



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

Capítulo III

Aplicación del análisis

3.1. Análisis cronológico de los registros sonoros de "El Puerto" (1910-2010)

Se analizan doce registros sonoros de “El Puerto” que cubren un periodo de 100 años, y que van de manera cronológica con los soportes y formatos que han surgido en la historia de las grabaciones. De este conjunto, proponemos por motivos cronológicos y de tipo de soporte una división entre:

a) Dos registros sonoros basados en la transcripción de la partitura, pero con una diferencia tecnológica de un siglo: rollo perforado para pianola de reproducción mecánica (1910) y secuencia MIDI¹³⁴ (2010), archivo digital de reproducción electrónica, transferido a formato digital de audio para ser tratado con *Sonic*.

b) Diez grabaciones de destacados pianistas en distintos formatos sonoros, desde la grabación en rollo para piano reproductor (1925) hasta la grabación digital en CD (2010).

3.2. Dos superficies, dos aproximaciones, variantes de los resultados

3.2.1. Rollo de pianola Victoria (ca. 1910)

Ficha técnica

I. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*

[La Garriga, Barcelona]: Victoria, [entre 1905 y 1929]¹³⁵

Formato: Rollo perforado para pianola; 88 notas; 32 cm. (“Acento y pedal”)

Marca: Victoria; núm. cat. 1097¹³⁶

Indicaciones en el rollo: “60 Allegro Moderato”

¹³⁴ MIDI (Musical Instrument Digital Interface).

¹³⁵ Estas fechas se refieren al periodo de fabricación de los rollos Victoria.

¹³⁶ Este rollo se localiza en la Biblioteca de Catalunya, Ref.: PIG 1776; también se encuentra en la BNE, Ref.: RP/455.

Velocidad de reproducción: “70” en el piano automático Apollo (1913) de la Biblioteca de Catalunya (BC)

Fecha y lugar de grabación: Grabado en directo en formato digital el 29 de abril de 2014 en la Sala Llevant de la BC.

El tempo “Allegro Moderato” marcado en el rollo Victoria de “El Puerto” no corresponde con el indicado en la partitura, *Allegro comodo*. En cuanto a la indicación “60”, ésta se refiere a una medida de velocidad de desplazamiento del papel (pies por minuto) en el carrete de la pianola y no a una medida metronómica (bpm). Conviene la aclaración, ya que si se convierte un rollo de pianola a archivo MIDI y se le asigna esta medida como velocidad metronómica, la reproducción no será en tiempo real, y en consecuencia el análisis arrojará datos erróneos.¹³⁷ Además, la velocidad de reproducción de los rollos depende de otros factores como las dimensiones del rollo y las características del instrumento donde se reproduce.

La mayoría de este tipo de rollos para pianola (piano operado con pedales) estaban basados en transcripciones de la partitura. La música era marcada en una plantilla de papel por un técnico especializado, y después se perforaban las marcas para obtener un rollo “master” que serviría para su producción. La marca de velocidad e indicaciones de dinámicas en el rollo servían como guía a la persona que operaba la pianola. Así que las variaciones de tempo, fraseo musical y dinámicas a menudo están ausentes en este tipo de rollos, pero se pueden lograr, si se desea, mediante el uso hábil de los controles manuales y pedales de la pianola. Cabe recordar, que uno de los objetivos del soporte sonoro en rollo perforado era fomentar la cultura musical y ofrecer una manera de hacer música sin la necesidad de dominar técnicamente un instrumento. Además, el rollo perforado fue el medio más importante de difusión de la música en las primeras tres décadas del siglo XX.

Para los objetivos de esta investigación, el rollo Victoria 1097 de “El Puerto” se instaló y ejecutó en el piano Apollo¹³⁸ de la BC a una velocidad de

¹³⁷ Este es el caso del análisis de Pérez Sánchez (2012, p. 629-633), por lo que obtuvo una medida metronómica central para este rollo Victoria, de 96.71 bpm, una velocidad relativamente lenta.

¹³⁸ La ventaja que tiene este instrumento, es que puede funcionar de dos maneras: mecánicamente, con la acción de los pedales y automáticamente, con el motor eléctrico que tiene integrado.

desplazamiento fija de “70”, sin añadir dinámicas ni cambios de tempo. La Tabla III-1 muestra las estadísticas del análisis con *Sonic*.

| Total (min) | Duración por compás (segundos) | | | | M.M. (bpm) qt | | Amplitud (dB) | |
|----------------|--------------------------------|---------|----------|---------|---------------|---------|---------------|--------|
| | Media | Mediana | Varianza | DesvEst | Media | Mediana | Máxima | Mínima |
| 3:12 | 1.0264 | 1.0245 | 0.0016 | 0.0403 | 117.15 | 117.12 | 0.2340 | 0.0791 |

Tabla III-1. Estadísticas de la variable tiempo y rango de amplitud. “El Puerto”, rollo perforado Victoria (ca. 1910).

De acuerdo a las estadísticas, la pieza mantiene un tempo constante, con una media (1.026s) y mediana (1.024s) muy cercanas, y una dispersión mínima (0.04s). El único punto extremo, c. 178, corresponde a la fermata indicada al final de ese compás. Para hacerla visible, el editor musical dejó un breve espacio que amplía la duración del compás, pero no altera la rítmica del mismo. Asimismo, en la Fig. III-1, se puede observar que hay una tendencia descendente del tempo. Esto podría indicar dos cosas: que la velocidad de reproducción del rollo en el piano automático se fue perdiendo gradualmente o que la plantilla donde se copió la música no era simétrica.

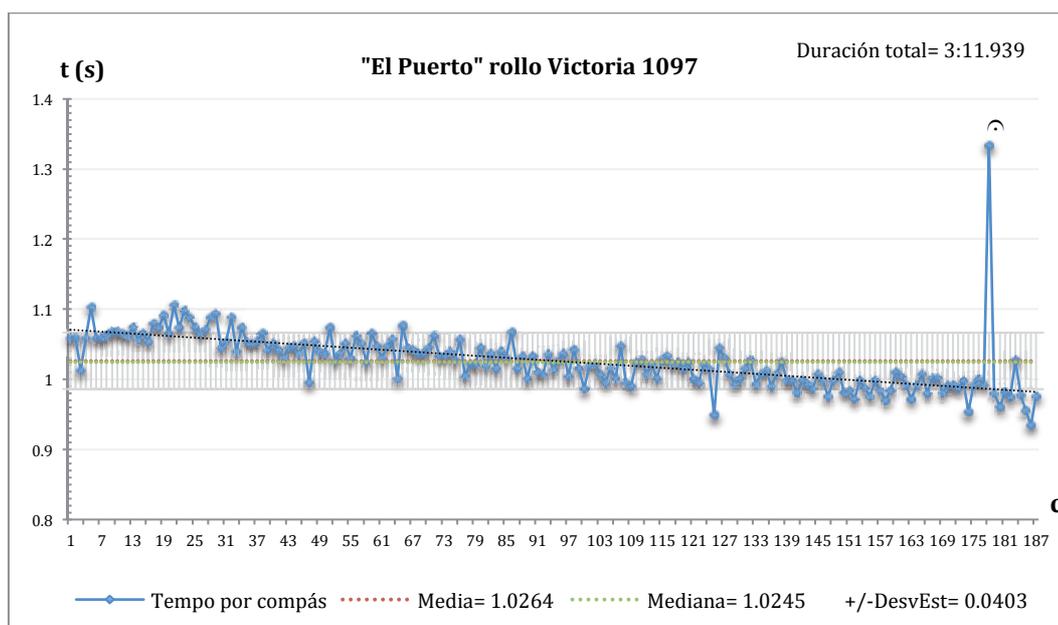


Fig. III-1. Variable tiempo (duración por compás). “El Puerto”, versión rollo para pianola Victoria (ca. 1910).

Las abundantes indicaciones agógicas que hay en la partitura y el cambio de tempo “Adagio” - “au I^{er}. M^t.” en los últimos compases, 183-187, no están registrados en el rollo Victoria, a menos que el editor los hubiera marcado, como lo hizo con la fermata del c. 178. En este caso, y al igual que las dinámicas, la persona que manipula la pianola tiene la opción de añadir las al momento de su reproducción. La Tabla III-2 muestra la duración de los compases 177-187 y la Fig. III-2 un extracto del espectrograma de la pista de audio con las marcas de esos compases, donde se observa una duración similar por compás, excepto el c. 178.

| Compás | Duración (s) | Indicación |
|--------|--------------|---|
| 177 | 0.993 | |
| 178 | 1.333 | fermata |
| 179 | 0.979 | |
| 180 | 0.960 | fermata |
| 181 | 0.981 | |
| 182 | 0.974 | fermata |
| 183 | 1.027 | “Adagio” |
| 184 | 0.977 | |
| 185 | 0.955 | |
| 186 | 0.934 | “au I ^{er} . M ^t .” |
| 187 | 0.975 | |

Tabla III-2. Duraciones por compás e indicaciones en la partitura, cc. 179-187.

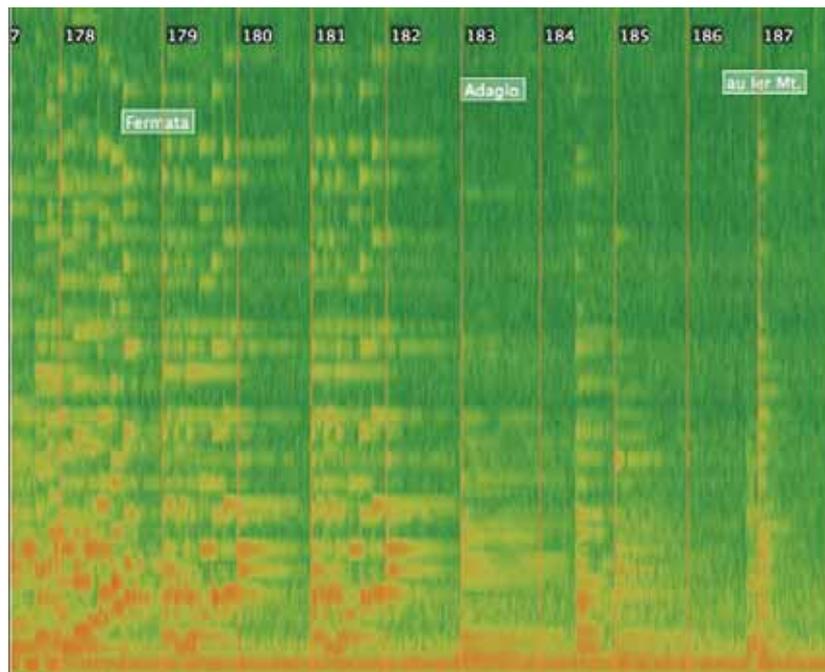


Fig. III-2. Espectrograma, cc. 178-187. “El Puerto”, rollo perforado Victoria (ca. 1910). Se puede observar que el c.178 tiene mayor duración que el resto de los compases.

La grafica de amplitud muestra un contorno de variación mínimo (Fig. III-3), un tanto similar en relación con la variable tempo. Esto se debe a que las dinámicas no fueron añadidas con los controles manuales al reproducir el rollo. Los pequeños cambios que se observan son por el ruido que hace el carrete del rollo y el motor del piano automático. Aunque pudimos registrar un valor máximo (0.2340 dB) y un mínimo (0.0791dB), no se pueden evaluar como un rango de dinámicas.

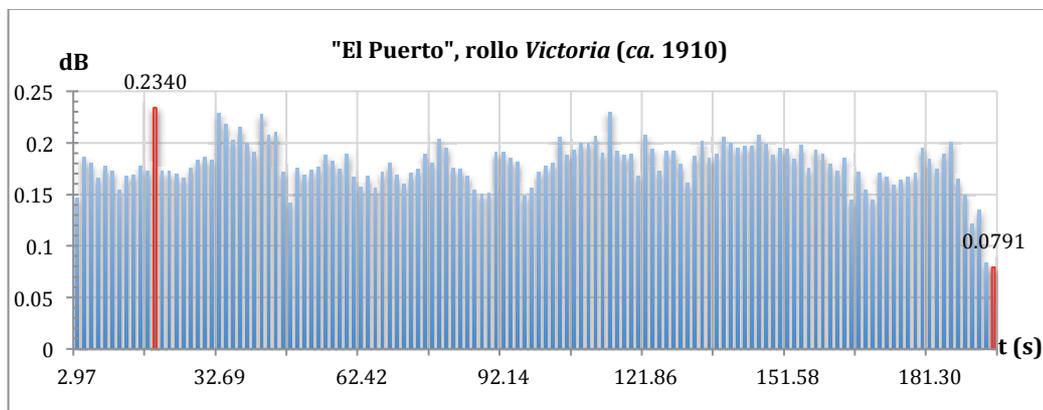


Fig. III-3. Representación gráfica de la amplitud. “El Puerto”, rollo perforado Victoria (ca. 1910).

La imagen resultante del proceso analítico con *Sonic*, se muestra en la Fig. III-4, donde se observa claramente que no hay variabilidad de tempo ni de dinámicas, por lo tanto no hay una interpretación musical registrada en el rollo de pianola, ésta dependerá enteramente del “pianolista”.

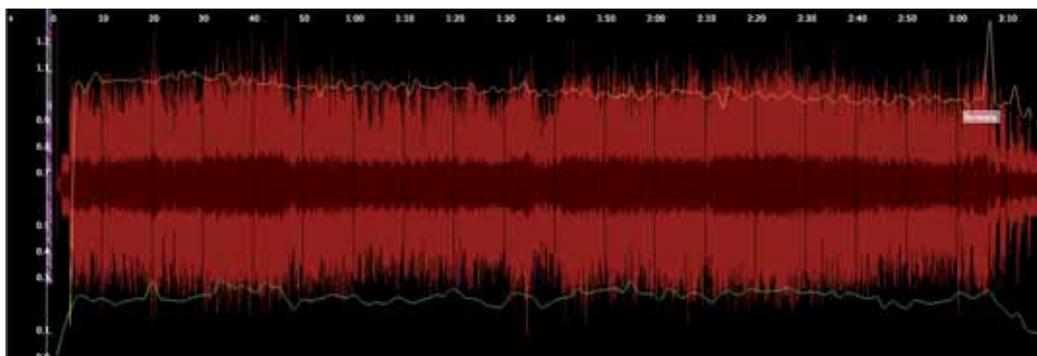


Fig. III-4. Análisis con *Sonic*. Forma de la onda (rojo); Tempo (naranja); Amplitud (verde). “El Puerto”, rollo perforado Victoria (ca. 1910).

3.2.2. Secuencia MIDI (2002-2013)

Ficha técnica

I. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*

Secuencias MIDI de la integral de *Iberia* y otras obras de Albéniz

Programador: Segundo G. Yogore; kunstderfuge.com, c2002-13.

Formato: archivo MIDI¹³⁹, transferido a formato de audio MP3

De manera semejante a los rollos de pianola, las secuencias MIDI están basadas en la partitura, pero en vez de que la música sea almacenada en un rollo perforado para su reproducción mecánica, se almacena en un archivo digital y su reproducción se realiza a través de un medio electrónico. Es el mismo principio, pero con la distancia de haber transcurrido un siglo repleto de avances tecnológicos.

¹³⁹ El archivo MIDI no es en sí un archivo de audio, no contiene música grabada sino la información que añade el programador o persona especializada en música para que se reproduzca en sonido en un instrumento MIDI o en la tarjeta de audio del ordenador.

| Total (min) | Duración por compás (segundos) | | | | M.M. (bpm) qt | | Amplitud (dB) | |
|----------------|--------------------------------|---------|----------|---------|---------------|---------|---------------|--------|
| | Media | Mediana | Varianza | DesvEst | Media | Mediana | Máxima | Mínima |
| 3:49 | 1.2249 | 1.1958 | 0.0183 | 0.1351 | 98.8 | 100.34 | 0.0556 | 0.0008 |

Tabla III-3. Estadísticas de la variable tiempo y rango de amplitud en “El Puerto”, secuencia MIDI, Yogore (2002-2013).

La secuencia MIDI de “El Puerto” realizada por Yogore fue transferida en archivo de audio para su análisis con *Sonic*, lo cual redujo la calidad del sonido, pero sin afectar las características del tiempo de esta versión. La Tabla III-3, muestra las estadísticas obtenidas del análisis. En la Fig. III-5, se observa claramente la consistencia de un tempo metronómico que va de 98 a 100 bpm (negra con puntillo), con algunos cambios de tempo hacia el final de la pieza. Yogore añadió *ritardandi* dos compases antes del regreso de la introducción (c. 157) y de la coda (c. 171), pero también amplió la duración de los compases 178, 180 y 182 que tienen fermata, y los compases 183-186 indicados en tempo *Adagio* en la partitura. A diferencia del rollo de pianola, que no registró cambios en la amplitud del sonido, en la secuencia MIDI se aprecia una variación en la intensidad del sonido (Fig. III-6), lo que sugiere que el programador debió añadir algún parámetro de dinámicas. Sin embargo, en la imagen obtenida del análisis con *Sonic* (Fig. III-7) la gráfica de amplitud (verde) no muestra cambios considerables.

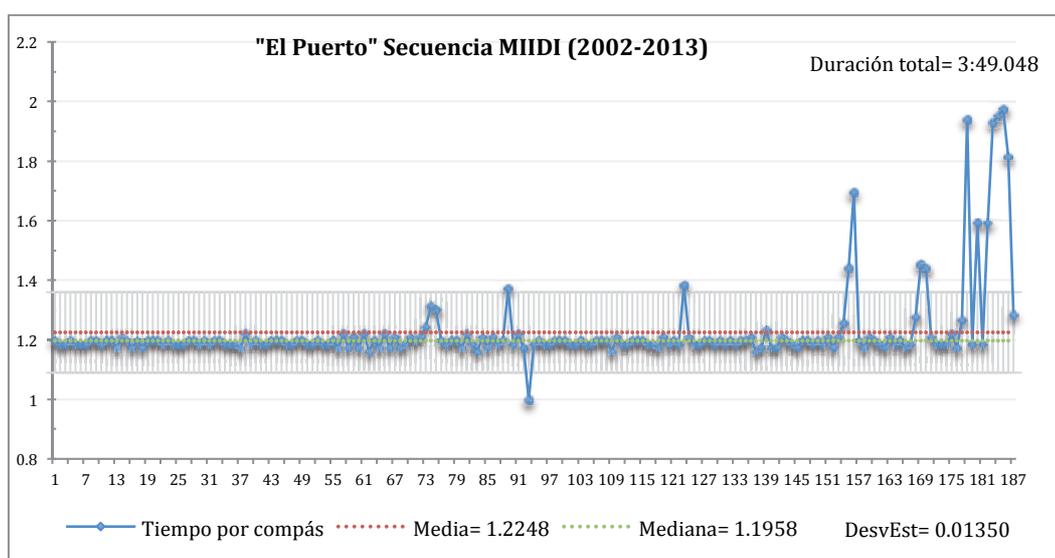


Fig. III-5. Variable tiempo (duración por compás). “El Puerto”, secuencia MIDI, Yogore (2002-2013).

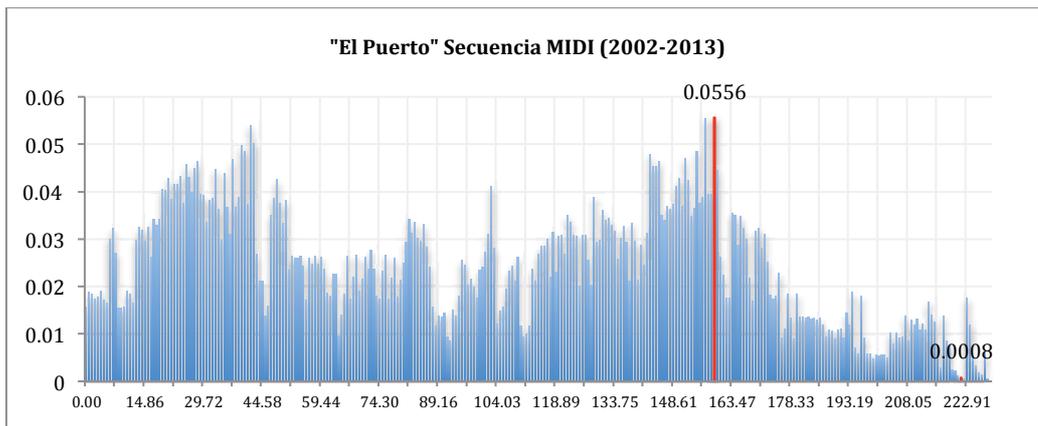


Fig. III-6. Representación gráfica de la amplitud. “El Puerto”, secuencia MIDI, Yogore (2002-2013).

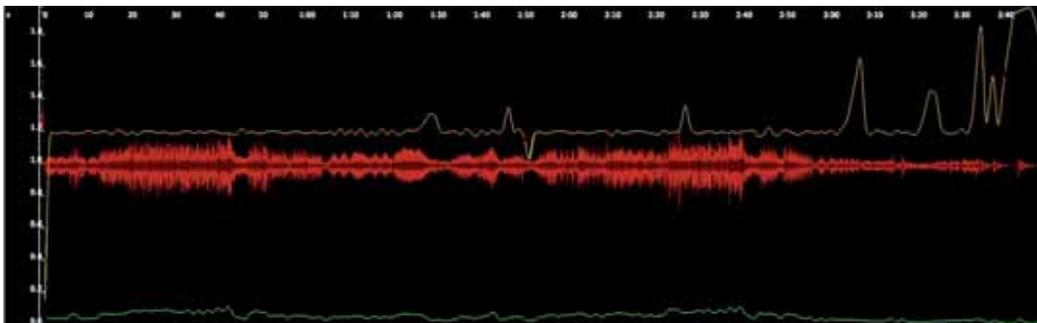


Fig. III-7. Análisis con *Sonic*. Forma de la onda (rojo); Tempo (naranja); Amplitud (verde). “El Puerto”, secuencia MIDI, Yogore (2002-2013).

3.3. Diez intérpretes: visiones y versiones desde 1925 a 2010

Justificación de la selección de pianistas

El análisis interpretativo de “El Puerto” a través de las grabaciones incluye un grupo representativo de diez destacados pianistas, que cubre un periodo de 85 años en los distintos formatos sonoros a partir de la grabación de Frank Marshall en rollo para piano reproductor Welte (1925). Además de la disponibilidad del material, se seleccionaron los pianistas que cumplieran con uno o varios de los siguientes criterios:

- a) pianistas destacados por su calidad interpretativa, sin importar su nacionalidad, ni tampoco su edad.
- b) pianistas que se encontraran en línea directa de la escuela pianística catalana Granados- Marshall.
- c) otros pianistas españoles que contrastaran con la escuela catalana.
- d) pianistas que han destacado por sus grabaciones de la integral de *Iberia* y, si es el caso, hayan dejado más de un registro de la obra.

La primera elección fue la pianista catalana Alicia de Larrocha, que además de cumplir con los criterios arriba mencionados, dejó siete grabaciones (comerciales e inéditas) de “El Puerto”; Leopoldo Querol, fue elegido por ser el primer pianista que grabó la integral de *Iberia* en disco LP. Otros pianistas españoles que creímos coherente agrupar y seleccionar para el análisis fueron: la catalana Rosa Sabater, contemporánea de Alicia de Larrocha y también alumna de Frank Marshall; el gaditano José Cubiles, destacado maestro de una generación de pianistas como Manuel Carra, Joaquín Achúcarro y Guillermo González, entre otros importantes intérpretes; el también español, Esteban Sánchez junto con Michel Block, este último nacido en Bélgica pero formado en México y los Estados Unidos, y destacaron por sus célebres grabaciones de la integral; a ellos se han unido tres pianistas de renombre internacional, fuera de cualquier vínculo con el panorama español: Claudio Arrau, Daniel Barenboim y Lang Lang.

El orden cronológico de las grabaciones de estos pianistas es:

1. Frank Marshall (1925) rollo para piano reproductor Welte 4013
2. Claudio Arrau (1946-47) disco de 78 rpm (mono) Columbia Masterworks, 1947; reed. CD, Philips Classics, 1998
3. Leopoldo Querol (1954). LP (mono) Ducretet Thomson, 1954
4. Alicia de Larrocha (1957). LP (mono) Hispavox, 1958
5. José Cubiles (*ca.* 1960). Radio Nacional de España. LP (estéreo) RCA, 1971
6. Rosa Sabater (1967). LP (estéreo), Columbia (Decca) 1967; reed. CD, BMG, 1997
7. Esteban Sánchez (1968-69). LP (estéreo) Ensayo (Llorach Audio), 1969; reed. CD, Ensayo, 1997
8. Michel Block (1973). LP (estéreo) EMI-Pathé [197-]; ed. LP, EMI-Odeón, 1979
9. Daniel Barenboim (1999-2000). CD, Teldec, 2001
10. Lang Lang (2010). CD y DVD, Sony Classical, 2010

Como las grabaciones originales de “El Puerto” se encuentran en diferentes formatos, ha sido necesario transferirlas o adquirirlas en formato digital para su análisis con *Sonic Visualiser*. En el caso del rollo para piano reproductor de Marshall, se grabó en directo en formato digital al momento de su reproducción en el piano automático Apollo de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona. Para las grabaciones originales en disco de 33 rpm (LP) de Querol, Larrocha, Cubiles y Block, la transferencia a formato digital en CD la realizó el personal de la BC, copia a partir de la cual se analizaron estas versiones. Para las grabaciones de Arrau, Sabater y Sánchez se utilizaron las reediciones en CD y para Lang, la edición original en CD.

Se aplicó el modelo de análisis establecido en “El Puerto” en la versión de Alicia de Larrocha (1957)¹⁴⁰ a cada una de las grabaciones de estudio, que incluye

¹⁴⁰ Véase Capítulo II, apartado 2.4. Modelo de análisis.

la marcación y medición de tiempos a nivel de compás, pulso y nota (IOI)¹⁴¹ con *Sonic*, el estudio estadístico de la variable tiempo por compás, los aspectos de interpretación detectados auditivamente, las gráficas de las variables tiempo y amplitud, y la imagen resultante del proceso analítico con *Sonic* (onda sonora, tiempo y dinámicas).¹⁴²

Las cuatro variables a considerar en el análisis de interpretaciones grabadas son: tiempo, dinámicas, cualidades del intérprete y calidad de la grabación. De las cuales, el tiempo y las dinámicas se evaluaron objetivamente con *Sonic*; las cualidades técnicas y de expresión del intérprete: toque, precisión, claridad, balance, uso del pedal, etc., se evaluaron auditivamente y en relación con las estadísticas de tiempo y dinámicas y con la estructura e indicaciones de la partitura. La calidad de la grabación no se evaluó técnicamente, ya que su estudio rebasaría el alcance de esta de investigación, pero considerando que es un factor importante en la evaluación final de una interpretación grabada, se tomaron en cuenta las características del formato y el contexto de la grabación, incluidos en el capítulo I.

El estudio detallado de la interpretación 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*. Asimismo, se podrá analizar si este concepto permanece o ha sufrido cambios o transformaciones con el paso del tiempo. Por otro lado, resulta interesante identificar si existen tendencias interpretativas comunes entre los pianistas, y si es así, descubrir si son tendencias que se desprenden de un maestro o línea de escuela pianística específica.

¹⁴¹ (IOI) Inter Onset Interval. Se refiere al intervalo en tiempo que hay del inicio de una nota y el inicio de la siguiente nota; también puede hacerse por pulso o por compás. Véase Clarke (2004).

¹⁴² Se eligió un formato de imagen con *Sonic* que facilite la visualización de los aspectos de tiempo y dinámicas en las interpretaciones mientras se reproduce la pista de audio.

Objetivos

Se plantean tres objetivos generales:

- 1) Presentar un panorama de los cambios en la interpretación de “El Puerto” en un periodo de casi un siglo.
- 2) Detectar si existen características de interpretación propias de un intérprete, o características comunes que puedan identificarse como rasgos del estilo de un maestro o escuela pianística determinada, o bien, como tendencias generales de un contexto o gusto estético del entorno (histórico, geográfico o estilístico).
- 3) Comparar las interpretaciones de Alicia de Larrocha (1957) y Frank Marshall (1925) para descubrir si existen características interpretativas comunes que hayan sido transmitidas de maestro a alumno.

3.3.1. Frank Marshall (1925)

Ficha técnica

I. Albéniz. “El Puerto” de *Iberia*

Intérprete: Frank Marshall (Cataluña, España, 1883-1959)

Fecha de grabación: 28 de agosto de 1925¹⁴³

Formato: Rollo perforado para piano reproductor

Marca: Welte; núm. cat.: 4013¹⁴⁴

Velocidad de reproducción: “65” en el piano automático Apollo (1913) de la BC

Lugar y fecha de grabación: grabado en directo en formato digital el 27 de julio de 2012 en la Sala Llevant de la BC.

Los rollos para piano reproductor, además de las perforaciones correspondientes a las notas y sus valores, tienen perforaciones adicionales al margen del rollo, que son códigos que activan sistemas específicos del piano para reproducir los acentos, los pedales y en algunos casos hasta las dinámicas. El rollo debe reproducirse a una velocidad fija y constante para que operen correctamente los mecanismos del piano con los códigos y además se escuche la interpretación tal y como fue registrada. Las distintas marcas de pianos reproductores tenían su propio sistema de grabación y reproducción de sus rollos,¹⁴⁵ pero en la actualidad este tipo de instrumentos son escasos, y son muy pocos los que se conservan en buen estado en museos o colecciones privadas. Por eso, la reproducción del rollo Welte de “El Puerto” con la interpretación de Frank Marshall en el piano automático Apollo presentó algunas dificultades. Se ejecutó el rollo en el piano a una velocidad fija de “65”, pero hubo momentos en el que el rollo se detenía, por lo que fue necesario usar los pedales en vez del motor eléctrico. También se observó que con los automatismos del instrumento activados, el pedal derecho se saturaba, por lo que se hicieron dos grabaciones, una con automatismos y otra sin ellos. A pesar de estas circunstancias, el rollo corrió bien de principio a fin y pudo grabarse para los fines de mi investigación. Tomando en cuenta lo anterior, el

¹⁴³ Fecha de grabación obtenida del “Katalog der WELTE-MIGNON Reproduktionsrollen”. UNI Freiburg. *Augustinermuseum*. Además véase capítulo II, apartado 2.1., para mayor información sobre este registro sonoro.

¹⁴⁴ Este rollo fue facilitado por el Museo de la Música, Barcelona, para su reproducción y grabación; también se encuentra en la UNI Freiburg. *Augustinermuseum*; Ref. 1925 N 11.

¹⁴⁵ Podríamos compararlo con los formatos actuales, el disco compacto y el súper audio disco compacto, ambos son digitales pero requieren de diferentes aparatos de reproducción.

análisis de la interpretación de Marshall en “El Puerto” se basa sólo en la variable tiempo, dejando a un lado otros factores como el pedal y las dinámicas, aunque se incluyen los parámetros de amplitud registrados. La Tabla III-4 muestra los resultados estadísticos del análisis.

| Total (min) | Duración por compás (segundos) | | | | M.M. (bpm) qt | | Amplitud (dB) | |
|----------------|--------------------------------|---------|----------|---------|---------------|---------|---------------|--------|
| | Media | Mediana | Varianza | DesvEst | Media | Mediana | Máxima | Mínima |
| 3:41.7 | 1.1860 | 0.9752 | 0.3999 | 0.6324 | 115.45 | 123.04 | 0.3620 | 0.2210 |

Tabla III-4. Estadísticas de la variable tiempo y rango de amplitud. “El Puerto”, rollo para piano reproductor Welte 4013, Frank Marshall (1925).

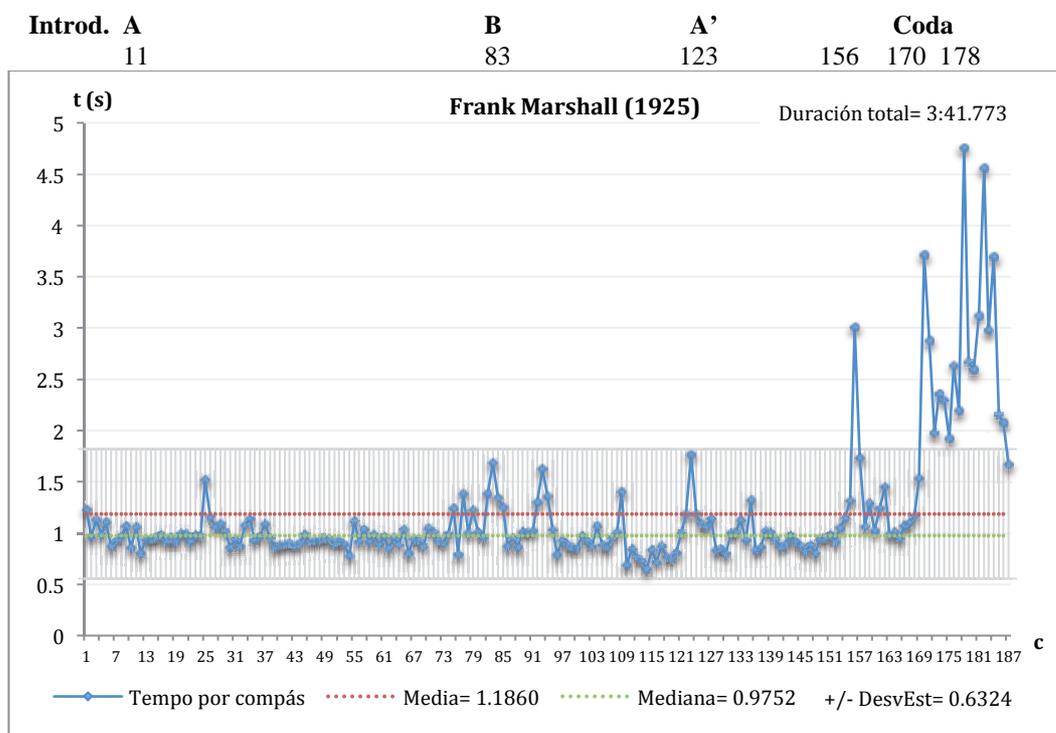


Fig. III-8. Variable tempo (duración por compás). “El Puerto”, versión Frank Marshall (1925).

En la Fig. III-8, podemos observar un alto grado de variabilidad en el tiempo y las estadísticas lo comprueban. Las medidas centrales media y mediana distan por 0.21 segundos y la medida de dispersión es considerablemente alta (0.632s). Los puntos extremos que rebasan esta medida son los compases 156, 170, 178, 182 y 184, que estructuralmente corresponden a la última sección de la pieza: el regreso de la introducción (c. 157) y la coda (cc. 171-187); además, Albéniz indica “meno Tempo

et rit. poco a poco” a partir del compás 157 y *Adagio* para los compases 183-187. De manera general, el resto de la pieza mantiene un tiempo alrededor de la mediana¹⁴⁶ (0.975s), con algunos puntos que rebasan esta medida por el *rubato* y *rallentandi* que hace Marshall en algunos pasajes. Los compases 110-120 muestran un valor inferior a la mediana. En este caso, Marshall apresura el tempo en estos compases de retransición y hace *rall.* en los cc. 121-122 para preparar la llegada al clímax y reexposición del tema principal con un amplio compás 123, (1.765s).¹⁴⁷

El contorno de amplitud en la versión de Marshall en rollo Welte (Fig. III-9) es bastante similar al del rollo para pianola Victoria, lo que sugiere dos cosas: el rollo Welte no tiene codificadas las dinámicas o bien, el piano automático Apollo no pudo reproducirlas correctamente, como sucedió con los códigos de los pedales. La imagen resultante del análisis con *Sonic*, se muestra en la Fig. III-10.

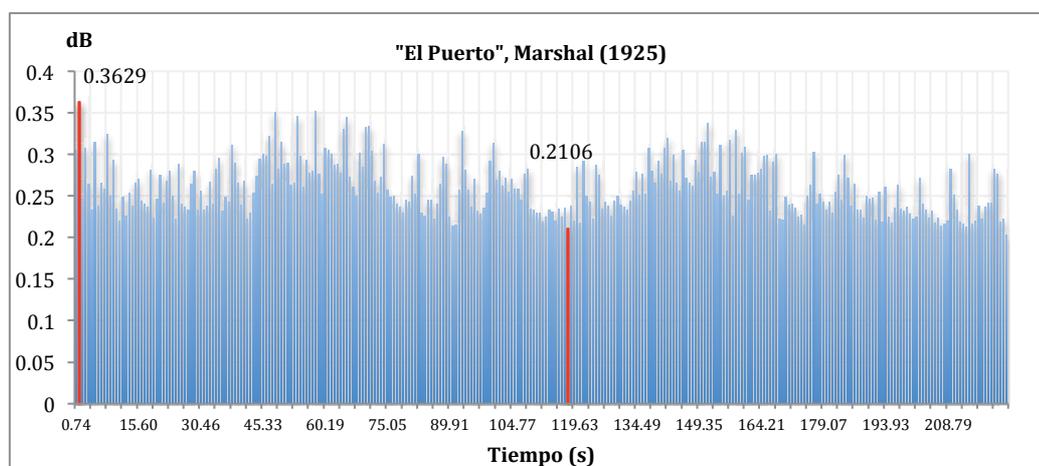


Fig. III-9. Representación gráfica de amplitud. “El Puerto”, versión Frank Marshall (1925).

¹⁴⁶ La mediana es la medida de tendencia central a considerar en “El Puerto”, debido a que existen varios valores extremos que afectan la media. (Véase capítulo II, apartado 2.4.2).

¹⁴⁷ Véase Tabla II-2. Estructura de “El Puerto”, p. 156-157.

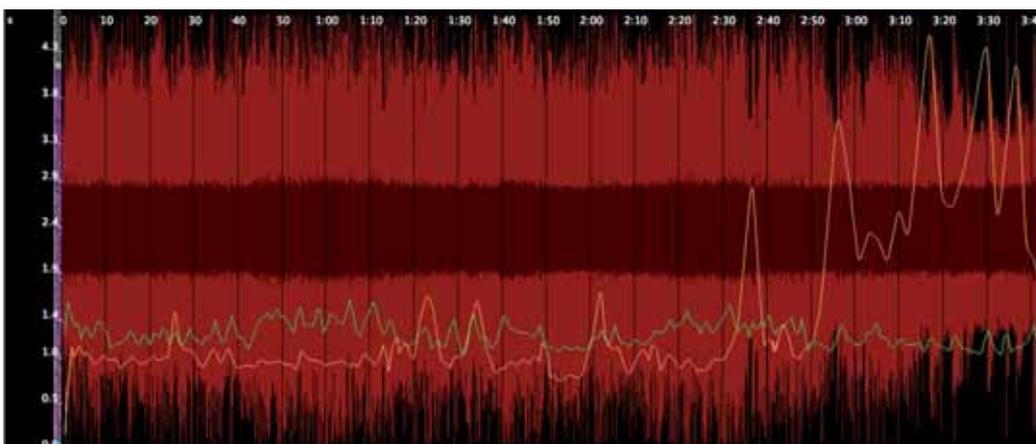


Fig. III-10. Análisis con *Sonic*. Forma de la onda (rojo); Tempo (naranja); Amplitud (verde). “El Puerto”, versión Frank Marshall (1925).

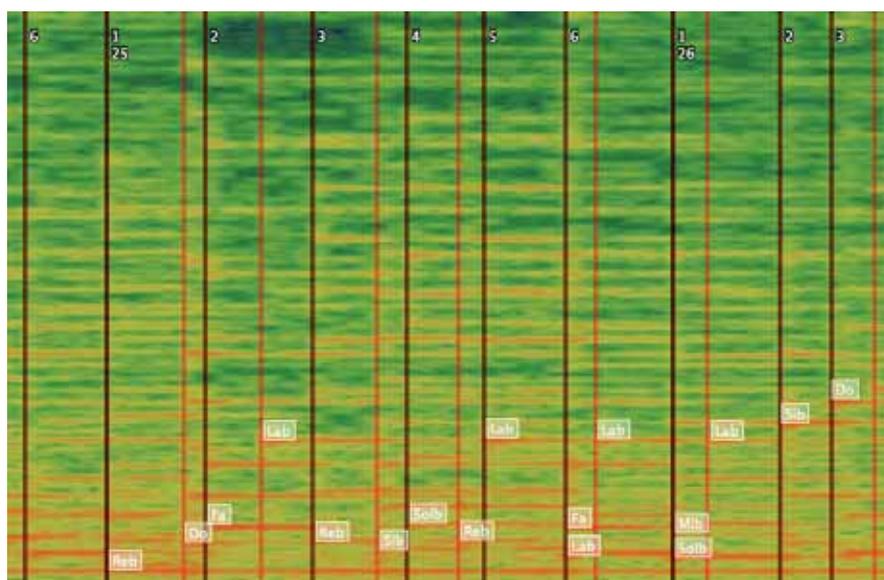
Características interpretativas

Los aspectos de ejecución e interpretación de Frank Marshall (1925) en “El Puerto”, detectados auditivamente y homologados con la partitura, las estadísticas y el análisis visual con *Sonic*, son los siguientes:

1. Desplaza las voces en textura polifónica para dar seguimiento melódico o para resaltar alguna de ellas.
2. Ejecuta manos disjuntas para efectos de expresividad.
3. Aumenta la duración de una nota para enfatizarla y hacerla más expresiva, o prolonga la duración de un acorde para aumentar en sonoridad.
4. Retrasa el tiempo con fines melódicos, por ejemplo, para resaltar el cromatismo descendente al final de frase; con fines armónicos, en los puntos de tensión, o con fines estructurales, en los cambios de sección.
5. Un mismo motivo lo interpreta de diferentes maneras, con fines de contraste en carácter y expresividad, o simplemente para dar variedad.

A continuación se incluye un registro por compás de las características interpretativas arriba mencionadas.

c. 25: se puede observar en el espectrograma y escuchar el desplazamiento de las manos y las distintas voces: *rubato* en la m.d. con la repetición de la nota Lab, la acentuación de la voz de contralto, indicada “en dehors”, y el movimiento en corcheas de la voz del tenor. Por eso la duración de este compás es bastante mayor (1.521s) que la medida promedio de los compases en la primera sección. Fig. III-11.



Espectrograma, cc. 25-26.



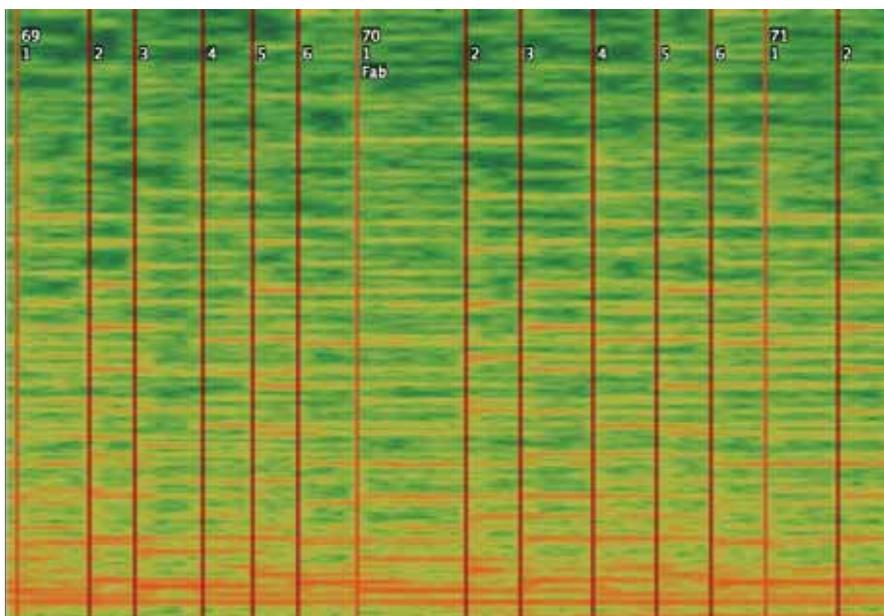
“El Puerto”, cc. 25-26

Fig. III-11. Desplazamiento de las voces y *rubato*, cc. 25-26; Marshall (1925).

c. 70: Marshall alarga considerablemente el valor del Fab (0.278s) de la voz de tenor para enfatizar el punto más alto de la línea melódica y seguir la instrucción de *cresc.* y *f* en la partitura. A pesar de que no se pudieron reproducir adecuadamente los códigos de las dinámicas del rollo en el piano automático

Apollo, Marshall logra dar la sensación de un *crescendo* al aumentar la duración de esta nota. Este recurso también lo utiliza Larrocha.

En el espectrograma (Fig. III-12), las líneas en color naranja indican la división de los compases, y las rojas corresponden a las notas ejecutadas. Aquí se puede apreciar claramente que la duración de la primera nota Fab del compás 70 es mucho mayor que las notas con valor similar (negra con puntillo) de los otros compases.



Espectrograma, cc. 69-70.

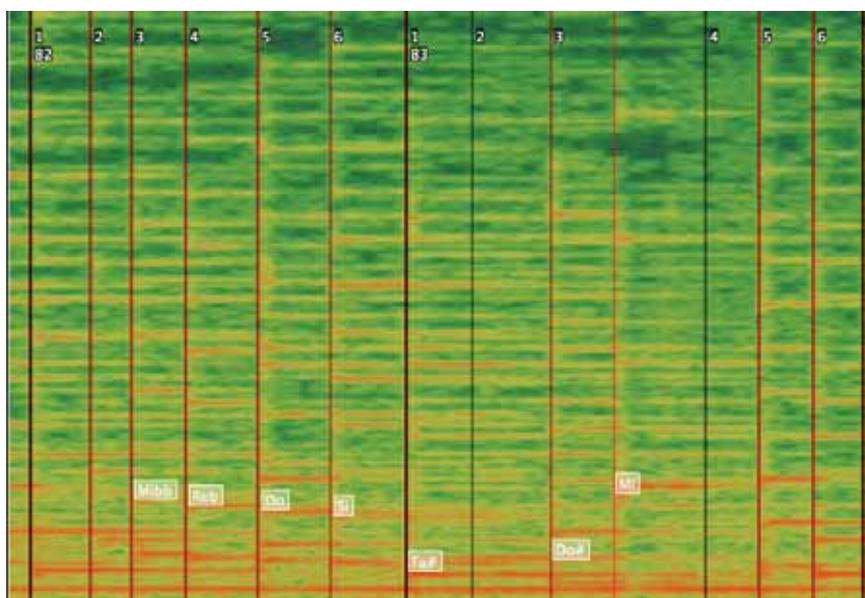


“El Puerto”, cc. 68-71.

Fig. III-12. Marshall (1925). Mayor duración del Fab (c. 70) con fines expresivos y de sonoridad.

cc. 82 y 92: hace *rit.*, aunque no está indicado en la partitura. Ambos compases corresponden al final de frase con inflexión cromática de la línea melódica del motivo (c).¹⁴⁸ Además, el *rit.* del c. 82 prepara la entrada a la sección de desarrollo en el c. 83.

cc. 83 y 93: Marshall no toca juntas las síncopas del tercer tiempo de ambas manos, sino toca primero la m.i., Do# (c. 83) y Fa# (c. 93) y después la m.d., Mi y La, respectivamente. Por lo que la duración de estos compases es mucho mayor que la media y la mediana, c. 83= 1.683s y c. 93= 1.625s. (Fig. III-13 y III-14).



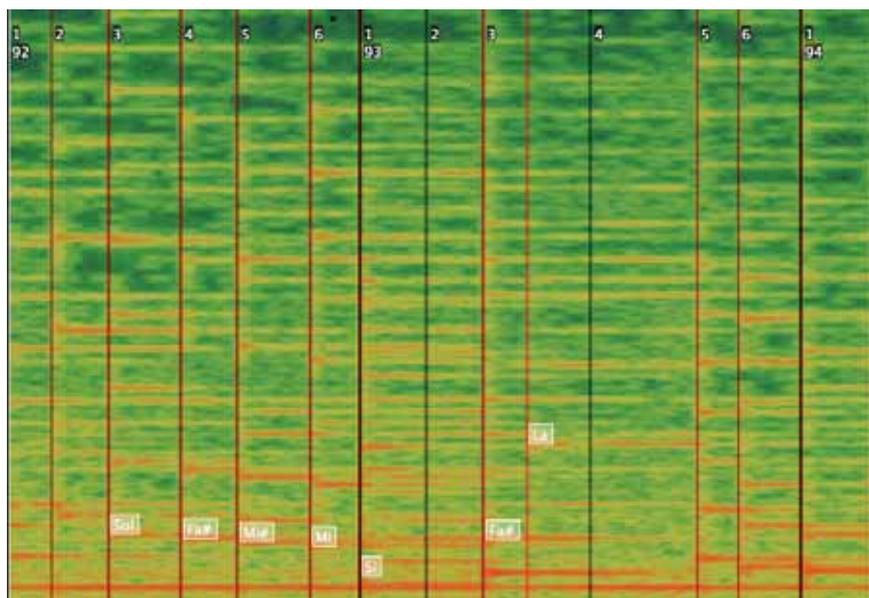
Espectrograma, cc. 82-83.



“El Puerto”, cc. 82-84.

Fig. III-13. Marshall (1925). Espectrograma y partitura cc. 82-84; *rit.*, inflexión cromática, c. 82; desplazamiento notas Do# (m.i.) – Mi (m.d.), c. 83.

¹⁴⁸ Este motivo se caracteriza por una línea melódica de rango limitado e inflexiones cromáticas; además, véase Capítulo II, apartado 2.3.3. Análisis de la partitura.



Espectrograma, cc. 92-93.



“El Puerto”, cc. 92-94.

Fig. III-14. “El Puerto”, versión Marshall (1925). Espectrograma y partitura cc. 92-94; *rit.*, inflexión cromática, c. 92; desplazamiento notas Fa# (m.i.) – La (m.d.), c. 93.

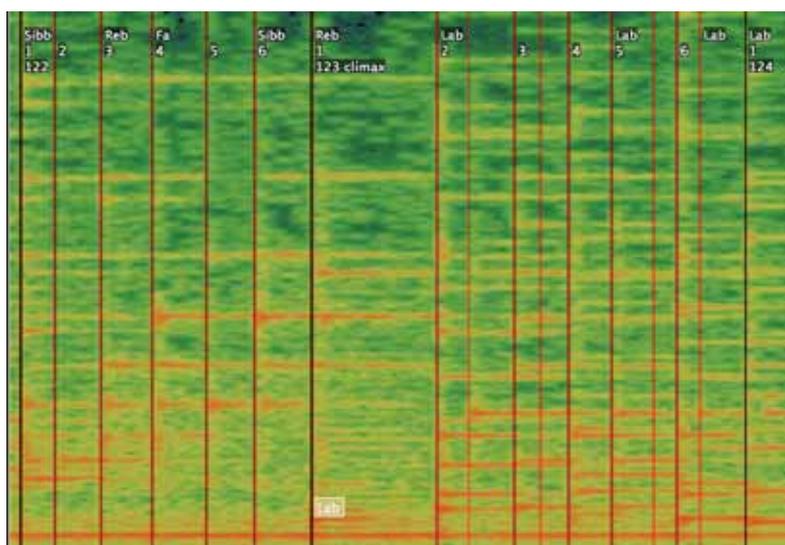
c. 86 y 95: acelera un poco, siguiendo la indicación “en pressant peu a peu”.

c. 99-104: en el c. 99, resalta más la línea melódica en corcheas de la m.i. que las simicorcheas de la m.d.; c.104, hace un pequeño respiro al inicio del compás que da la impresión de que creciera en volumen, pero en realidad es para delimitar las dos frases de cinco compases, 99-103 y 104-108 del motivo (b), caracterizado por un ritmo brusco, seco y marcado.

cc. 105-108: difícil de medir por la saturación de pedal; cc.107-108 se aprecia la hemiola, ya que resalta más la acentuación de 3/4 con los acordes en la m.d. que la de 6/8 de la línea melódica en la m.i.

cc. 110-120: tiende a apresurar el tiempo en el pasaje de la escala de tonos enteros.

cc. 122-123: hace un gran *rit.*, ampliando la duración de los acordes (m.d.) que además le sirve para ganar sonoridad y llegar en *fff* al clímax y la reexposición en el compás 123. En el c. 123, también alarga la duración del primer acorde y resalta la voz de contralto de la misma manera como lo hizo en el compás análogo 25, con un poco de *rubato* en la entrada del tema principal con las notas Lab (Fig. III-15).



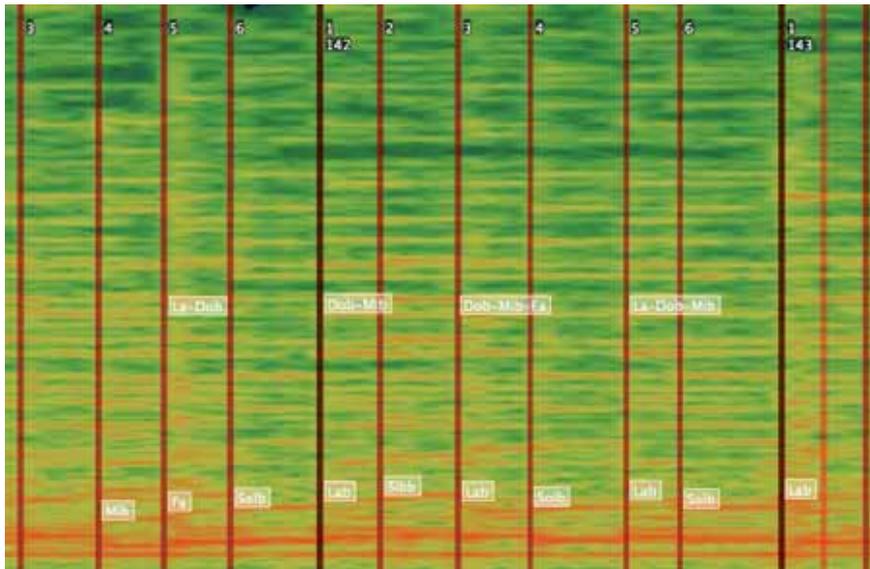
Espectrograma, cc. 122-123..



cc. 122-123.

Fig. III-15. “El Puerto”, versión Marshall (1925). Espectrograma y partitura cc. 122-123. Gran *rit.*, c. 122, y desplazamiento de voces intermedias y *rubato* (Lab, m.d.), c. 123.

En los pasajes análogos, cc. 141-142 y 145-146, donde se produce la hemiola, Marshall destaca más la línea de la m.i. con acentuación binaria, siguiendo la instrucción “très en dehors”, que los acordes “sec.” y *ff* con acentuación ternaria de la m.d. (Fig. III-16).



Espectrograma, cc. 141-142.



cc. 141-142.

Fig. III-16. “El Puerto”, versión Marshall (1925). Espectrograma y partitura cc. 141-142, hemiola con énfasis en la m.i.

cc. 153-156: Marshall sigue la instrucción “poco a poco rit. perdendosi” para llegar al regreso de la introducción en el c. 157. Esto se puede observar con la duración de los compases que va aumentando gradualmente (Tabla III-5). Del compás 149 al 152 mantiene un tiempo constante, con un valor por compás alrededor de la mediana por compás de toda la pieza (0.975s), pero a partir del c. 153 la duración va siendo mayor hasta llegar a un gran *ritardando* en el c. 156 con valor de 3 segundos, tres veces el valor de la mediana. Además, el c. 157 tiene un tempo más lento (1.73s), que el del inicio de la pieza (1.23s), pero de acuerdo a la indicación “meno Tempo”.



“El Puerto”, cc. 153-156.

| Compás | Duración (s) | Indicación |
|--------|--------------|-----------------------------------|
| 149 | 0.940 | |
| 150 | 0.952 | |
| 151 | 0.987 | |
| 152 | 0.917 | |
| 153 | 1.045 | “poco a poco rit.” |
| 154 | 1.149 | |
| 155 | 1.312 | “perdendosi” |
| 156 | 3.007 | |
| 157 | 1.730 | “meno Tempo” (regreso Introd.) |

Tabla III-5. “El Puerto”, versión Marshall (1925). Duración por compás, cc. 149-157, con *ritardandi* a partir del c. 153.

c. 162: claramente Marshall toca disjuntas las sextas de los tiempos primero y cuarto para resaltar y hacer más expresivas las notas acentuadas de la voz del tenor (Do-Lab; Sib- Solb) y seguir la línea melódica Lab, Solb, Fa (Fig. III-17). Esto no ocurre en el compás análogo de la introducción (c. 6), donde Marshall establece un tempo firme en *Allegro commodo* en matiz “forte”. Aquí, el regreso de la introducción la marca Albéniz: *meno Tempo* y “ppp et très lointain”. Esto también lo hace Alicia de Larrocha.



“El Puerto”, cc. 162-163.

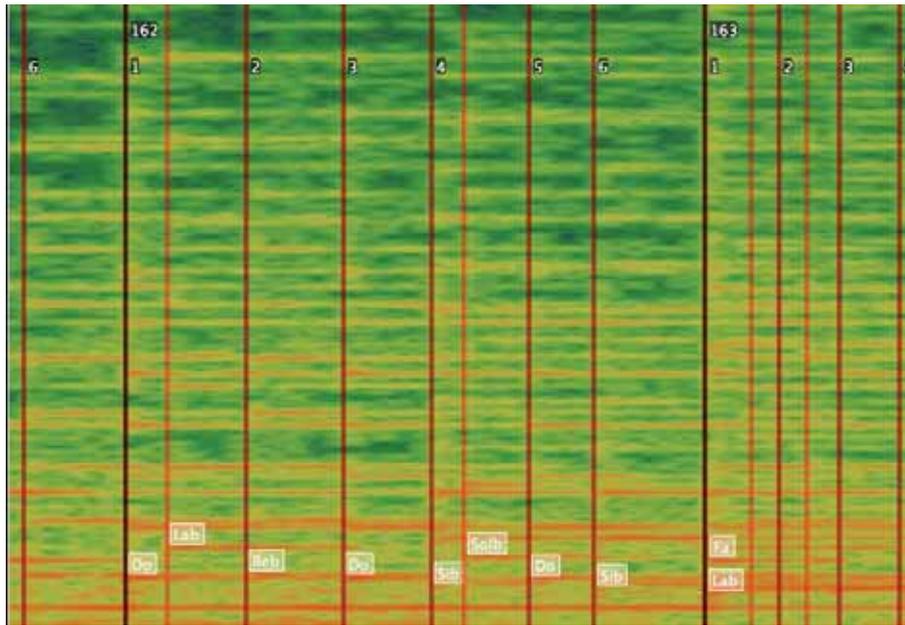


Fig. III-17. Marshall (1925). Espectrograma cc.162-163, desplazamiento notas Do-Lab y Sib-Solb.

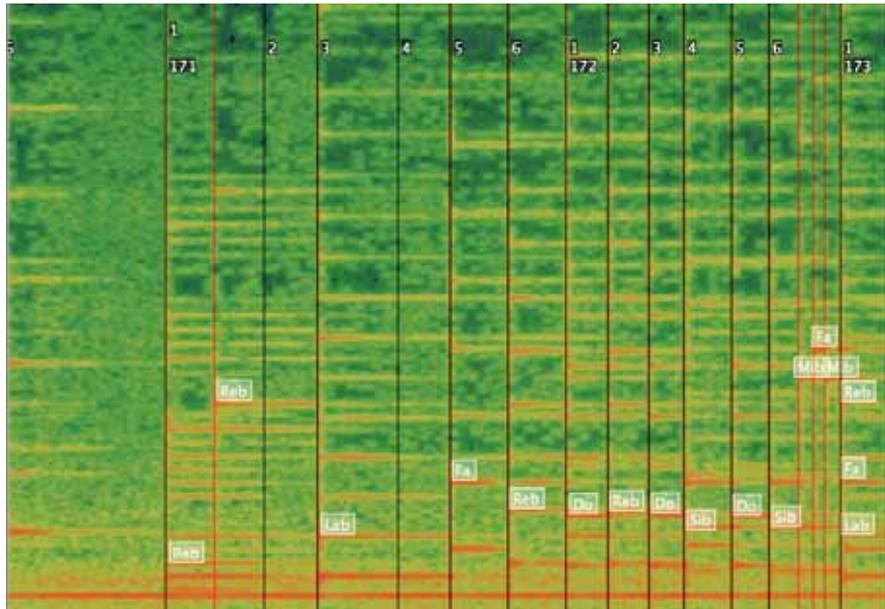
c. 170: Marshall hace un gran *rall.* antes de empezar la coda en el c. 171, especialmente en los dos últimos tiempos. La Tabla III-6, muestra los valores de los pulsos en ese compás; nótese que los tiempos 5° y 6° doblan el valor de los primeros cuatro tiempos. También lo hace Larrocha.

| Compás | Duración (s) | Pulsos | Duración (s) |
|--------|--------------|--------|--------------|
| 170 | 3.715 | 1 | 0.325 |
| | | 2 | 0.406 |
| | | 3 | 0.464 |
| | | 4 | 0.534 |
| | | 5 | 0.801 |
| | | 6 | 1.173 |

Tabla III-6. “El Puerto”, versión Marshall (1925); duraciones por pulso del compás 170, gran *rallentando*.

A partir de la coda y en un tempo que se va retardando hasta el final de la pieza, Marshall explota su recurso de tocar las manos disjuntas y desplazar las voces en textura polifónica para lograr una mayor claridad y seguimiento de las líneas melódicas. En el c. 171, indicado “ppp, bien expressif”, Marshall marca el

primer tiempo con el Reb² (m.i.) y retrasa el Reb⁷ acentuado (m.d.) para hacerlo más expresivo, por lo que resulta un ritmo e q (esto también lo hace Larrocha, pero más sutil). De la misma manera, en el último tiempo del c. 172 toca primero el Sib⁴ (m.i.) y después el tresillo de la m.d. (Fig. III-18).



Espectrograma, cc. 171-173.



cc. 170-173.

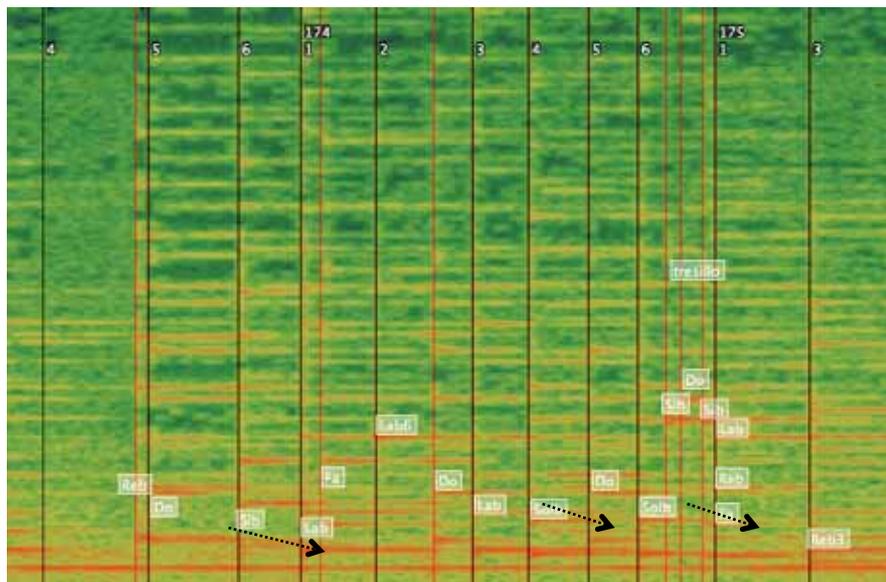
Fig. III-18. “El Puerto”, versión Marshall (1925). Espectrograma y partitura cc. 170-173; manos disjuntas con fines expresivos: 1º tiempo c. 171 (coda) y 6º tiempo c. 172.

c. 173: en el 5º tiempo (m.i.) no toca juntas las notas Do (corchea) y Reb (negra) apoyada, con lo que logra resaltar más esta última nota. Un recurso de Marshall para resaltar las voces en textura polifónica; también lo hace Larrocha, pero más sutil.

c. 174: sigue la línea melódica del bajo Do-Sib-Lab, Do-Lab-Solb y Do-Solb-Fa (c. 175), y al igual que el c. 172, el tresillo lo toca después del Solb⁴ (m.i.).

c. 175: como el c. 173, Marshall acentúa la corchea del tercer tiempo en el bajo aunque no está indicado en la partitura. Esta acentuación de la síncopa nos remite al motivo rítmico inicial característico en el “El Puerto”.

El espectrograma y la partitura de la Fig. III-9, ilustra la ejecución de Marshall en los cc. 173-175.



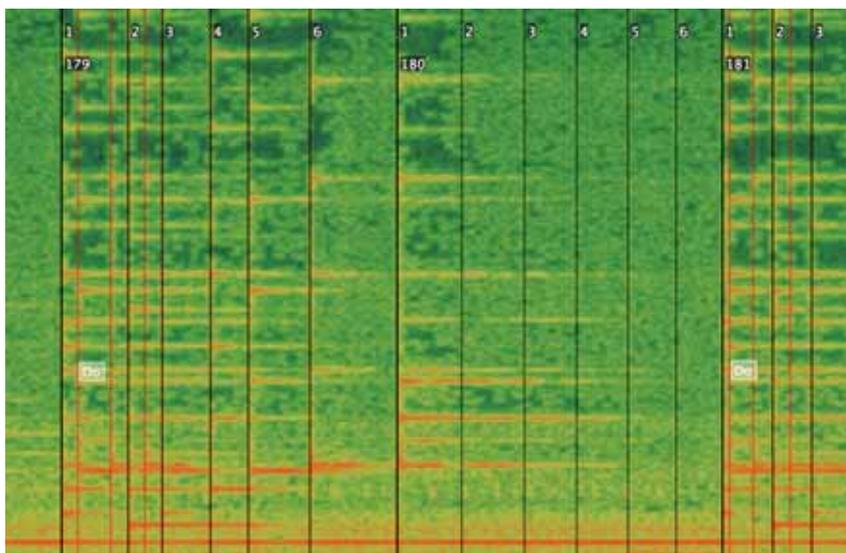
Espectrograma, cc. 173-175.

cc. 173-175.

Fig. III-19. “El Puerto”, versión Marshall (1925). cc. 173-175; acentuación de la síncopa en el bajo y seguimiento de la línea melódica en la voz del tenor.

c. 178: “molo rit.”, especialmente en los tres últimos tiempos.

cc. 179 y 181: retarda la entrada de las semicorcheas (m.d) y alarga el valor de la primera de ellas (Do). Esto es más notorio en el compás 179, donde retrasa la entrada del Do por 0.138s y su valor es de 0.267s; en el compás análogo 181, lo retrasa 0.058s y su valor es de 0.244s. (Fig. III-20).



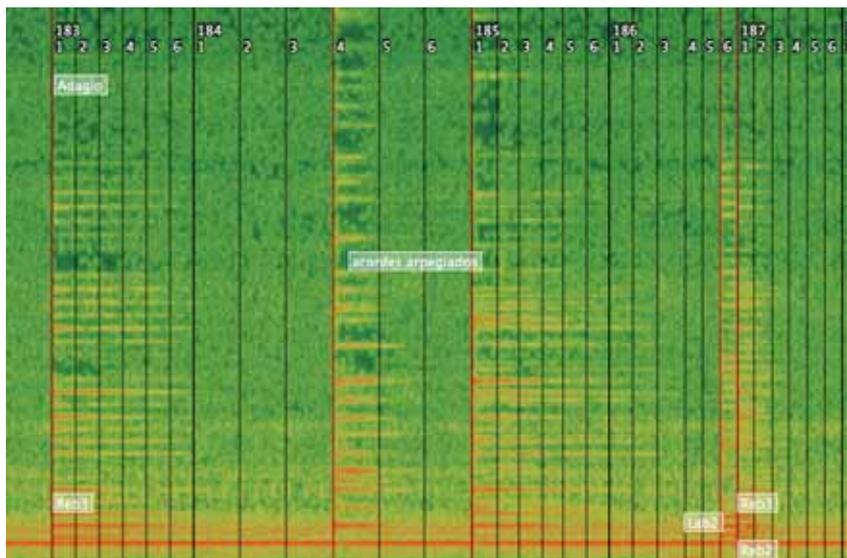
Espectrograma, cc. 179-181.



cc. 179-181.

Fig. III-20. Marshall (1925), cc. 179-181; retrasa la entrada de las semicorcheas (m.d) y alarga el valor de la primera nota (Do).

cc. 184-185: en tempo *Adagio*, los acordes de estos compases los hace arpegiados; además, no mantiene la sonoridad del acorde del c. 184 sino lo hace como una corchea (Fig. III-21). Esto es interesante, ya que nos anticipa en un tempo lento la resolución final en corcheas de las notas Lab-Reb en el tempo inicial *Allegro* (cc. 186-187).



Espectrograma, cc. 183-187



cc. 183-187.

Fig. III-21. Marshall (1925), cc. 183-187; acordes arpegiados, cc. 184-185.