de su interpretación simultáneamente con la reproducción de la pista de audio. (Fig. II-22, página siguiente). También se pueden generar imágenes y gráficas de cada una de las capas de análisis con *Sonic*: medida metronómica, frecuencia, espectrograma, etc., o bien, del análisis detallado de un pasaje específico que sirva para identificar rasgos de estilo en las interpretaciones; por ejemplo, el *rubato*, o un *diminuendo* o *crescendo* que se da de manera paralela con un *rallentando*, etc.

Este tipo de análisis nos permite escuchar una grabación de manera diferente, en la que la atención auditiva de la música se enfoque en los aspectos de interpretación que se muestran visualmente. En este sentido, la grabación se presenta como un objeto de análisis, en la manera en que lo ha sido la partitura tradicionalmente.

Tempo

Si se amplía la imagen al momento de la reproducción del audio, podemos observar los números de compás y su coincidencia con las gráficas de tempo y dinámicas. A diferencia de la gráfica de tempo generada en Excel con fines estadísticos, en la que el número de compás indica el valor total del mismo, aquí, en *Sonic* se generó la gráfica de tempo (naranja), Fig. II-22, indicando el número al inicio del compás para poder identificarlo de manera precisa en la partitura. Si la duración es mayor significa que el tiempo es más lento (curva hacia arriba), y cuando la duración es menor, el tiempo es más rápido (curva hacia abajo).

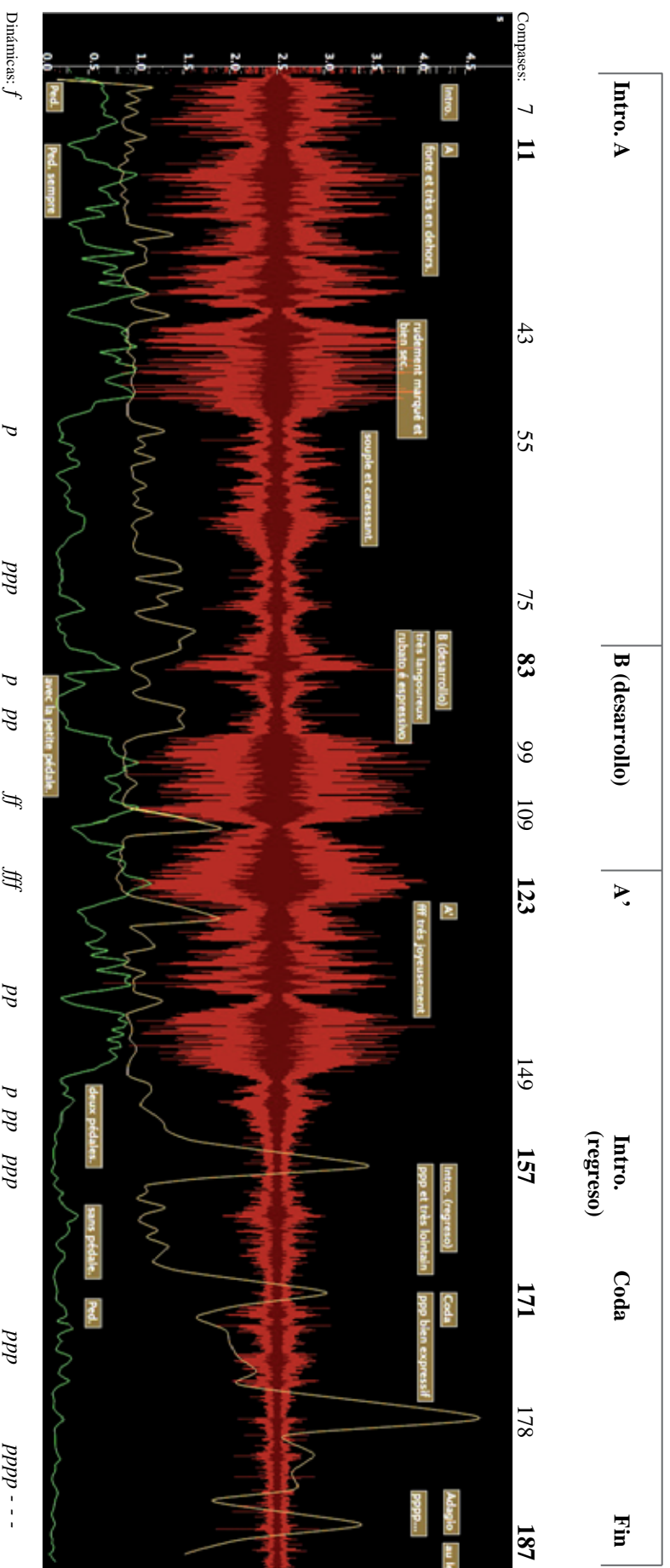


Fig. II-22. Visualización del análisis en *Sonic*: forma de la onda sonora (rojo), tempo (naranja), dinámicas (verde); estructura de la pieza e indicaciones en la partitura: versión de Alicia de Larrocha (1957) de “El Puerto” de Albéniz.

Por otra parte, si comparamos la gráfica de tempo por compás con la gráfica obtenida de las medidas metronómicas (bpm), el contorno de la curva es inverso. A mayor duración por compás, tempo más lento, y por lo tanto la medida metronómica (bpm) disminuye (curva hacia abajo); a menor duración, tempo más rápido, y la medida metronómica aumenta (curva hacia arriba), como se muestra en la Fig. II-23.

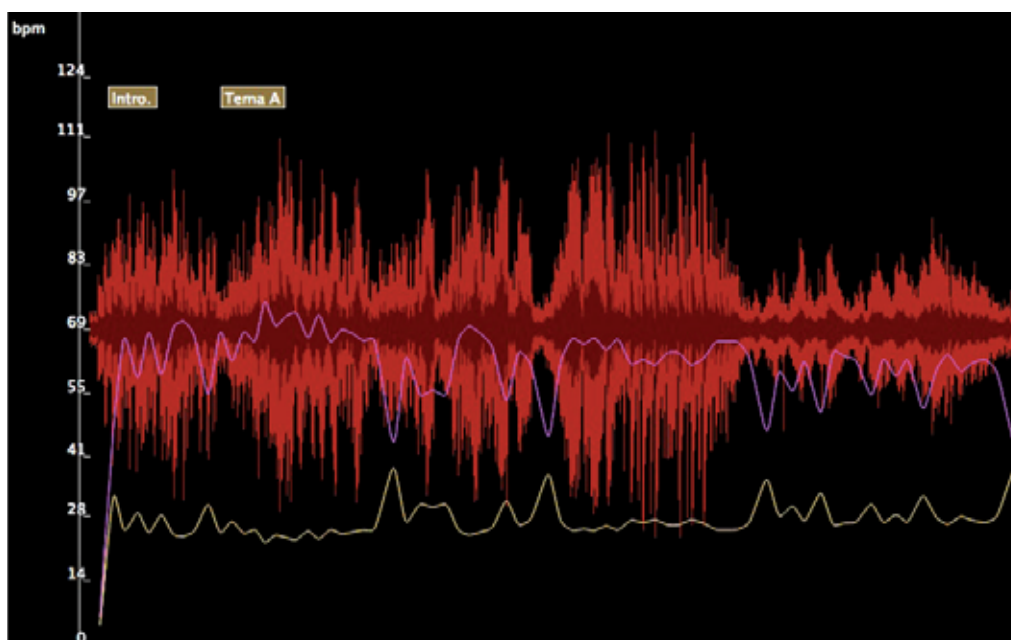


Fig. II-23. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Tempo (naranja); Medida metronómica en bpm (violeta). cc. 1-75.

Dinámicas

En la gráfica de la variable dinámicas (verde) de la Fig. II-24, que corresponde a la medida de amplitud de la onda,¹³³ si la intensidad es mayor (curva hacia arriba) tenemos un matiz más fuerte, y si es menor (curva hacia abajo), un matiz más suave. Cabe recordar, que la intensidad del volumen que percibimos es algo subjetivo y depende también de otros factores como la frecuencia (graves y agudos), la textura y el pedal, entre otros. Por lo que tomaremos el contorno del gráfico generado por *Sonic* de

¹³³ La gráfica de amplitud en *Sonic* puede mostrarse en diferentes medidas: dB (decibelios), V (Voltios) y Hz (Hertz); en este caso se seleccionó en V a un décimo de segundo (en vez de dB a un centésimo de segundo), para que se adaptara mejor visualmente con la gráfica del tempo.

las medidas de amplitud, más que sus valores absolutos, para homologarlo con las dinámicas indicadas en la partitura, que van desde un *pppp* hasta un *fff*.

De manera general, la forma de la onda (rojo) y la gráfica de las dinámicas (verde) en la Fig. II-22 (p. 182) muestran claramente dos secciones con mayor intensidad de volumen (*f* a *fff*), cc. 1-54 y 99-148, y dos con menor intensidad de volumen (*p* a *pppp*), cc. 55-98 y 149-187, las cuales están en estrecha relación con la estructura de la pieza y las indicaciones de Albéniz en la partitura. De manera particular, Fig. II-24, podemos observar el seguimiento que hace Alicia de Larrocha de las dinámicas en “El Puerto”. Por ejemplo, la pieza inicia en un matiz *forte*, con un *ff* y “très marqué et très brusque” para los compases 7-8, y en el compás 11 se indica “forte et très en dehors”. Es evidente que Larrocha se apega a este contraste dinámico indicado por Albéniz, pero además, a la instrucción “très en dehors”, que ella logra haciendo un *diminuendo* en el acompañamiento para resaltar la entrada del tema principal con la mano derecha.

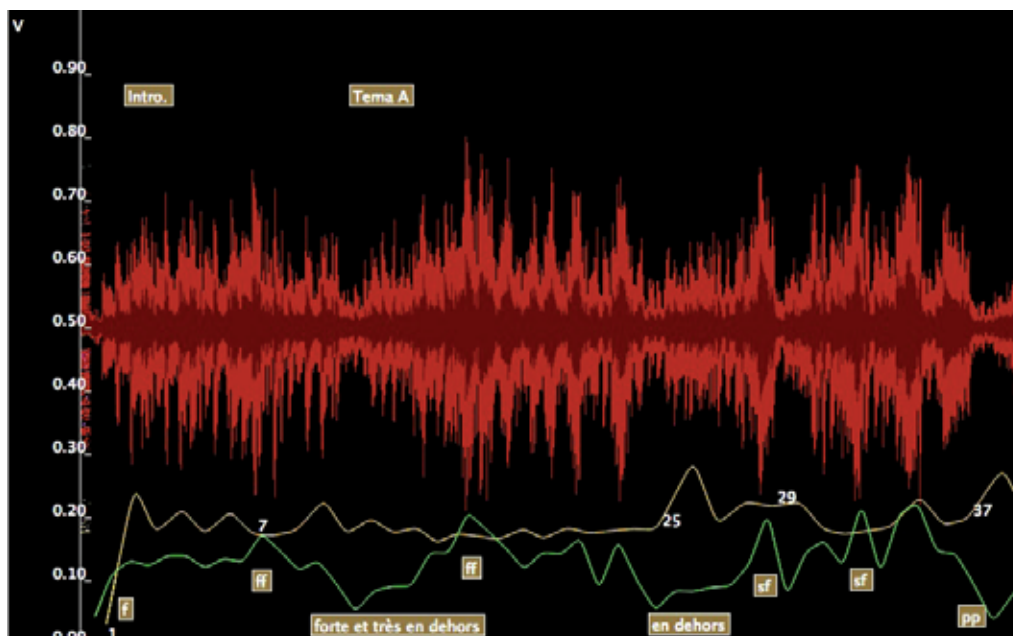


Fig. II-24. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*. Alicia de Larrocha (1957). Tempo (naranja; dinámicas (verde). cc. 1-27.