

Iberia de Isaac Albéniz: Las versiones integrales grabadas por pianistas del continente americano

*Iberia de Isaac Albéniz: Complete Sound Recordings by Pianists from the
American Continent*

*Iberia de Isaac Albéniz: Versões integradas gravadas por pianistas do
continente americano*

Alfonso Pérez Sánchez

Universidad de Guanajuato, México

a.perezsanchez@ugto.mx

<https://orcid.org/0000-0002-6938-823X>

Resumen

Desde que apareció el primer álbum elepé de *Iberia* de Isaac Albéniz en 1954 y hasta la fecha, se han comercializado 64 grabaciones integrales en el ámbito mundial. De este total, 11 registros sonoros han sido efectuados por pianistas del continente americano. El objetivo de este texto es brindar información discográfica sobre esta oncenena de versiones integrales con el propósito de ofrecer los primeros supuestos a la cuestión de si esta obra española de corte universal ha sido interpretada y producida de manera particular desde América, y en caso de que fuera así, señalar si esta particularidad es a tal grado significativa como para representar una divergencia del canon marcado por los músicos europeos y sobre todo por los grandes maestros españoles. Además, a través de esta investigación, se han rescatado las versiones sonoras grabadas por los pianistas José Echániz, Elsa Puppulo y Francisco Aybar, de importancia histórica al pertenecer a la era del elepé.

Como resultado, se observa que los intérpretes americanos conocen bien la obra de Albéniz y están al tanto de la praxis interpretativa de *Iberia*. Su perfil biográfico revela que recibieron una formación académica excelente y que su memoria musical les permite dominar un repertorio amplio y ecléctico. Además, las carátulas de los discos analizados muestran temas iconográficos generalmente asociados con esta obra para piano. Es

importante señalar que varios pianistas escribieron las notas del folleto que de modo verbal manifiestan la percepción que tienen sobre estas piezas. Finalmente, el análisis temporal metronómico muestra una divergencia menor respecto a la praxis musical plasmada en las grandes versiones españolas de *Iberia*. Por tanto, los resultados indican que estas versiones no presentan una visión diferente a las producciones discográficas facturadas en otros puntos del planeta ni a las generadas en la península ibérica.

Palabras clave: Albéniz, análisis discográfico, grabación sonora, *Iberia*.

Abstract

Since its first launch in an LP format in 1954 to this date, 64 recordings of Isaac Albeniz's *Iberia* have been commercialized worldwide, 11 of which have been recorded by pianists from the American continent. The aim of this article is to provide a discographic analysis of the complete versions created from the western shores of the Atlantic and offer tentative answers to the question whether this Spanish work of universal importance has been interpreted and produced in America distinct from the canon established by European musicians, especially by the great Spanish masters. Moreover, this research rescued the recorded versions by the pianists José Echániz, Elsa Puppulo and Francisco Aybar, all of historical importance as they belong to the album era.

As a result, it can be observed that American pianists know Albeniz's work well and are aware of *Iberia*'s interpretive praxis. It is evident from their biography that they received excellent academic training and that their musical memory allows them to master a broad and eclectic repertoire. In addition, the album covers of the analyzed discs display iconographic themes generally associated with this piano work. It is important to mention that several pianists wrote the liner notes that verbally manifest their perception about these pieces. Finally, the metronomic analysis shows a small divergence from the musical praxis embodied in the great Spanish recordings of *Iberia*. Therefore, the results indicate that these versions do not present a different vision to the discographic productions created on the Iberian Peninsula, or, indeed, in any other part of the world.

Keywords: Albéniz, discographic analysis, sound recording, *Iberia*.

Resumo

Desde o surgimento do primeiro álbum da Iberia por Isaac Albéniz em 1954 e até hoje, 64 gravações integrais foram comercializadas em todo o mundo. Deste total, 11 registros sonoros foram feitos por pianistas do continente americano. O objetivo deste texto é fornecer informações discográficas sobre essas onze versões integrais com o objetivo de oferecer as primeiras suposições para a questão de saber se este trabalho espanhol de corte universal foi interpretado e produzido de uma forma particular a partir da América, e no caso foi assim, para indicar se essa particularidade é tão significativa que representa uma divergência do cânon marcada pelos músicos europeus e especialmente pelos grandes mestres espanhóis. Além disso, através desta investigação, foram resgatadas as versões sonoras gravadas pelos pianistas José Echániz, Elsa Puppulo e Francisco Aybar, de importância histórica ao pertencerem à era do LPEP.

Como resultado, observa-se que os intérpretes americanos conhecem bem o trabalho de Albéniz e estão cientes da praxis interpretativa da Ibéria. Seu perfil biográfico revela que eles receberam uma excelente formação acadêmica e que sua memória musical lhes permite dominar um repertório amplo e eclético. Além disso, as capas dos discos analisados mostram temas iconográficos geralmente associados a este trabalho para piano. É importante notar que vários pianistas escreveram as notas de panfletos que manifestam verbalmente a percepção que têm sobre essas peças. Finalmente, a análise metronômica temporal mostra uma pequena divergência em relação à prática musical incorporada nas grandes versões espanholas da Ibéria. Portanto, os resultados indicam que essas versões não apresentam uma visão diferente das produções discográficas faturadas em outras partes do planeta ou geradas na Península Ibérica.

Palavras-chave: Albéniz, análise discográfica, gravação de som, Iberia.

Fecha Recepción: Julio 2017

Fecha Aceptación: Noviembre 2017

Introducción

Iberia de Isaac Albéniz¹ es una obra significativa dentro del repertorio pianístico hispanoamericano del siglo XX. Esta serie de doce piezas fue compuesta por el músico catalán entre 1905 y 1908, en un tiempo récord dada la complejidad y riqueza discursiva de cada número. Las primeras grabaciones integrales aparecieron en la década de 1950 y desde entonces el número de interpretaciones ha ido en aumento. A lo largo de seis décadas se observa una diversificación en cuanto a nacionalidad y edad de los pianistas, así como en la presentación de los discos por medio de carátulas y folletos cada vez más especializados.

En la tabla 1 se puede observar la distribución en el tiempo con base en el año de grabación de las distintas interpretaciones sonoras². La primera columna señala la década; la segunda, el número de grabaciones que se hicieron en cada una de ellas, y la tercera incluye el primer apellido de los intérpretes en orden cronológico.

Tabla 1. Producción de grabaciones integrales de *Iberia* a través del tiempo

Década	N.º de grabaciones	Año de grabación
1950	6	1954: Querol, Echániz / 1955: Loriód, Falgarona / 1956: Gorini / 1958: Larrocha (v1)
1960	6	1962: Larrocha (v2) / 1963: Helffer / 1966: Ciccolini / 1967: Sabater / 1968: Puppulo / 1969 Sánchez
1970	6	1972: Kyriakou / 1973: Larrocha (v3), Block / 1974: Aybar / 1975: Solomon / 1976: Uribe
1980	3	1980: Requejo / 1985: Syomin / 1986: Larrocha (v4)
1990	13	1990: Torra / 1991: Pinzolas / 1992: Orozco / 1993: Heisser (v1) / 1994: Hiseki (v1) / 1995: Baytelman / 1996: Muraro / 1997: González / 1998: Jones, Okada, Peña / 1999: Solano, Unwin
2000	23	2002: Baselga / 2004: Huidobro, Billaut, Hamelin, Torres-Pardo, Díaz-Frénot / 2006: Pérez, Chauzu / 2007: Christian, Job, Kotaro / 2008: Rembrandt, Verona / 2009: Hiseki (v2), Fernández, Díaz-Jerez, Uehara, Montiel, Heisser (v2), Martín Castro, Ish-Hurwitz, Pizarro, Yovchev
2010	7	2010: Huidobro (v2) / 2011: Attenelle, Schaaf / 2013: Grané / 2014: Nishizawa, Boyd / 2015: Díaz-Jerez (v2)
Total	64	

Fuente: Actualización de la tabla realizada por Pérez (2014, p. 144)

¹ El número de catálogo, según Jacinto Torres (2001, pp. 415-428), es T₁₀₅.

² Es importante señalar que el año de grabación no necesariamente concuerda con el año de producción ni de edición, de ahí que en la bibliografía se incluya al final de cada referencia discográfica el tipo de dato técnico en relación con el año señalado: copyright ©, máster fonográfico ® o Depósito Legal (D. L.).

De ese grupo de 64 grabaciones originales comprendidas en el ámbito discográfico mundial, existe un subgrupo de 11 registros sonoros realizados por pianistas nacidos en el continente americano, que constituyen el objeto de estudio de este artículo.

Las grabaciones americanas

Iberia de Albéniz ha sido grabada de forma completa por pianistas de distintos países en las últimas décadas, lo que habla del trayecto destacado que ha tenido esta composición musical para entrar en el canon pianístico como una obra de repertorio, posibilidad que ya auguraba Olivier Messiaen al decir que esta colección de doce piezas ocupa un lugar destacado en el firmamento pianístico (Gauthier, 1978, p. 99)³.

En ese sentido, este texto tiene como objetivo rescatar las versiones y los perfiles de aquellos pianistas americanos que han sentido afinidad por esta obra española y que dedicaron tiempo y esfuerzo a ponerla en dedos, así como a grabarla. Se trata de los siguientes intérpretes: José Echániz (1954), Elsa Puppulo (1968), Francisco Aybar (1974), Blanca Uribe (1976), Pola Baytelman (1995), Sergio Peña (1998), Marc-André Hamelin (2004), Valentina Díaz-Frénot (2004), Sally Christian (2007), Paul Verona (2008) y Peter Schaaf (2011), que en los años indicados realizaron un registro discográfico de la *Iberia*.

Específicamente, siete de estos registros sonoros fueron producidos en Estados Unidos de América, uno en Argentina y otro en México; a los cuales se suman dos más, realizados en el Reino Unido y Alemania, aunque por intérpretes de origen canadiense y argentino.

³ Al parecer también dicha opinión también está reflejada en las notas escritas del álbum que contiene la versión integral de la *Iberia* grabada por la esposa de Messiaen, Yvonne Loriod (1958).

El perfil de los intérpretes

En cuanto al grupo de 57 pianistas que han grabado la integral de *Iberia*, 74 % son hombres y 26 % son mujeres. La mayoría son españoles, aunque también hay una presencia destacada de músicos franceses, ingleses y japoneses. La Fundació Isaac Albéniz Camprodon ha otorgado a varios músicos la Medalla Albéniz por la divulgación y grabación integral de esta obra, entre ellos a Larrocha, Torres-Pardo, Attenelle, Hiseki, Uribe, Pérez, González, Díaz-Jerez, Grané, Pizarro.

El perfil general del tipo de músico que ha grabado la integral indica que recibió una buena instrucción técnica y domina un repertorio amplio. Además, tiene una memoria musical muy desarrollada y maneja un amplio espectro de colores tímbricos. Varios estudiaron en un entorno propicio donde descubrieron y conocieron esta obra para piano a través de las enseñanzas de otros destacados intérpretes de la música de Isaac Albéniz.

En particular, la educación que recibió el grupo de once pianistas americanos se resume en la tabla 2 (ordenada por fecha de grabación):

Tabla 2. Origen y educación de los intérpretes americanos

Intérprete	Origen	Maestros	Escuelas
José Echániz	Cuba	José Echániz Maíz, Ignacio Tellería, Alberto Falcón	Conservatorio Falcón (La Habana)
Sergio Peña	México	Ofelia García, Stella Contreras, Bernard Flavigny, Bruno Seidelboffer, Sigi Weissenberg, María Curzio, Beveridge Webster, Adele Marcus	Academia del Maestro José F. Velázquez (Cd. de México), Juilliard School of Music (Nueva York)
Elsa Puppulo	Argentina	Jorge Fanelli, Juan Francisco Giacobbe, Alberto Ginastera, Ives Naty, Guido Agosti	Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo (Buenos Aires)
Blanca Uribe	Colombia	Richard Hauser, Rosina Lhevinne, Martin Canin	Academia de Música y Arte Dramático (Viena), Juilliard School of Music
Francisco Aybar	República Dominicana	Dora Zaslavsky, Clarence Adler, Llona Cabos	Manhattan School of Music (Nueva York), Fordham University (grado en psicología)
Valentina Díaz-Frénot	Argentina	Roberto Caamaño, Alicia de Larrocha, Madga Tagliaferro, Marcelle Heuclin, Vlado Perlemuter	Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (Buenos Aires), Cursos de Santiago de Compostela
Pola Baytelman	Chile	Russell Sherman, Nancy Garrett	Conservatorio Nacional (Universidad de Chile), Conservatorio de Música (Boston), Universidad de Texas (Austin)
Sally Christian	EE. UU.	Philip Lorenz, Claudio Arrau	Universidad Estatal de California en Fresno, Universidad de Stanford
Paul Verona	EE. UU.	Nadia Boulanger, John Browning, Sergio Perticaroli, Josef Raieff, Rosalyn Tureck, André Watts, Naomi Zaslav	Conservatorio G. B. Martini (Bologna), Juilliard School of Music, Manhattan School of Music
Peter Schaaf	EE. UU.	Sascha Gorodnitzki, Rosina Lhévinne	Juilliard School of Music

Fuente: Elaboración propia

Es importante señalar que dos pianistas americanos han escrito sus tesis doctorales sobre *Iberia* para obtener el grado de doctor en Artes Musicales. Se trata de Pola Baytelman (1990), quien, como tesis, efectuó un catálogo sobre la obra pianística del compositor titulada *Albéniz: Chronological listing and thematic catalogue of his piano Works*, la cual defendió en la Universidad de Texas (Austin); tres años después esta obra fue publicada como

monografía dentro de la serie *Detroit Studies en Music Bibliography* (1993). Cabe especificar que la pianista de origen chileno grabó *Iberia* en 1995.

De manera similar, Paul Verona escribió una tesis cuyo título se puede traducir como *La práctica interpretativa de la Suite Iberia de Isaac Albéniz como una obra maestra problemática revelada a través de la interpolación del flamenco con una técnica trascendental*⁴ que le permitió complementar su doctorado en artes musicales en la Manhattan School of Music de New York, en 1991. No obstante, pasaron 17 años hasta que el pianista grabara *Iberia*, a saber, en el año 2008.

Otro aspecto relevante asociado con esta obra musical es lo demandante que resulta el esfuerzo que hay que realizar para tocarla completa: por un lado, debido a que la interpretación integral de los 12 fragmentos suma una duración total promedio de 85 minutos; por otro, las piezas van aumentando su dificultad técnico-musical conforme avanzan los cuadernos. La ejecución de alto nivel exige un pianista maduro y, por tanto, la grabación de esta colección pianística se suele realizar en una edad media del pianista, comprendida entre los 35 y 43 años.

La edad de cada uno de estos pianistas americanos se sitúa a lo largo del espectro de edades, pero no excede los límites el grupo general situado entre los 25 y 80 años con una media situada en los 44 años y la mediana en los 41 años (Pérez, 2012, p. 271). En la tabla 3 se puede observar la edad al tiempo de la grabación resultante de combinar las fechas de la sesión de grabación con la fecha de nacimiento⁵. Para proteger la información de los pianistas se han cubierto los datos personales en este artículo, aunque sí se tuvieron en cuenta para calcular la edad al tiempo de la realización de la grabación por cada intérprete, con el propósito de precisar el resultado.

⁴ El título original es *The Iberia suite of Isaac Albéniz: performance practice of a problematic masterpiece revealed through the interpolation of flamenco forms with transcendental technique*. También existió una publicación derivada del mismo autor (1995) que está descatalogada: *The Iberia Suite of Isaac Albeniz: Transcendentalisms in a Flamenco World*.

⁵ No existe información pública disponible sobre la fecha de nacimiento de los siguientes pianistas americanos: Christian y Schaaf.

Tabla 3. Edad del grupo de pianistas al tiempo de la grabación

Pianista	Fecha de Nacimiento	Fecha de Grabación	Años
Puppulo, Elsa		II/1968	29
Aybar, Francisco		1974	33
Uribe, Blanca		1976	36
Hamelin, Marc-André		7-8/IV/2004, 25-26/VIII/2004	42
Baytelman, Pola		X/1995	49
Echániz, José		Primavera/1954	50
Díaz-Frénot, Valentina		VI y X/2004	60
Peña, Sergio		IX/1998	66
Christian, Sally		II/2007	
Schaaf, Peter		2011	
Verona, Paul		6,9/10/2008, 14/11/2008	54

Fuente: Actualización de la tabla realizada por Pérez (2012, pp. 270-271)

En este sentido, la grabación de Elsa Puppulo, realizada cuando tenía 29 años, se presenta fuera de estilo y un poco lenta; da la sensación de que la pianista quizá no conocía completamente la obra, pues en algunos números como en *El puerto* pareciera estar leyendo a primera vista desde la partitura. En el otro lado de la balanza, se encuentra Sergio Peña, quien, a sus 66 años, parece ser que encontró tarde en su trayecto de vida a esta obra, ya que sus tempos musicales son también lentos y titubeantes en ciertos pasajes de la obra. El resto de los pianistas parece estar en condiciones de ofrecer versiones aceptables en cuanto a velocidad, dinámica y brío.

El producto comercial

Al analizar el empaquetado de las grabaciones, se observa que en los registros americanos aparecen fotografías de los pianistas, así como representaciones de bailarines flamencos y de la Alhambra, las cuales constituyen posibilidades adecuadas para promover estas grabaciones, con soluciones visuales que se mantienen dentro de los temas iconográficos característicos relacionados con la integral de *Iberia*⁶.

⁶ En un análisis previo (Pérez, 2012), un grupo de 57 versiones integrales fue ordenado en 14 categorías: Énfasis tipográfico, Retrato del compositor, Retrato del intérprete, Horizontes desconocidos, Paisajes españoles,

Es importante recalcar que incluir la imagen del pianista en la portada es una apuesta segura para comercializar una grabación ya que, por una parte, le permite al discófilo identificar al intérprete y, por otra parte, el sello discográfico no tiene que pagar derechos de autor en el caso de que la fotografía la haya realizado su propio personal. Las grabaciones que optaron por esta posibilidad fueron las de Francisco Aybar (1974), Valentina Díaz-Frénot (2005) y Sally Christian (2009), músicos que aparecen sentados o al lado del piano, circunstancia que refuerza la capacidad de informar al posible comprador que se trata de una grabación con música para ese instrumento de tecla.

Los dibujos de Laura Albéniz que acompañaron la reedición española publicada por la Unión Musical Española (ca. 1918), derivada de la Edición Mutuelle, sentaron un precedente dentro del imaginario cultural asociado a esta colección de piezas⁷. En ellos aparecen mujeres en vestidos tradicionales que se relacionan con las fiestas propias de Andalucía. En relación con esta temática, la carátula original de José Echániz (1955) presenta una ilustración con trajes tradicionales, en cambio, la reedición de un par de años después incluye una imagen poderosa donde aparece retratado el bailarín Antonio que tiene una pose con garbo dentro de un juego de luces que asemejan una cueva reflejada a través de una carreta. De modo similar, la portada de Sergio Peña (2000) incluye una representación de una zambra con una bailadora en un primer plano acompañada por varios músicos. Mientras que la portada de Pola Baytelman (1998) incluye la imagen de una mujer en traje de bolera, aunque llama la atención que el vestido sea de color verde.

Otra posibilidad adecuada es la representación de la Alhambra, que aparece en las portadas de Blanca Uribe (1976) y Marc-André Hamelin (2005). La grabación de la pianista colombiana incluye una fotografía del Patio de los Leones mientras que el registro del músico canadiense muestra una ilustración del costado de este complejo arquitectónico, patrimonio de la humanidad.

Enunciación geográfica, Abstracciones, Tribal, Baile flamenco, Feminidad, Majismo, Religión, Mundo taurino y Quijote.

⁷ Obsérvese, por ejemplo, la fuente de agua sobre papel de la hija del compositor, titulada *Sevillana en el Jardín*, que aparece como un elemento visual en la portada de la edición musical de *Iberia*. (Museo Diocesà de Barcelona, 2009, p. 195).

Los registros más recientes, realizadas por Paul Verona (2008) y por Peter Schaaf (2011), hacen énfasis en la tipografía y en el color como elementos principales de sus portadas. En este sentido, es difícil establecer un nexo emotivo o cultural con esta obra para piano; no obstante, esta solución tampoco resulta extrema y se puede percibir como neutra.

La grabación de Elsa Puppulo (1968), realizada en Buenos Aires, presenta un álbum interesante desde los puntos de vista iconográfico y cultural. La portada incluye el logo de la compañía aérea española Iberia que se muestra con un matiz rojo, mientras que los rótulos referentes al compositor, intérprete e instrumento aparecen con tinta negra. En definitiva, el color y el grosor de la palabra *Iberia*, en combinación con el cielo, sugieren una representación promocional de la compañía española aérea del mismo nombre.

Es conveniente recordar que esta entidad realizó el primer vuelo comercial entre Madrid y Buenos Aires en septiembre de 1946 (Cué, 21 septiembre de 2016), quizá la intención detrás de este registro sonoro de la obra pianística de Albéniz era realizar una grabación para conmemorar aquel primer viaje entre ambos países, España y Argentina, así como promocionar su flotilla de aviones Caravelle, dado que una de las caras interiores del álbum contiene el siguiente texto (Puppulo, 1978):

Toda la historia de España, la de sus poetas, la de sus músicos y la de sus pintores, es un vuelo de libertad creadora. Un viaje hacia los lugares queridos entrañablemente.

Es tradicional también, el homenaje que IBERIA, rinde a la música española al bautizar a sus aviones “Caravelle” con nombres de grandes figuras de la música hispana.

Verdaderas alas musicales forman la flota de IBERIA, que lleva por los cielos los nombres de los grandes compositores que han sabido dar su mejor arte en pro del acervo musical de España.

Es un hecho que la flotilla fue bautizada con nombres de ilustres músicos españoles (véase la tabla 4) de la misma manera como otra flota llevó nombre de pintores españoles y una triada más con los de la Pinta, la Niña y la Santa María.

Tabla 4. Músicos escogidos para representar a una flota aérea de la compañía Iberia

Flota Jett “Caravella” de Iberia

Isaac Albéniz	Maestro Victoria	José Usandizaga	Emilio Arrieta
Ruperto Chapi	Amadeo Vives	Mastro Padilla	Tomás Bretón
Enrique Granados	Pablo Sarasate	Hilarión Eslava	Jerónimo Jiménez
Manuel de Falla	Alfonso X el sabio	Jesús Guridi	Padre Antonio Soler
Joaquín Turina	Juan C. Arriaga	Teobaldo Power	Francisco Tarrera

Fuente: Elaboración propia a partir de la información del LP (Puppulo, 1978)

Dentro de la historia comercial de las grabaciones integrales de *Iberia*, el álbum de Puppulo constituye un caso particular dado que se utiliza la interpretación grabada de la pianista para promocionar un servicio comercial. Solo existe un producto similar, la reedición española en elepé de la grabación Claude Helffer (1974), que incluyó en su portada una reproducción de la obra *El Otoño* de Francisco Goya y que fue realizado en exclusiva por el sello Marfer para la cadena del Corte Inglés, que se encargó de distribuirlo en España a través de sus almacenes.

Las propuestas visuales de las grabaciones americanas de *Iberia* se pueden apreciar en la Figura 1 que incluye diversas temáticas.

Figura 1. Portadas de las versiones americanas de Iberia



Fuente: Elaboración propia

De este subgrupo de grabaciones americanas, cuatro de ellas son álbumes elepé: la de Echaniz presenta una caja propia de los años cincuenta e incluye un folleto independiente con texto del reconocido clavecinista Fernando Valenti; las otras dos (Puppulo y Aybar), por su parte, se abren y el texto informativo aparece impreso en las caras centrales. El texto de la pianista argentina, reseñado en párrafos anteriores, fue redactado por la compañía discográfica, mientras que Martin Bookspan, escritor y locutor de radio, fue quien se encargó de escribir el contenido para la grabación de Francisco Aybar. La edición original de Blanca Uribe también apareció en vinilo, sin embargo, desconocemos el texto que pudo acompañarle, aunque suponemos que incluyó un texto genérico generado por el sello discográfico, como ocurre en una reedición posterior donde se adjuntó una hoja simple que, lamentablemente, contiene erratas tanto en el texto como en el nombre de las piezas (Uribe, 1999).

En cuanto a los sets de discos compactos, destaca el folleto que acompaña la grabación de Díaz-Frénot, cuyo texto fue escrito por la musicóloga Jacqueline Kalfa y aparece en tres idiomas (español, francés e inglés), con un total de 66 páginas. El que acompaña la grabación de Hamelin fue escrito por otro musicólogo especialista en Albéniz: el profesor Walter A. Clark. Igual de importantes son las grabaciones de Sergio Peña, Pola Baytelman, Paul Verona y Peter Schaaf, ya que los mismos intérpretes escribieron sus textos o contribuyeron al folleto. El diseño del registro sonoro de Sally Christian es la única grabación de *Iberia* que ofrece un folio en lugar del típico libreto engrapado; en sus lados se observan información y fotografías sobre el compositor, la intérprete y el afinador de piano, así como una descripción de las modificaciones realizadas al instrumento para efectuar dicha grabación.

Transferencia de vinilos

Tres grabaciones integrales de *Iberia* realizadas por pianistas americanos fueron publicadas en soporte de discos de 33 rpm y no existe una reedición comercial en CD. Estas grabaciones constituyen registros históricos y conseguir una copia de ellas requirió realizar un rastreo sistemático en sitios de subasta para poder comprarlas. Se trata de las grabaciones de José Echániz (1954), Elsa Puppulo (1968) y Francisco Aybar (1974), las cuales fueron adquiridas a coleccionistas a través de los portales americano y argentino de Ebay.

En un principio, se pensó en realizar una transferencia no invasiva, a través de una posible reconstrucción 3D, pero al leer el texto correspondiente a la tesis de Baozhong Tian (2008), se observó que este campo de acción aún está muy lejos de tener una aplicación real y tendrán que pasar varios años antes de que sea una posibilidad económica viable en forma de un reproductor asequible. Su investigación se basó en la comparación de algoritmos para convertir una lectura óptica de los surcos del vinilo en sonido, la técnica aún está en fase experimental y requirió ingentes horas de trabajo para producir la transferencia de pequeños ejemplos.

Como segunda opción, se tuvo en cuenta uno de los lineamientos de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales [IASA] (2006) que dice que “el último propósito de la preservación es asegurar que el acceso al contenido de la colección de audio

esté a disposición para los usuarios autorizados de hoy y del mañana, sin amenazar o dañar la integridad del ítem de audio” (p. 5). Por esto, se decidió realizar una copia de calidad y, con esa premisa, la transferencia digital en estéreo de los discos elepé se llevó a cabo en las instalaciones de Radio UG de la Universidad de Guanajuato.

Para ello se utilizó una tornamesa SL-1210M5G de la marca Matsushita. El tipo de reproductor Technics SL-1200 es una serie de platos giratorios fabricados entre 1972 hasta 2010 por dicha compañía japonesa. En específico el modelo SL-1210M5G se comercializó en el lapso de 2002-2008 y corresponde a una edición especial del 30 aniversario de este producto. Entre las cualidades de la SL-1200, destaca que utiliza un sistema generador de frecuencia Servo Control de bloqueo de cuarzo necesario para producir la velocidad más precisa y consistente posible. El sistema es inmune a la estática y dinámica de arrastre de la aguja manteniendo una alta estabilidad metronómica.

Además, se contaron con repuestos de aguja de la marca Shure M44-7, que tienen una resistencia ultraalta antisalto, con desgaste ultrabajo del disco y un sonido grave enfatizado. Se utilizó también una mezcladora M-164UF, que cuenta con 16 canales y puede ser utilizada a través de una conexión USB 2.0. La captura se realizó a través de un ordenador de la marca Dell que tenía instalado Windows 7 como plataforma y Adobe Audition como editor de audio. Los archivos de audio no fueron modificados ni se les pasó ningún filtro, dado que el tipo de estudio que se iba a realizar era sobre el parámetro temporal de la música. Se guardaron dos copias en un par de discos duros, con miras a dejar una intacta por razones de conservación⁸.

⁸ Con la anterior jefe de Departamento de Radio Universidad, Laura Lozano, se acordó dejar una copia digital de las grabaciones de *Iberia* realizadas por pianistas del continente americano, provenientes de la colección de Alfonso Pérez, autor de este artículo, para que exista una memoria sonora de dichos registros sonoros en un lugar fuera de España, resguardada en la fonoteca de una institución de educación superior, acción que se realizará en su debido momento, para garantizar su futura existencia.

Para el análisis temporal se utilizó el software musical Sonic Visualiser⁹ (en su versión 2.4) con el objetivo de poner las marcas de tiempo a la visualización de la onda sonora, los datos fueron exportados a Excel MS para convertir los números a una realidad metronómica y poder realizar las gráficas que aparecen en el siguiente apartado.

Análisis temporal: material y metodología

Desde el punto de vista metodológico, y en relación con la literatura pianística, la decisión de estudiar el parámetro tempo obedece a que, en la actualidad, es la variable musical que se puede analizar de manera objetiva con las herramientas informáticas de la musicología sistemática. La dinámica sería el segundo factor por evaluar, sin embargo, el nivel de objetividad es menor debido a las características de los distintos soportes sonoros, así como las propias especificaciones del *hardware* y *software* empleados para la transferencia y análisis de las curvas dinámicas. En un tercer lugar, aparecerían aspectos como el timbre, el pedal y la realidad acústico-espacial que aún son asignatura pendiente, ya que apenas se están desarrollando programas informáticos para poder estudiarlos de manera cuantitativa (Author/s, masked 3).

La importancia de estudiar el tempo ha preocupado a autores como Clive Brown (2009) que escribe al respecto lo siguiente:

Uno de los problemas fundamentales que se ha planteado de manera explícita, o que subyace a las afirmaciones de muchos músicos acerca del tempo, es la cuestión del grado de desviación del tempo “ideal” posible sin alterar el efecto pretendido. Ese margen aceptable de desviación no se puede establecer con exactitud, pero resulta obvio para todo músico experimentado que, si bien es contrario al arte insistir en un tempo único e inmutable para cada pieza musical y todas las circunstancias, puede pasar que se interprete una composición a un tempo tan distinto del previsto por el compositor que su carácter se vea alterado totalmente (p. 25).

⁹ Más información sobre este programa se puede encontrar en Cannam, Landone y Sandler (2010). La referencia al *software* es Cannam (2005/2015).

Y eso es precisamente uno de los propósitos de este texto académico: observar las divergencias temporales presentadas por los pianistas americanos en sus grabaciones de *Iberia*. En este apartado aparecen las gráficas correspondientes al estudio de las marcas metronómicas de esas once versiones integrales realizadas por pianistas del continente americano, con la intención de saber qué tanto los pianistas se acercan a las indicaciones de aire dadas por el compositor para las doce piezas en la partitura.

Tabla 5. Indicaciones temporales plasmadas en la partitura

Pieza	Indicación agógica	Referencia metronómica
<i>Evocación</i>	Allegretto (espressivo)	♩ = (92)
<i>El puerto</i>	Allegro comodo	♩. = (114)
<i>Corpus Christi en Sevilla</i>	Allegro preciso (gracioso)	♩ = (115)
<i>Rondeña</i>	Allegretto	♩. = 116
<i>Almería</i>	Allegro moderé	♩. = 72
<i>Triana</i>	Allegretto con anima	♩ = 94
<i>El Albaicín</i>	Allegro assai, ma melancolico	♩. = 60
<i>El polo</i>	Allegro melancolico	♩. = 66
<i>Lavapiés</i>	Allegretto bien rithmé mais san presser	♩ = 84
<i>Málaga</i>	Allegro vivo	♩. = 58
<i>Jerez</i>	Andantino	♩ = 76
<i>Eritaña</i>	Allegretto grazioso	♩ = 84

Fuente: Elaboración propia

La tabla 5 muestra las indicaciones agógicas y metronómicas señaladas en el manuscrito¹⁰ y en la primera edición de la partitura de *Iberia*, que al parecer el compositor

¹⁰ En el caso de *Evocación*, hay una diferencia entre el manuscrito y la primera edición, pues en esta última el compositor agregó el calificativo “espressivo” al Allegretto. Asimismo, en el *Corpus Christi en Sevilla* hay una divergencia entre ambos documentos musicales, ya que en el autógrafo aparece el calificativo “preciso” mientras que en la primera edición aparece la palabra “gracioso” junto al Allegro.

tuvo oportunidad de revisar solo de forma apresurada debido a la enfermedad que lo aquejó al final de su vida. El cotejo de los valores es directo en los tres últimos cuadernos ya que Albéniz especificó la velocidad metronómica inicial; en cambio, omitió dicha indicación en el primer cuaderno y, en su lugar, ofreció expresiones de tempo. Por ello, a través de los resultados generales obtenidos de un análisis previo (Pérez, 2012, p. 667), se utilizan como referencia los números de metrónomo tentativos que posiblemente hubiera preferido el músico español: *Evocación* (negra = 92 MM)¹¹, *El Puerto* (negra con punto = 114 MM) y *Corpus Christi en Sevilla* (negra = 115 MM)¹².

De forma complementaria, en la tabla 6 aparecen los nombres de las piezas seguidos del número de compases que fueron analizados por medio del visualizador de onda y la parte de la forma musical a la que corresponde cada extracto seleccionado. Se tuvo cuidado de seleccionar un trozo inicial que fuera representativo de cada pieza como para situar el tempo teórico de una manera más precisa.

Tabla 6. Número de compases por pieza tomados como muestra para analizar

Pieza	Tamaño de la muestra	Extracto analizado
<i>Evocación</i>	20 cc	Primer tema
<i>El Puerto</i>	17 cc	Introducción y principio del primer tema
<i>Corpus Christi en Sevilla</i>	17 cc	Exposición del primer tema
<i>Rondeña</i>	17 cc	Primer tema
<i>Almería</i>	13 cc	Parte del primer tema
<i>Triana</i>	16 cc	Introducción y parte del primer tema
<i>El Albaicín</i>	18 cc	Parte de la introducción
<i>El Polo</i>	24 cc	Introducción y parte del primer tema
<i>Lavapiés</i>	14 cc	Parte del primer tema
<i>Málaga</i>	20 cc	Parte del primer tema
<i>Jerez</i>	10 cc	Exposición del tema
<i>Eritaña</i>	09 cc	Parte del primer tema

Fuente: Elaboración propia a partir de la información contenida en Pérez (2012, pp. 560-608)

¹¹ MM es la abreviatura de Mälzel's Metronome.

¹² Para mayores detalles sobre la metodología y la muestra utilizada para deducir las marcas metronómicas del primer cuaderno de *Iberia*, véase Pérez (2012, pp. 624-639).

El tempo musical se observó en un ámbito micro y conllevó tres pasos: *a)* análisis sonoro, *b)* estadística descriptiva y *c)* referencias metronómicas. Para el análisis se empleó el programa Sonic Visualiser, que tiene la ventaja de poder modificar la representación visual del extracto musical sin que la velocidad de ejecución varíe la altura del tono que se escucha. Esto permite colocar la marca de manera precisa, lo cual fue ratificado con audiciones a baja velocidad para comprobar la exactitud de las marcas realizadas. A partir de ahí, se generaron las marcas metronómicas que permiten comparar las versiones sonoras en una realidad cuantificada. Es decir, el método implicó trabajar con las pistas de audio, de cuyos extractos seleccionados fueron extrapolados de las marcas de compás los valores metronómicos asignados a la representación de la onda sonora de un grupo de grabaciones integrales.

Desde la praxis musical, se presupone que la indicación metronómica en una partitura corresponde al tempo inicial recomendado por el compositor. Ello se aplica también a *Iberia* de Isaac Albéniz y, en este sentido, la velocidad metronómica es la que, en teoría, debió servir de guía a los pianistas para interpretar el comienzo de cada pieza. Asimismo, pensamos que la grabación sonora permite estudiar una interpretación “capturada” del músico y su concepción temporal de la obra, en un momento dado de su carrera como intérprete. Desde estas condicionantes, es posible comparar los inicios de las distintas versiones para ver qué tanto se apegan los pianistas al tempo asignado por el compositor, sin necesidad en esta etapa de deducir las marcas metronómicas de todos los compases que componen cada fragmento de la colección.

Resultados

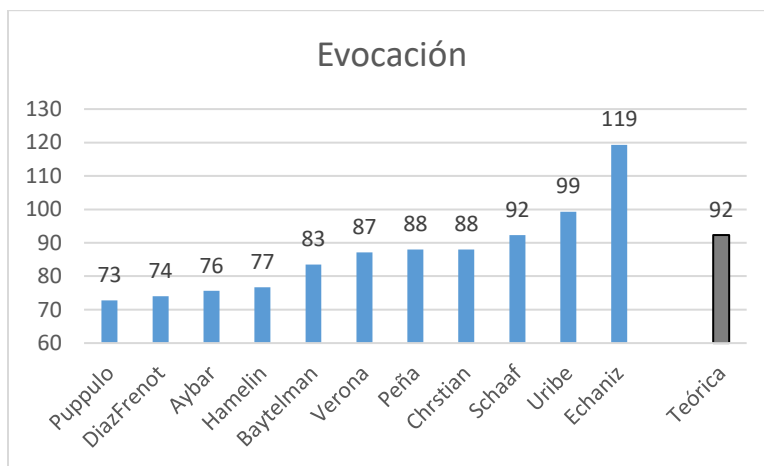
A continuación, se enumeran un total de 12 gráficas que presentan el mismo diseño: en el eje vertical aparece la escala en valores metronómicos; el eje horizontal ordena a los pianistas en orden ascendente (de izquierda a derecha) con base en la mediana resultante de

los compases analizados¹³. La referencia metronómica de cada pieza aparece en la columna separada del resto y pegada hacia la esquina derecha.

Primer cuaderno

En la primera pieza de la colección vemos que Peter Schaaf es quien coincide con la posible marca metronómica teórica de negra = 92 MM (Figura 2). Llama nuestra atención la alta velocidad con la que José Echániz aborda el inicio de la pieza al producir una marca de negra = 119 MM, indicación que supera la recomendación de Guillermo González (1998) en su edición revisada (112-116 MM) e incluso la versión MIDI generada por Yogore (s. f.). Uribe, Christian, Peña y Verona presentan tiempos relativos moderados mientras que el resto de los 5 pianistas ofrece una interpretación lenta, en especial Puppulo con una velocidad en el tema inicial de 73 MM.

Figura 2. Evocación, análisis metronómico [cc.1-20]



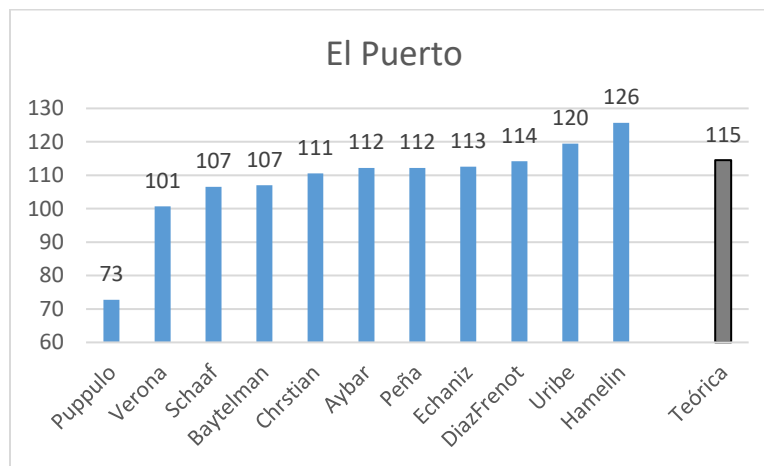
Fuente: Elaboración propia

El Puerto presenta una gráfica donde la mayoría de los pianistas se mantienen cercanos a la marca metronómica teórica. Siendo Valentina Díaz-Frénot quien más se acerca

¹³ Para facilitar la representación visual de los números dentro de las gráficas, se han suprimido los decimales de los valores metronómicos deducidos a partir de análisis discográfico. No obstante, para el cálculo de los valores metronómicos sí se emplearon todos los decimales permitidos por Sonic Visualiser y MS Excel.

con un valor de negra con punto = 114 MM (Figura 3). Elsa Puppulo ofrece una pobre interpretación de este trozo musical dando la impresión de que está leyendo a primera vista y su velocidad es muy baja al contabilizar un valor de 73 MM.

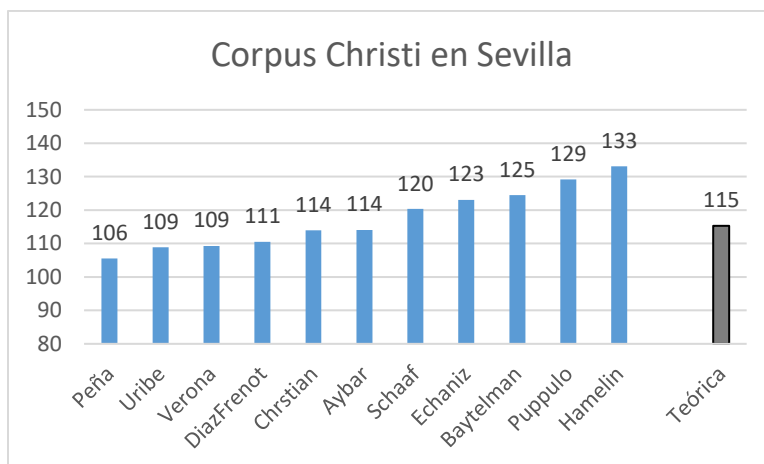
Figura 3. *El Puerto*, análisis metronómico [cc.1-17]



Fuente: Elaboración propia

La tercera pieza es de corte programático y presenta una gráfica equilibrada al situarse en el centro aquellos pianistas (Aybar, Christian y Schaaf) que se acercan a la velocidad teórica de negra = 115 MM (Figura 4). En el extremo inferior aparece Sergio Peña que escoge un tempo cauteloso de 106 MM, en parte quizá debido a su edad (66 años), mientras que Marc-André Hamelin empieza de forma rápida con un 133 MM, que le sirve para mostrar el virtuosismo que le es característico en piezas de bravura.

Figura 4. *Corpus Christi en Sevilla*, análisis metronómico [cc.8-24]

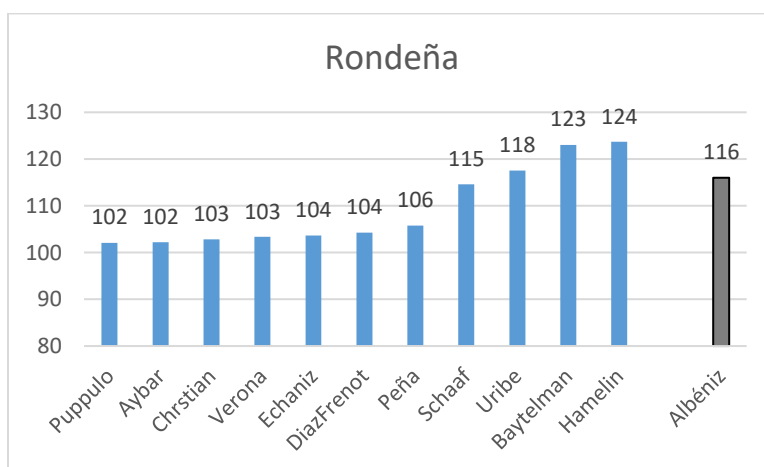


Fuente: Elaboración propia

Segundo cuaderno

En *Rondeña*, Peter Schaaf (115 MM) y Blanca Uribe (118 MM) son los que más se acercan a la velocidad plasmada por Albéniz en la primera edición de la partitura: negra con punto = 116 MM (Figura 5). La mayoría del grupo se mantiene entre los 102 y 106 MM, mientras que solo Baytelman y Hamelin ofrecen versiones más rápidas.

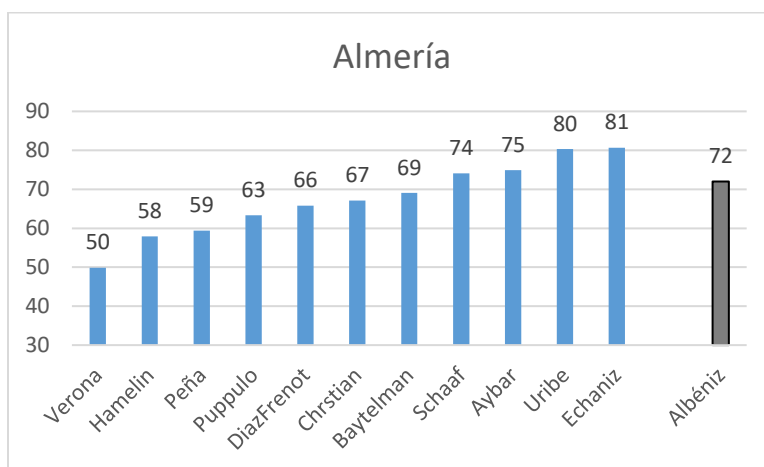
FIGURA 5. *Rondeña*, análisis metronómico [cc.1-17]



Fuente: Elaboración propia

Almería es una pieza con una arquitectura formal destacada que permite a los intérpretes construir el contorno temporal de la pieza de distintas maneras. No obstante, con base en el tempo promedio de los primeros 13 compases analizados, son Baytelman y Schaaf los que más se acercan a la indicación de negra con punto = 72 (Figura 6). Es importante mencionar que Hamelin inicia con una velocidad de 58 MM de manera consciente, pues su interés es presentar las partes álgidas de la pieza de manera virtuosa y hacer un contraste de carácter entre la copla y los distintos temas.

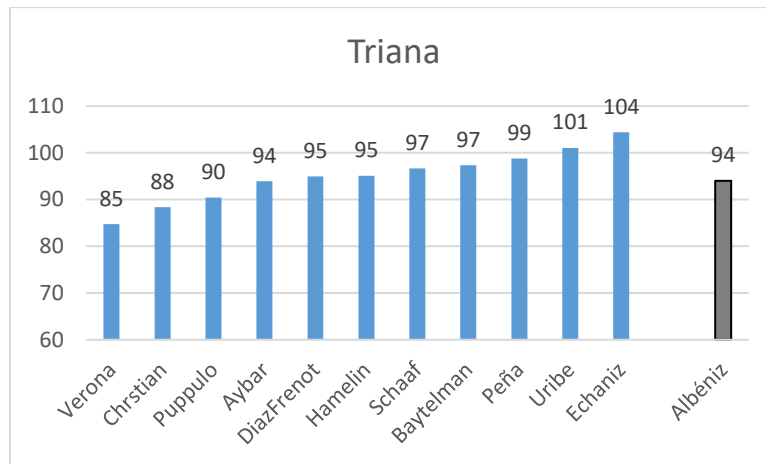
Figura 6. *Almería*, análisis metronómico [cc.1-13]



Fuente: Elaboración propia

Triana es una pieza bien construida con temas que destilan recursos rítmicos folclóricos dentro de una estabilidad agógica, quizá por ello suele presentar una divergencia moderada en referencia a la indicación metronómica dada por el compositor (negra = 94). Francisco Aybar es el más preciso al ejecutar el inicio de la pieza (Figura 7), mientras que Verona opta por un tempo más calmado y Echániz por mostrar una versión briosa.

Figura 7. *Triana*, análisis metronómico [cc.1-16]

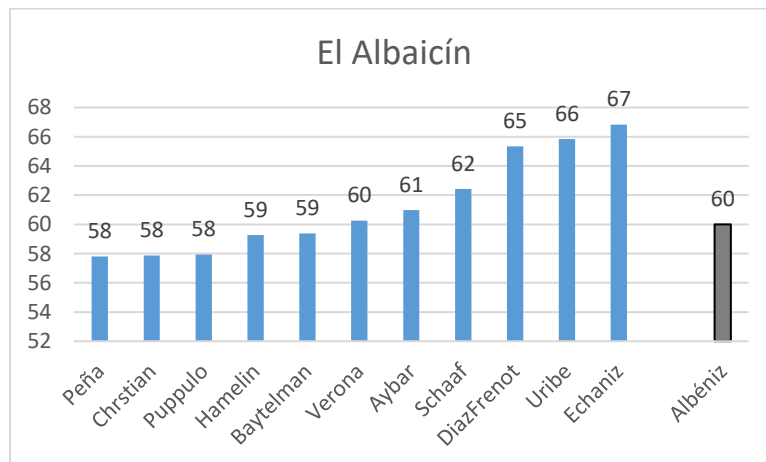


Fuente: Elaboración propia

Tercer cuaderno

El Albaicín requiere una interpretación cronométrica que simule la exactitud de un reloj en el inicio de la pieza que el compositor estipula en negra con punto = 60 MM (Figura 8). Paul Verona logra expresar esa velocidad, aunque le siguen de cerca Aybar, Baytelman y Hamelin.

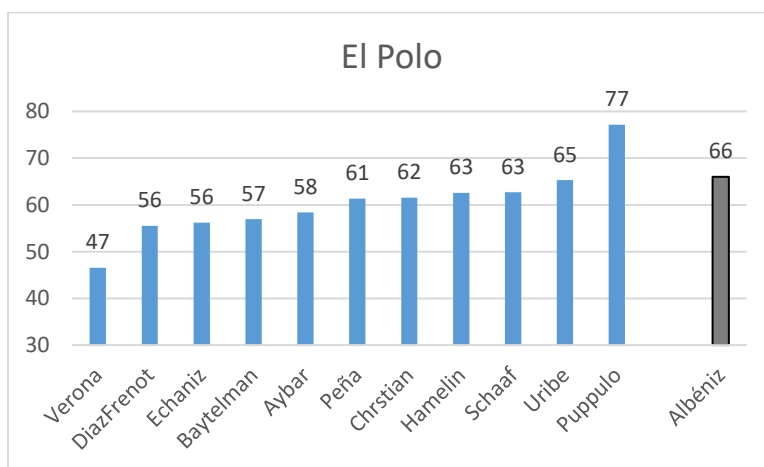
Figura 8. *El Albaicín*, análisis metronómico [cc.1-18]



Fuente: Elaboración propia

El Polo tiene una introducción que acumula sonido hacia el compás 17 para iniciar a continuación el tema principal. Del grupo de pianistas americanos, Blanca Uribe se acerca bastante a lo indicado por Albéniz (negra con punto = 66 MM). Como excepción, Elsa Puppulo, que en la mayoría de las piezas suele situarse en la parte izquierda de las gráficas debido a sus tempos reposados, en este trozo ofrece la mayor velocidad (77 MM), la cual está once puntos metronómicos arriba de la referencia (Figura 9). Por el contrario, el resto de los pianistas se sitúa por debajo de la indicación metronómica inicial de la partitura, incluso Paul Verona ofrece una versión lenta que ronda los 47 MM.

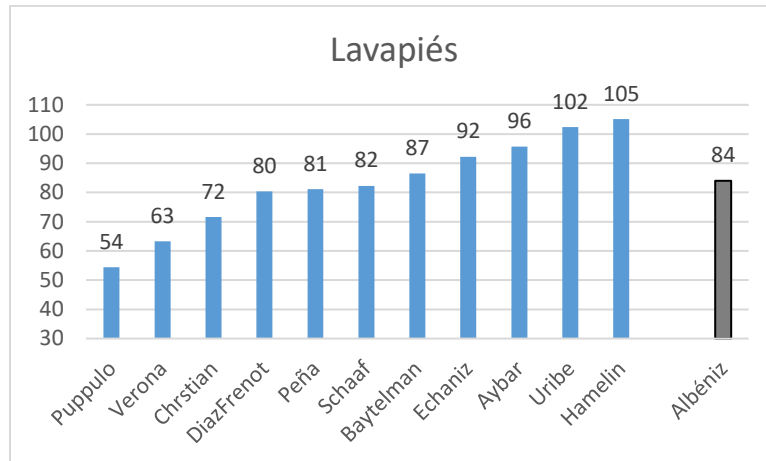
Figura 9. *El Polo*, análisis metronómico [cc.1-24]



Fuente: Elaboración propia

Lavapiés fue considerada por el propio compositor y por algunos pianistas de la primera mitad del siglo XX como intocable. No obstante, conforme pasó el tiempo, sus demandas técnicas fueron superadas y las interpretaciones de grandes intérpretes iberistas fueron plasmadas en discos; de tal forma que los pianistas jóvenes que han grabado *Iberia* en la primera década del siglo XXI la consideran una pieza difícil pero que se puede dominar con un estudio adecuado. Los pianistas americanos también han superado su especial dificultad y así podemos encontrar versiones adecuadas como la de Pola Baytelman y la de José Echániz (Figura 10), que se acercan a lo indicado por el compositor.

Figura 10. *Lavapiés*, análisis metronómico [cc.1-14]

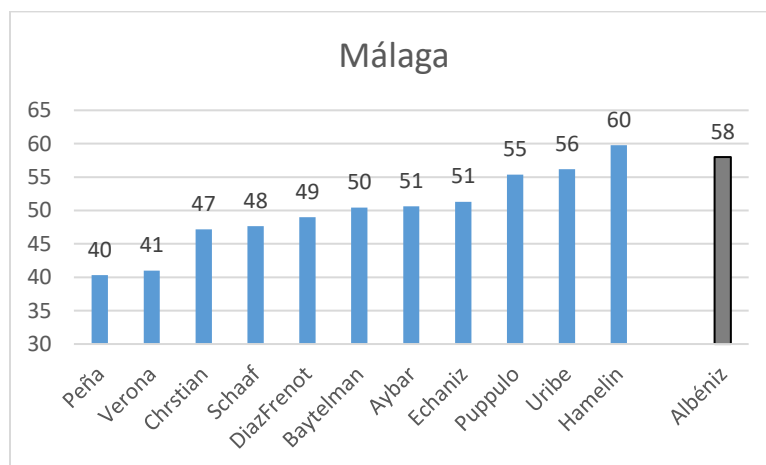


Fuente: Elaboración propia

Cuarto cuaderno

Málaga presenta un inicio complejo desde el punto de vista rítmico y se requiere vigor para ejecutar la pieza a la velocidad indicada por el compositor (blanca con punto = 58). Marc-André Hamelin y Blanca Uribe presentan interpretaciones con temple que contrastan con versiones como las de Sergio Peña y Paul Verona con tempos casi 20 puntos de metrónomo por debajo de la referencia albeniziana; como muestra la figura 11.

Figura 11. *Málaga*, análisis metronómico [cc.1-20]

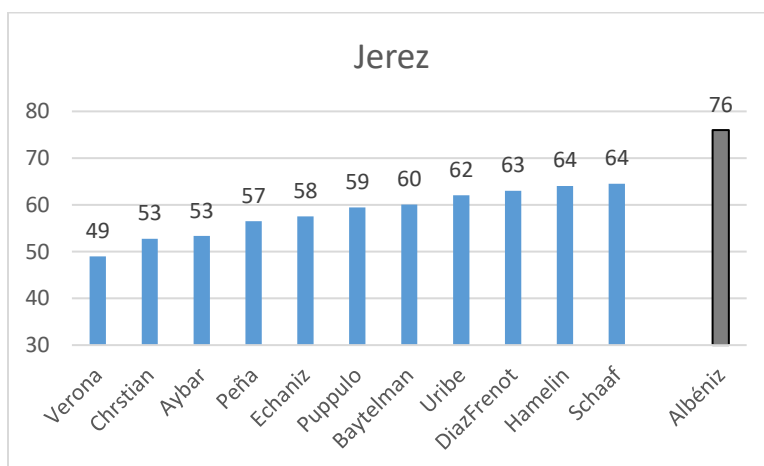


Fuente: Elaboración propia

La indicación metronómica de *Jerez* se sitúa en la negra = 76 MM y fue pensada así por Albéniz para darle coherencia al fraseo de la lánguida copla cuyos interludios duran varios compases. Tanto el grupo general de pianistas como el subgrupo de pianistas americanos (Figura 12) han ignorado la indicación metronómica de la partitura y a diferencia de *Lavapiés*, donde superar sus dificultades ha sido un reto manifiesto y superado, en *Jerez* los intérpretes han optado por tocar la pieza a una velocidad menor.

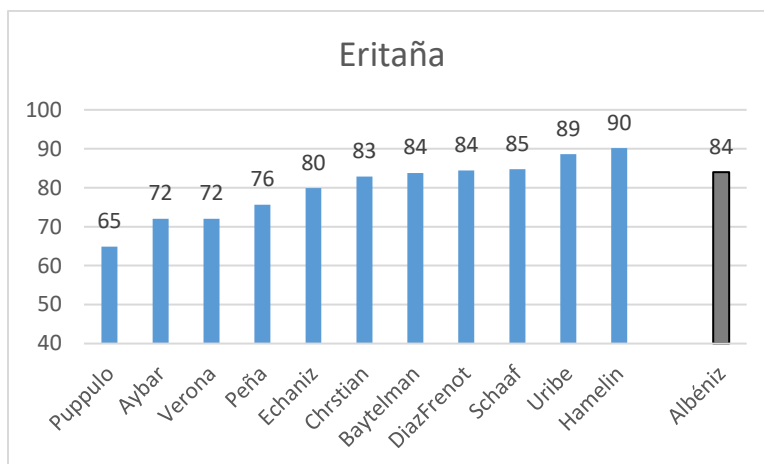
El problema es que la pieza ejecutada a velocidades inferiores hace que la percepción del público por este décimo trozo de la colección sea un poco de aburrimiento. No obstante, las versiones destacadas de Nicholas Unwin (2000), Alicia de Larrocha (1958) y Albert Attenelle (2011) ponen de manifiesto que, tocada a tempo, la pieza adquiere una estética diferente y se convierte en una pieza de bravía, además de que la copla gana carácter y coherencia.

Figura 12. *Jerez*, análisis metronómico [cc.1-10]



Fuente: Elaboración propia

Figura 13. *Eritaña*, análisis metronómico [cc.1-9]



Fuente: Elaboración propia

Eritaña requiere un tempo adecuado para manifestar la efervescencia presente en esta doceava pieza que cierra la colección y la indicación de Albéniz es muy adecuada como guía. Valentina Díaz-Frénol y Pola Baytelman respetan la medida de negra = 84 MM (Figura 13). Peña, Verona y Aybar muestran tiempo lentos y Puppulo de nuevo ofrece la versión más lenta contabilizada en 65 MM.

Para resumir, en la tabla 7 aparecen los apellidos de los pianistas que, de acuerdo con sus marcas metronómicas iniciales, más se acercan a la referencia teórica establecida de antemano.

Tabla 7. Pianistas cuya marca metronómica más se acerca a la indicación de referencia

Cuaderno	I	II	III	IV
Pieza 1	Schaaf	Schaaf	Verona	Hamelin
Pieza 2	Díaz-Frénol	Schaaf	Uribe	
Pieza 3	Aybar	Aybar	Baytelman	Christian

Fuente: Elaboración propia

El rango metronómico generado a partir de las versiones discográficas seleccionadas es adecuado para casi la totalidad de las 12 piezas; sin embargo, las interpretaciones de *Jerez* presentan una velocidad metronómica que se podría considerar como deficiente desde el

punto de vista numérico, dado que, incluso las marcas iniciales más altas, a saber, Hamelin y Schaaf con 64 MM, quedan lejos de la referencia señalada por Albéniz en la partitura (76 MM).

Discusión

La intención de este artículo ha sido analizar un subgrupo de 11 registros sonoros realizados por pianistas nacidos en el continente americano, que se enmarcan en el grupo general de 64 grabaciones originales de *Iberia* comprendidas en el ámbito discográfico mundial.

El énfasis histórico-musicológico recayó en tres grabaciones publicadas en álbum elepé, que permanecen inéditas al no haber sido reeditadas aún en CD de manera comercial. En ese sentido, este trabajo de investigación rescata los trabajos de José Echániz, Elsa Puppulo y Francisco Aybar, cuyas versiones fueron grabadas en 1954, 1968 y 1974, respectivamente. Así, se garantiza la existencia de una copia digital estéreo realizada con fines de conservación, que pasa a formar parte de la colección discográfica de Alfonso Pérez y, también, quedará registro de ellas en la fonoteca de Radio Universidad de Guanajuato. Hecho importante al tener en cuenta que no existen ejemplares de algunos de estos registros sonoros en fonotecas de bibliotecas españolas, como la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y la Biblioteca de Cataluña, por mencionar dos de las más importantes, ni tampoco parece existir copia de ellos en fonotecas nacionales del continente americano.

Una de las problemáticas de trabajar con grabaciones es que la ley de derecho de autor relacionada con el *copyright* no es tan comprensiva con la utilización de imágenes de productos comerciales en textos académicos, es por ello que se incluyó una sola ilustración que contiene extractos de las portadas de discos en baja resolución y en un tamaño diminuto, condicionantes que permiten incluir en este artículo una referencia visual de lo estudiado, pues ello está justificado en la excepción “Cita e ilustración de la enseñanza”¹⁴ que permite incluir estos materiales con fines de crítica e investigación académica.

¹⁴ De acuerdo con el artículo 32 del “Texto Refundido” de la *Ley de Propiedad Intelectual* (2006, p. 25567).

Algo similar ocurre con las propias grabaciones, pues, aunque se cuenta con un ejemplar de todos los registros sonoros integrales analizados, no fue posible incrustar extractos de audio en este artículo, los cuales ayudarían al lector a tener una referencia auditiva sobre las versiones sonoras de estos once pianistas americanos interpretando *Iberia* de Isaac Albéniz. No obstante, aun así, se cumple con el objetivo de rescate, difusión y promoción de los registros sonoros americanos de *Iberia* de Isaac Albéniz, al dejar constancia documental del análisis discográfico realizado¹⁵.

Queda pendiente un análisis más amplio y a distintos niveles del tempo musical de estas versiones de *Iberia*, así como el estudio de otros parámetros musicales, como la dinámica y el timbre, para construir una perspectiva sobre la praxis musical asociada a esta obra para piano desde distintas partes del mundo.

Conclusiones

En este texto se ofrece una breve valoración de los recientes trabajos discográficos grabados en Nueva York por los pianistas Paul Verona (2008) y Peter Schaaf (2011), al igual que de las grabaciones integrales de Uribe (1976), Baytelman (1995), Peña (1998), Díaz-Frénot (2004), Hamelin (2004), y Christian (2007), los cuales sirven para proponer una perspectiva interpretativa de los músicos del continente americano en relación con esta colección de piezas para piano, sobre lo que se puede concluir que el intérprete americano no escapa a la necesidad de conocer muy bien la partitura, ni al requerimiento de estar al tanto de la tradición interpretativa de esta obra. Además, las evidencias biográficas muestran que tiene una buena formación académica y su repertorio suele ser amplio y ecléctico.

Los discos presentan temas iconográficos y características comunes al resto del grupo de versiones integrales. Representaciones de bailarines flamencos, de la Alhambra y la

¹⁵ Véase Pérez (2013) para conocer las complicaciones de catalogar y documentar registros sonoros desde la perspectiva del copyright. En este sentido, los sistemas de citación también ocasionan problemas, como por ejemplo el APA, pues son incompletos al momento de documentar un registro sonoro. Por lo que, en el apartado de referencias de este artículo, se ha agregado al final de cada referencia sonora el número de catálogo, así como el tipo de derecho que ampara la grabación, para que cada grabación puede ser identificada de manera exacta.

fotografía del pianista se emplean de manera segura para comercializar estas versiones. Además, varios intérpretes contribuyeron a las notas escritas que acompañan los registros y contienen información personal sobre su relación con esta obra de Albéniz.

Con base en el análisis metronómico, se detecta que ningún pianista presenta tiempos perfectos en cuanto a las indicaciones de los doce fragmentos, aunque suelen destacar en una o varias piezas. En particular, es importante señalar que tampoco han logrado superar la falta de velocidad en Jerez, donde el promedio de la mayoría de los pianistas del grupo general está 10 puntos por debajo de la referencia metronómica (negra = 76), quizá despistados por el subtítulo de la pieza: Bolero “aburrío” y donde solo algunos intérpretes como Alicia de Larrocha y Nicholas Unwin han dejado interpretaciones de alto nivel musical que están bastante cercanas a la indicación señalada por el compositor en la partitura. No obstante, se recomienda respetar la marca metronómica y, dentro de ese tempo virtuoso, dejar que el discurso musical adquiriera el carácter lejano que el compositor le quiso dar a la cadencia andaluza a través de ingeniosas transformaciones pianísticas.

En última instancia, se reafirma que los registros sonoros son documentos válidos para estudiar las posibles divergencias de la praxis interpretativa de una obra musical. Y a través de esta investigación se ha observado que las grabaciones integrales de los pianistas americanos no señalan una marcada divergencia de las versiones realizadas por músicos europeos y de otras latitudes del mundo, ni del canon establecido por los grandes maestros españoles, sino contribuyen al espectro de posibilidades interpretativas de esta obra de corte universal.

Referencias

- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Albert Attenelle]. En *Isaac Albéniz: Suite Iberia & La Vega* [CD]. Barcelona: Columna Música, 1CM0213. (© 2011).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Francisco Aybar]. En *Albéniz: Iberia* [LP]. Nueva York: Connoisseur Society, Connoisseur CSQ-2601. (© 1974).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Pola Baytelman]. En *Albéniz: Iberia* [CD]. Riverdale, MD: Élan Recordings, Élan CD 82288. (© 1998).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Sally Christian]. En *Albéniz: Iberia* [CD]. [s.l.]: Classical West, 651047162628. (© 2009).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Valentina Díaz-Frénot]. En *Isaac Albéniz (1860-1909): Suite Iberia, Navarra* [CD]. Berlín: distribuido por Discográfica Pretal, sin número de catálogo. (© 2005).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por José Echániz]. En *Albéniz: Iberia, Navarra, Cantos de España* [LP]. Nueva York: Westminster, WAL 219. (© 1955).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por José Echániz] En *Albéniz: Iberia* [LP]. Reedición. Nueva York: Westminster, XWN-2217. (© 1957).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Marc André Hamelin]. En *Albéniz: Iberia* [CD]. Londres: Hyperion Records, Hyperion CDA67476-7. (© 2005).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Alicia de Larrocha]. En *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm]. Madrid: Hispavox HH 1076, HH 1077. (D.L. 1958).

- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Yvonne Loriod]. En *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm]. Sartrouville, Francia: Vega C30 127/128, (D.L. 1958).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Sergio Peña]. En *Isaac Albéniz: Navarra, Córdoba, Suite Iberia, Suite española* [CD], México DF: Disc Makers, SP4455. (© © 2000).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Elsa Puppulo]. En: *Isaac Albéniz: Iberia* [LP]. Buenos Aires: Estudios Phonal / Estudios C.B.S., PD 6030/6031. (© 1968).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Peter Schaaf] En *Isaac Albéniz: Iberia* [CD]. Nueva York: Concert Artists Guild, The Victor Elmaleh Collection, VEC 101. (CC 3.0 release 2011).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Nicholas Unwin]. En *Albéniz: Iberia* [CD], Colchester, Reino Unido: Chandos Records, CHAN 9850. (© © 2000).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Blanca Uribe]. En *Albéniz: Iberia* [LP]. Canadá / Estados Unidos: Orion Records, ORS 75202/3. (1976).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Blanca Uribe]. En *Isaac Albéniz: Suite Iberia* [CD: reedición]. Madrid, España: Dial Discos 96259, 96273. (DL 1999).
- Albéniz, I. (1909). Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers [Grabada por Paul Verona]. En *Isaac Albéniz: Iberia* [CD]. Nueva York: Centaur, CRC 3256/3257. (© © 2012).
- Albéniz, I. (ca. 1918). *Iberia. 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers* [partitura]. Madrid: Unión Musical Española / avant Casa Dotesio.
- Baytelman, P. (1990). *Albéniz: Chronological listing and thematic catalogue of his piano works*. (tesis doctoral en artes musicales). The University of Texas at Austin, Ann Arbor: University Microfilms International.

- Baytelman, P. (1993). *Isaac Albéniz: Chronological list and thematic catalog of his piano Works*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 72)
- Brown, C. (2009). “El tempo en la música clásica y romántica (1750-1900)”. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 43, 17-51.
- Cannam, C., Landone, C. and Sandler, M. (2010). Sonic Visualiser: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*. Recuperado de <http://www.sonicvisualiser.org/index.html>.
- Cannam, C. (2005/2015). Sonic Visualiser (version 2.4) [software de cómputo]. London: Queen Mary, University of London (2005-2015). [GNU GPL].
- Cué, C. E. (21 septiembre de 2016). La aventura de volar a Buenos Aires en 1946. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2016/09/21/argentina/1474479664_032504.html.
- Fundació Isaac Albéniz Camprodon (s.f.). *Medalla Albéniz*. Recuperado de <http://albeniz.cat/medalla-albeniz/>.
- Gauthier, A. (1978). *Albéniz*, (Trad. F. Ximénez de Sandoval). Madrid: Espasa Calpe.
- González, Guillermo (ed.). (1998). *Iberia [Albéniz]*, edición revisada. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea; Española de Ediciones Musicales Schott.
- International Association of Sound and Audiovisual Archives. (2006). *Lineamientos para la producción y preservación de objetos de audio digitales* (ed. K. Bradley; trad. A. Limas). Ciudad de México, México: Radio Educación.
- Modificación del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril. BOE núm. 162 (2006).
- Museo Diocesà de Barcelona (2009). *Isaac Albéniz: Artista i mecenes* (autores textos J. Alarcón Hernández et al.). Barcelona, España: Museo Diocesà de Barcelona.
- Pérez, A. (2012). *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso* (Tesis doctoral, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, España). Recuperada de <http://eprints.ucm.es/21838/>

- Pérez, A. (2013). El derecho fonográfico y otros términos legales asociados a la grabación comercial de música. *Memorias del Congreso Internacional de Investigación Academia Journals*, Instituto Tecnológico de Celaya, 1946-5351, Vol. 5, No. 3.
- Pérez, A. (agosto, 2014). *Revista Iberoamericana de Ciencias*, 1(3), 133-146. Recuperado de <http://www.reibci.org/agosto.html>
- Tian, B. (2008). *Sound recovery from gramophone records by 3D reconstruction*. Saarbrücken, Alemania: VDM Verlag Dr. Müller.
- Torres, J. (2001). *Catálogo sistemático y descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* (pref. Robert Stevenson). Madrid, España: Instituto de Bibliografía Musical.
- Verona, P. (1991). *The Iberia suite of Isaac Albéniz: performance practice of a problematic masterpiece revealed through the interpolation of flamenco forms with transcendental technique*. (tesis doctoral en artes musicales). Nueva York, Estados Unidos: Manhattan School of Music.
- Verona, P. (1995). *The Iberia Suite of Isaac Albeniz: Transcendentalisms in a flamenco world*. Vancouver, Canada: Fairleigh Dickinson University Press.
- Yogore, S. G. (s.f.). *Albéniz: Iberia* [archivo MIDI]. Recuperado de <http://kunstderfuge.com/albeniz.htm>