

Autor: LAURA AGUILAR  
Comunicación presentada a Granada,  
Palacio de la Madraza, al congreso  
internacional El amor brujo, uletifora de  
la modernidad (1915-2015)

## Las grabaciones inéditas de *El Amor Brujo* por Alicia de Larrocha (1975-1981)

La interpretación por parte de Alicia de Larrocha (de aquí en adelante AdL) de la transcripción pianística de *El Amor Brujo* cabe resaltar el hecho de la supresión de tres números (*Introducción, En Casa de los Gitanos, Canción del Amor Dolido*) y la alteración del orden que presenta la partitura en su edición de *Chester* de 1921. AdL altera el orden para conseguir que existan dos puntos culminantes: uno situado en el centro con la *Danza del Fuego Fatuo* y el otro al final con la *Danza Ritual del Fuego*. Quedando la presentación de las mismas de la siguiente manera: *Pantomima, Escena, Danza del Fuego Fatuo, El Espectro, Danza del Terror, El Círculo Mágico, Sortilegios y Danza Ritual del Fuego*.

Las versiones que han servido como fuentes se corresponden a grabaciones privadas realizadas en recitales en el *Carnegie Hall* (Nueva York, 1975), *Concertgebouw* (Ámsterdam, 1980) y *Avery Fisher Hall* (Nueva York, 1981). La interpretación de la obra en dichos recitales se enmarca dentro de un programa variado.

En marzo de 1975 AdL se encuentra realizando una gira de nueve conciertos en *EEUU* con el mismo programa interpretando obras de Chopin, Surinach, Mompou y dos danzas del Sombrero de tres picos de Falla.

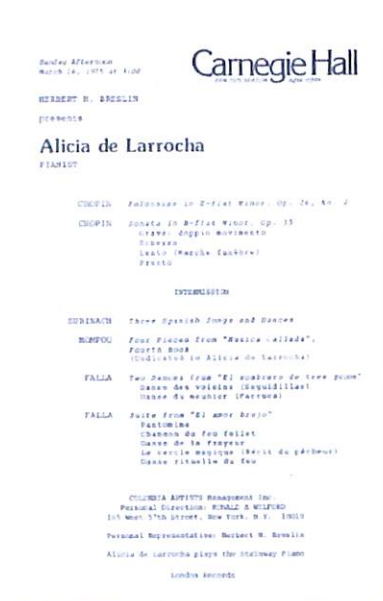


FIGURA 1. Programa del concierto realizado en el *Carnegie Hall*, 16 de marzo de 1975.

• debería constar Archiv AdL.

PE-REV-0071  
15 112511

El *New York Times* se hace eco al día siguiente del concierto en estos términos: «Ningún músico vivo toca la música española con la convicción y el gusto con que lo hace Alicia de Larrocha [...] demostrando cómo ha de tocarse la música española: con ritmos de danza regulares pero no rígidos, y con una técnica rutilante pero con la emoción contenida»<sup>1</sup>.



FIGURA 2. Artículo del *New York Times*, 17 de Marzo de 1975.

\* debería constar Arxiv AdL como fuente.

El siguiente de ellos es el del *Concertgebouw* de Ámsterdam el 13 de enero de 1980. Con el mismo programa realiza tres conciertos: Soler, Bach, Beethoven y Ravel. Al día siguiente, el *Nieuwe Rotterdamse Courant* consigna así la interpretación de AdL:

Por la manera frenética con la que interpretó Alicia de Larrocha *El Amor Brujo*, se puede decir que por su síntesis del apasionamiento estilizado y de la obsesión por el control técnico tiene dentro de sí el haber escuchado el arte de los cantaores flamencos. La precisión en las danzas puso de manifiesto la elasticidad rítmica de las mismas a lo que se añadió el carácter untuoso y declamado de su toque. El carácter obsesivo de la música fue puesto de manifiesto por una explosión de vitalidad cada vez más acentuada y más energética<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> HENAHAN, Donal. «*Music: Spanish Passion*». *New York Times*, (17 de marzo de 1975). Traducción realizada por la autora del texto.

<sup>2</sup> RENSKÉ KONING, Door. «*Grote voorname stijl bij pianiste Alicia de Larrocha*». *Nieuwe Rotterdamse Courant*, (13 de enero de 1980). Traducción realizada por la autora del texto.



FIGURA 3. Artículo del *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 13 de enero de 1980.

\* debería constar la fuente : *Arxiv AdL*

INTERNATIONALE PIANOSERIE	
Zondag 13 januari 1980	
CONCERTGEBOUW - GROTE ZAAL	
20.15 uur	
ALICIA DE LARROCHA	
- piano -	
Antonio Soler 1723-1783	Sonata in F# g#. Sonata in D g#.
Johann Sebastian Bach 1685-1750	Engelse suite nr. 2 in a kl., BWV 807 Prelude Allemande Courante Sarabande Bourrée I en II Gigue
Ludwig van Beethoven 1770-1827	Sonata nr. 31 in A# g#., op. 110 Moderato cantabile molto espressivo Allegro molto Adagio ma non troppo Fuga: Allegro ma non troppo
Maurice Ravel 1875-1937	Gaspard de la nuit (1908) Désolée Le galop Scarbo
Manuel de Falla 1876-1946	El Amor Brujo (Suite) Partenay Canción del fango: Tetas Danza del torero El circo magico: Romancero del pintor Danza ritual del fango: para ahuyentar los malos espíritus
Het optreden van Alicia de Larrocha in de Internationale Pianoserie werd mogelijk gemaakt door de medewerking van ARTIVIS	
Het concert wordt opgenomen door de KRO en zal op een nader te bepalen datum worden uitgezonden	

FIGURA 4. Programa del concierto en el *Concertgebouw*, 13 de enero de 1980.

\* debería constar la fuente : *Arxiv AdL*



Finalmente, el último de los recitales, el del *Avery Fisher Hall*, se celebró el 29 de marzo de 1981 en Nueva York. El programa fue el mismo que en cinco recitales anteriores celebrados durante una gira estadounidense. Además de *El Amor Brujo*, programó obras de Soler, Beethoven y Granados.

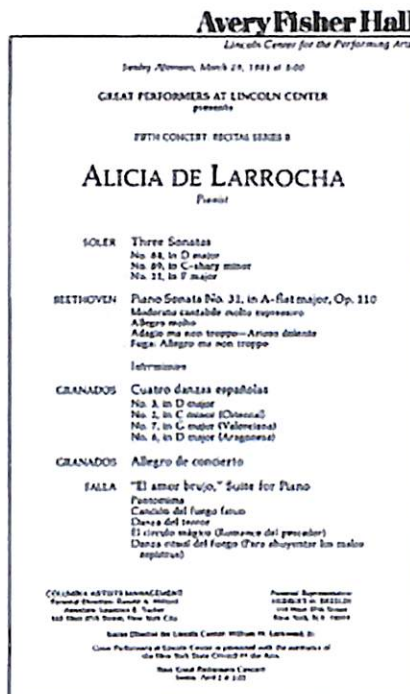


FIGURA 5. Programa del concierto en *Avery Fisher Hall*, 29 de marzo de 1981.

\* debería constar la fuente: *Arxiu AdL*

El análisis de cada versión se ha estructurado en tres apartados donde se comparan *tempi* (I), evolución dinámica (II) y la correspondencia entre partitura y resultado sonoro (III). Apoyado en la versión de estudio de la edición *Chester Music Edition* y en las anteriormente citadas grabaciones, material cedido por el *Arxiu Alicia de Larrocha*.

Como metodología para extraer los datos sobre la evolución dinámica de cada una se han llevado a cabo una serie de gráficos en el que, al espectro dinámico, se le ha asignado una cifra numérica ( $ppp=1$ ,  $pp=2$ ,  $p=3$ ,  $mp=4$ ,  $mf=5$ ,  $f=6$ ,  $ff=7$ ,  $fff=8$ ). Posteriormente se ha tomado nota, compás por compás, de la dinámica correspondiente de los cuatro números más representativos de *El Amor Brujo*: *Pantomima*, *Canción del Fuego Fatuo*, *Danza del Terror* y *Danza Ritual*.

## Pantomima

I. En las grabaciones de *Pantomima* del *Carnegie* y *Concertgebouw* los tempi son bastante similares aunque resulta ocho segundos más lenta la grabación de 1980. Es curioso que a pesar de llevarse cinco años entre ellas difieran tan poco en velocidad. Y hasta 24 segundos hay de diferencia entre las versiones de *Concertgebouw* y *Avery*. Significativo el hecho si se tiene en cuenta que la pieza dura alrededor de cuatro minutos.

<i>Carnegie Hall,</i> 1975	<i>Avery Fisher Hall,</i> 1981	<i>Concertgebouw,</i> 1980
4'04"	3'88"	4'12"

TABLA 1. Duraciones totales (sin segundos de espera) de *Pantomima* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*.

II. El espectro dinámico de *Pantomima* es bastante análogo en las tres versiones pero difieren en varios puntos (véase figura 6).

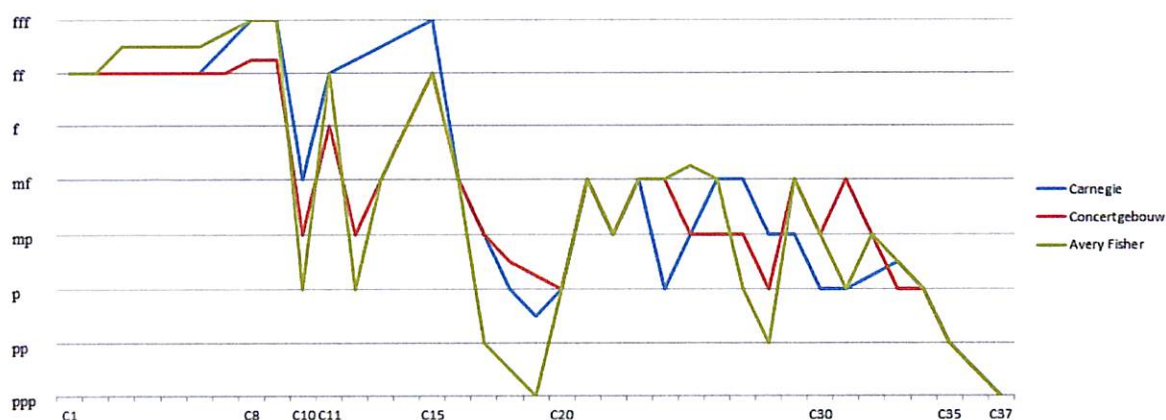


FIGURA 6. Gráfico comparativo de evolución dinámica de *Pantomima* (no incluye el *Andantino tranquillo*) en las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*.

Véase con más detalle los 19 primeros compases que se corresponden con la figura 8.



FIGURA 7. Extracto de *Pantomima* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 1 al 23. Añadidos a lápiz por AdL.

\* debería constar Archiv AdL.

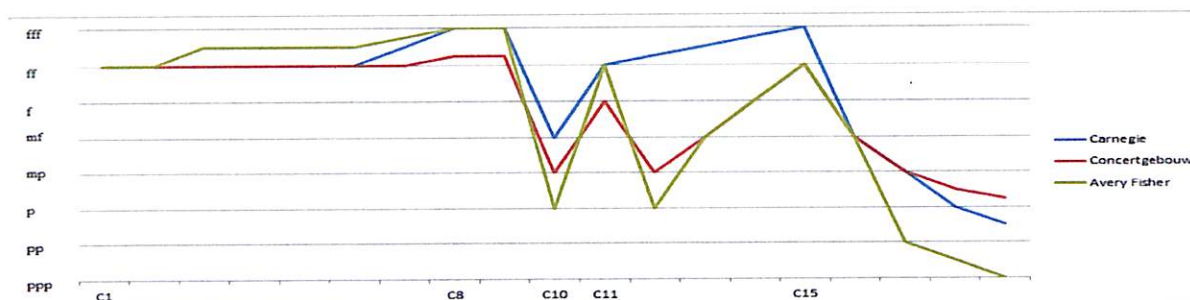


FIGURA 8. Gráfico comparativo de evolución dinámica de *Pantomima* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*. Compases 1 al 19.

Si se analizan solamente los primeros nueve compases (véase figura 7 y 8) se aprecia que la línea roja, perteneciente a la grabación de 1980 en el *Concertgebouw*, en el comienzo se mantiene más estable que las otras dos, haciéndose algo más *forte* al alcanzar los compases 8 y 9 y, sin embargo, en la línea verde (*Avery*) se incrementa la tensión más gradualmente, lo que provoca un *crescendo* desde el comienzo hasta alcanzar el compás 9. En la versión del *Carnegie* el *crescendo* se lleva a cabo en menos tiempo, del compás 7 al 9.

Si se atiende desde el compás 10 hasta el compás 19 existe más variabilidad en el gráfico correspondiéndose con tres momentos: el *p súbito* del compás 10, el *forte* del compás 11 y el *cresc. sempre* del compás 12. La caída al *piano súbito* es más extrema en la línea verde (*Avery*) de *fff-p*. La línea azul (*Carnegie*) comienza en *fff* pero descende hasta un *mf* y la roja (*Concertgebouw*), comienza en un *ff* hasta un *mp*. El *forte* del compás 11, en realidad es un *fortísimo* en *Avery* y *Carnegie*, y en *Concertgebouw* interpreta un *forte* tal como se indica en la partitura.

A partir del compás 12, concretamente en el *crescendo*, en las versiones de *Concertgebouw* y *Avery* (líneas roja y verde) AdL disminuye la dinámica al comienzo del compás, a *mp* y *p* respectivamente para continuar con el recurso que ya había aparecido en el compás 10 de *piano súbito* antes de un *crescendo*. No ocurre lo mismo en el concierto del *Carnegie* en el que hace un *crescendo* progresivo hasta *fff*, como en realidad parece indicar el compositor con *crescendo sempre*. En el descenso final es menos apreciable el contraste entre versiones ya que se trata de notas que se quedan resonando en grandes salas y la calidad de las grabaciones no son las más idóneas para recoger la riqueza de armónicos que con total seguridad en directo se escucharía.

III. En lo referido a la correspondencia entre texto y resultado sonoro, *Pantomima* es un ejemplo plagado de añadidos interpretativos que aportan riqueza al texto.

The image shows a page of a musical score titled "PANTOMIME." in a bold, serif font. Above the title, it says "Allegro (♩ = 122)". The score is written for piano, with a treble and bass clef. It features several measures of music with various dynamic markings: *ff*, *p*, and *cresc. sempre*. The score is heavily annotated with handwritten circles and arrows, highlighting specific musical phrases and dynamics. The circles are drawn around certain notes and groups of notes, and arrows point to specific parts of the score. The overall appearance is that of a handwritten analysis or performance guide.



FIGURA 9. Extracto de *Pantomima* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 1 al 7. Los círculos, añadidos por la autora del texto, señalan las adiciones de AdL.

\* debería constar Archiv AdL

La pianista incluye modificaciones o arreglos en forma principalmente de relleno textural. Obsérvese cómo en el primer compás (véase figura 9) ya aparece una nota añadida. Tras analizar la instrumentación de la melodía de la versión orquestal se observa que aparece repartida en tres octavas: flauta, oboe y piano (véase figura 10). Y, además, la fundamental del acorde de tónica (en el timbal y los contrabajos) expande el ámbito hacia el registro grave confiriéndole una mayor profundidad. De modo que este arreglo tendría su origen en la versión orquestal.

**EL AMOR BRUJO.**  
**L'AMOUR SORCIER.**

Introduction et Scène.      Introduccion y Escena.

MANUEL DE FALLA.

*Allegro furioso ma non troppo vivo. (♩ = 120)*

Copyright MCMXXIV by J and W. Chester Ltd.      All rights reserved.      Tous droits réservés.

FIGURA 10. Extracto de *Pantomima*. de la edición orquestal *Chester Music Edition* Compases 1 al 4. Los círculos son añadidos por la autora del texto.

Así pues, aplicando esto a la versión pianística, la tensión sonora debería ir aumentando pero la naturaleza del instrumento en un registro tan agudo carece de la amplitud de armónicos necesaria para conseguir un aumento del volumen sonoro



semejante a la que se conseguiría en un registro más grave. La inclusión de una octava baja, contribuye a ampliar la potencia sonora y el abanico armónico. El efecto es tan sutil que no afecta al texto pero sí a la masa sonora. Este recurso es utilizado por AdL en los tres conciertos.

Otro caso similar es el que aparece en el *Andantino tranquilo* (véase figura 11). La pianista rellena los acordes que aparecen en las voces centrales completando el entramado textural.



FIGURA 11. Extracto de *Pantomima (Andantino tranquilo)* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compás 59. Los círculos, añadidos por la autora del texto, señalan las adiciones de AdL.

\* debería constar Archiv AdL

Estos son algunos ejemplos de entre otros muchos que aparecen en su partitura. Este hecho pone de manifiesto cómo, en muchas ocasiones, es en manos de los intérpretes donde terminan de completarse algunas obras y, más concretamente, cuando se trata de reducciones orquestales.

### *Canción del fuego fatuo*

I. En la *Canción del fuego fatuo* entre la versión del *Carnegie* y la de *Avery* hay apenas 4 segundos de diferencia. Sin embargo, si estas son comparadas con la versión holandesa difieren hasta 11 segundos con la más rápida. Hecho que viene siendo habitual desde el comienzo de la obra, los *tempi* suelen ser algo más lentos en la versión de 1980.

<i>Carnegie Hall,</i> 1975	<i>Avery Fisher Hall,</i> 1981	<i>Concertgebouw,</i> 1980
1'25"	1'29"	1'36"

TABLA 2. Duraciones totales (sin segundos de espera) de *Canción del fuego fatuo* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*.

II. El espectro dinámico general es bastante análogo en su conjunto. Se destacan varios momentos en los que difieren las versiones.

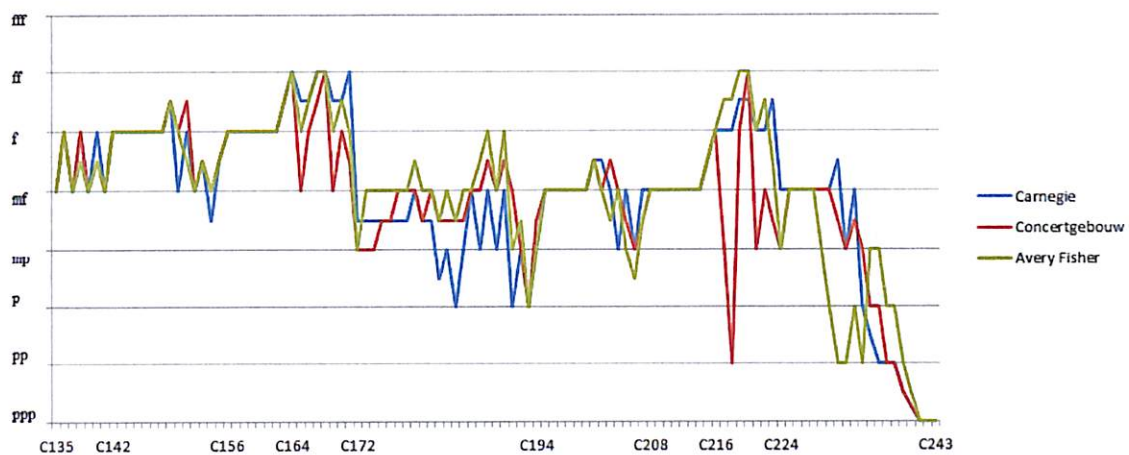
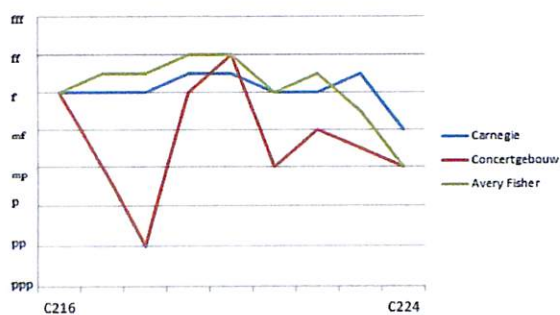


FIGURA 12. Gráfico comparativo de evolución dinámica de *Canción del fuego fatuo* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*. Compases 135 al 243.

Obsérvese el salto dinámico del compás 217 (véase figura 13, segundo compás del extracto). El descenso de la línea roja es mucho mayor. Contrasta de un *forte* a un *pp*, hecho que no sucede en las otras dos versiones que se mantienen bastante similares dinámicamente.



Este extracto musical muestra el salto dinámico en el compás 217. El primer compás (216) comienza con un *f* (forte) en la voz y el piano. El segundo compás (217) muestra un cambio dramático en la voz, pasando de *f* a *pp* (pianissimo), mientras que el piano permanece en *f*. El tercer compás (218) muestra un cambio de *pp* a *f* en la voz. El cuarto compás (219) muestra un cambio de *f* a *pp* en la voz. El quinto compás (220) muestra un cambio de *pp* a *f* en la voz. El sexto compás (221) muestra un cambio de *f* a *pp* en la voz. El séptimo compás (222) muestra un cambio de *pp* a *f* en la voz. El octavo compás (223) muestra un cambio de *f* a *pp* en la voz. El noveno compás (224) muestra un cambio de *pp* a *f* en la voz. El extracto termina con un *poco rit.* (poco ritardando).



FIGURA 13. Gráfico comparativo de evolución dinámica de un extracto de la *Canción del fuego fatuo* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 216 al 224. Añadidos a lápiz de AdL. Añadidos a color, por la autora del texto.

\* Archiv AdL.

En la reexposición del Tema A (véase figura 14) AdL expone el tema en *mf* en las tres versiones pero al llegar al compás 229 (primer compás del segundo sistema del extracto) la versión de *Avery* (línea verde) hace un *diminuendo* hasta un *pianísimo*, posteriormente sube hasta un *p-mp* y, por último desciende hasta un *ppp*. Sin embargo, la versión del *Carnegie* aumenta su dinámica en ese punto (compás 229), para después hacer un *diminuendo* progresivo hasta el final *ppp*. Más progresiva es la del *Concertgebouw* que tiende a hacer todo el pasaje, desde el compás 229, en *diminuendo*, con un ligero despunte en el compás 231, y la posterior caída hasta el *ppp* del final.

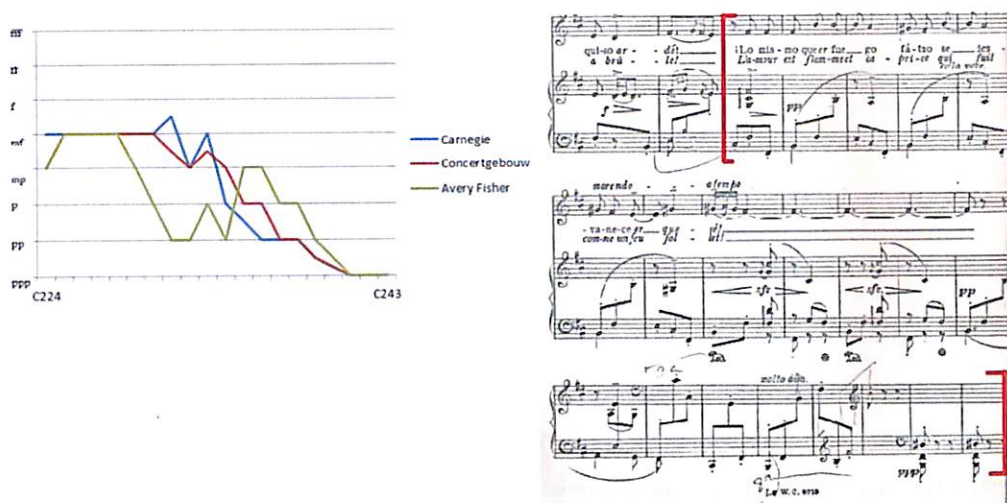


FIGURA 14. Gráfico comparativo de evolución dinámica de un extracto de *Canción del fuego fatuo* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 224 al 243. Añadidos a lápiz de AdL. Añadidos a color, por la autora del texto.

\* Archiv AdL.

**III.** Continuando con el análisis de los añadidos interpretativos de nuevo se encuentran algunas indicaciones manuscritas. En el acompañamiento del tema principal y de rojo vemos que AdL escribe en la mano izquierda al lado del *si* un *do#* (véase figura 15). Si se escucha con mucha atención se distingue esta segunda mayor en las tres versiones. Esta segunda no aparece en la versión orquestal pero puede tener que ver con los cuatro primeros compases de introducción que ya contienen una segunda mayor *sfz*



y puede que trate de imprimirle el mismo carácter al acompañamiento. Asimismo, en ese mismo punto, a la melodía le incorpora un mordente en la nota *si* (*fa-si*) intensificándola rítmicamente (véase círculo verde).



FIGURA 15. Extractos de la *Canción del fuego fatuo* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Los círculos, añadidos por la autora del texto, señalan las adiciones de AdL

\* Arxiv AdL

En el siguiente ejemplo (véase figura 16) vuelve a hacer uso de la segunda pero esta vez menor: *si-do*; y al bajo le añade de nuevo una octava inferior.



FIGURA 16. Extracto de *Canción del fuego fatuo* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Los círculos, añadidos por la autora del texto, señalan las adiciones de AdL.

\* Arxiv AdL.

### Danza del Terror

I.- La *Danza del Terror* es una de las piezas en las que hay más diferenciación de *tempi* de toda la Suite. 52 segundos menos la versión de *Avery* respecto a las otras dos.

<i>Carnegie Hall,</i> 1975	<i>Avery Fisher Hall,</i> 1981	<i>Concertgebouw,</i> 1980
1'96"	1'44"	1'96"

TABLA 3. Duraciones totales (sin segundos de espera) de *Danza del Terror* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*.

II. En cuanto al gráfico de dinámicas de la *Danza del Terror* ha quedado de la siguiente manera:

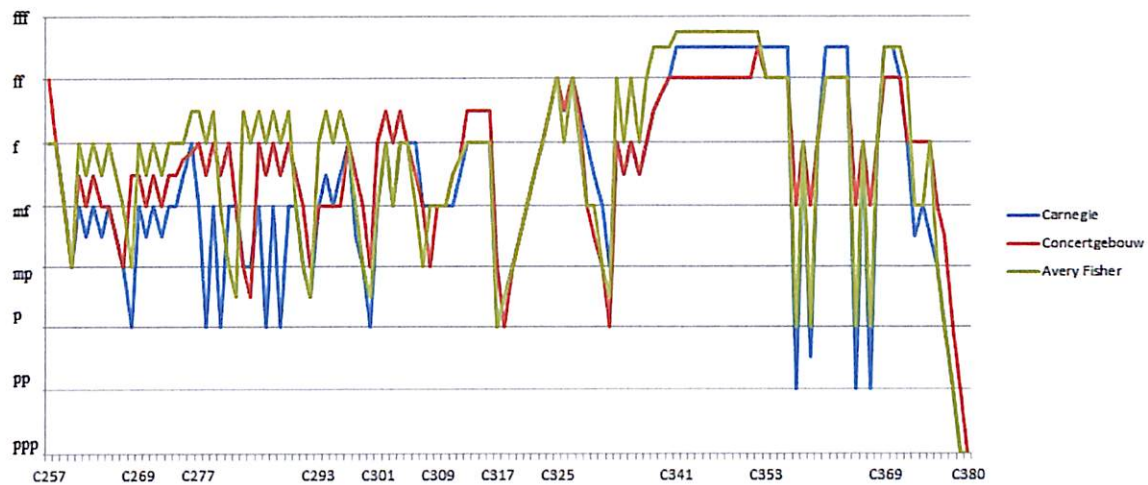


FIGURA 17. Gráfico comparativo de evolución dinámica de la *Danza del Terror* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*. Compases 257 al 380.

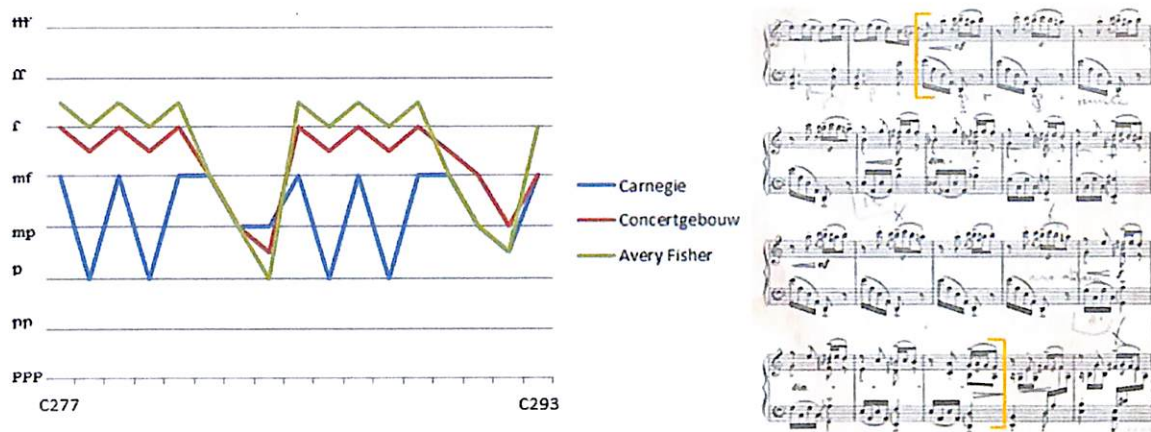


FIGURA 18. Gráfico comparativo de evolución dinámica un extracto de *Danza del Terror* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 277 al 293. Añadidos a lápiz de AdL. Añadidos a color, por la autora del texto, que señalan el fragmento referido al gráfico.

\* Archiv AdL

En la versión de *Avery* (figura 18 línea verde) hay que destacar la diferencia de velocidad y volumen respecto a las otras, siendo esta mucho más rápida y *forte*. El

pasaje está formado por un conjunto de repeticiones de un mismo motivo y un *diminuendo* de 4 compases. Las repeticiones las detectamos en los picos ascendentes y descendentes de la gráfica. Véase como la línea verde tan sólo desciende ligeramente a un *forte*. Si se repara ahora la versión del *Concertgebouw* (véase línea roja) vemos que las repeticiones van en paralelo a la anterior pero a un nivel dinámico inferior. Además, hay que destacar que en esta versión la articulación de la ligadura marcato-picado  $\frown$  está más acentuada. No es sólo cuestión de velocidad sino de poner en relieve la articulación, aportándole solidez al pasaje.

Respecto a la dinámica, las repeticiones del *Carnegie* son las más contrastantes, ya que parten de un *mf* y repiten en *p*. Por el contrario, la articulación es más similar a la de *Avery*. Por último, el descenso de las líneas es prácticamente idéntico en las tres.

Caso parecido es el del compás 353 (véase figura 19). Existe un enorme contraste dinámico en los motivos de repetición de la versión del *Carnegie*, algo menos en la versión del *Avery* y mucho menos contrastada la del *Concertgebouw*, continuando con la tendencia que se expuso en el gráfico anterior.

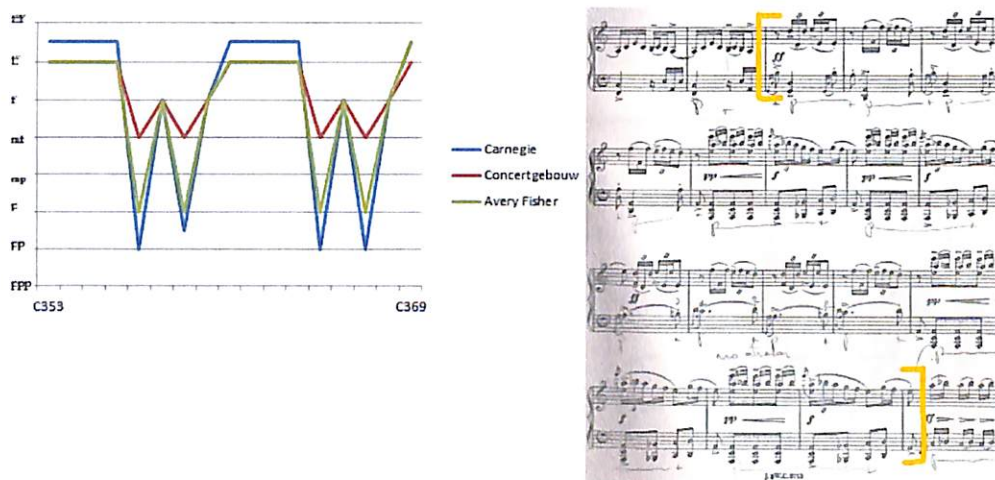


FIGURA 19. Gráfico comparativo de evolución dinámica de un extracto de la *Danza del Terror* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Compases 353 al 369. Añadidos a lápiz de AdL. Añadidos a color, por la autora del texto.

\* Archiv AdL



Del pasaje que aparece debajo (véase figura 20) llama la atención la ausencia de pedal en la versión del *Concertgebouw*. Si es comparada con las otras dos versiones se escucha con una enorme claridad cada nota, cada acento, potenciando el *ff marcato*.



FIGURA 20. Extracto de la *Danza del Terror* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Añadidos a lápiz de AdL.

\* Arxiv AdL

III. Continuando con las indicaciones manuscritas, AdL al comienzo de este número escribe un acorde en segunda inversión: *fa do la re# si* con función de dominante de la dominante (La m → Mi M → Si M) repetido tres veces (véase figura 21). Es el mismo acorde que el del final del *Fuego Fatuo* pero con la 5ª disminuida 7ª y la 9ª menores. Lo utiliza para dar color armónico y de enlace entre ambas piezas. Sin embargo, no lo hace en las tres versiones. Aparece solamente en la del *Concertgebouw* y la de *Avery*. No quedando testimonio del motivo.



FIGURA 21. Extracto de la *Danza del Terror* de la edición *Chester Music Edition* trabajada por la pianista AdL. Añadidos a lápiz de AdL.

\* Arxiv AdL

### Danza ritual del fuego

I. Como viene sucediendo, la versión más pausada es la del *Concertgebouw* y la más rápida la del *Avery*, 25 segundos de diferencia.

<i>Carnegie Hall,</i> 1975	<i>Avery Fisher Hall,</i> 1981	<i>Concertgebouw,</i> 1980
3'93"	3'74"	3'99"

TABLA 4. Duraciones totales (sin segundos de espera) de *Danza Ritual del fuego* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*.

II.- El gráfico de dinámicas de la *Danza Ritual del Fuego*, al ser la más extensa de todas, es también el más denso y complejo.

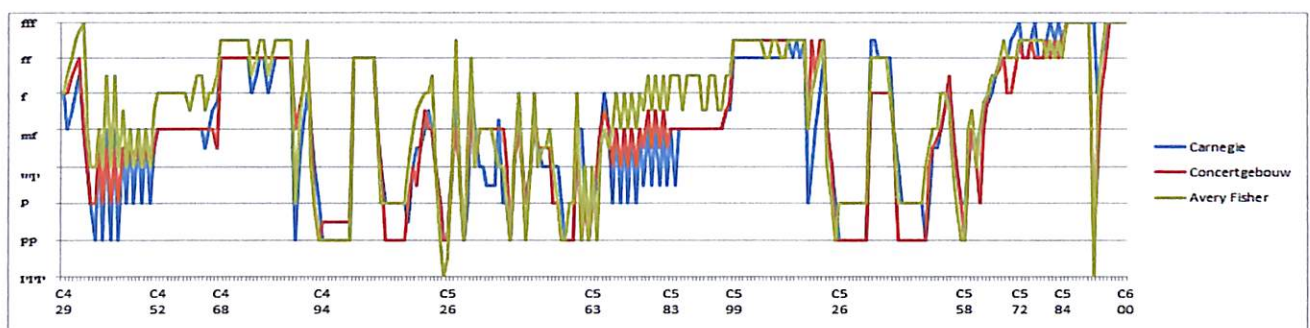


FIGURA 22. Gráfico comparativo de evolución dinámica de *Danza Ritual del Fuego* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall*. Compases 429 al 600.

Véase detalladamente el comienzo del compás 429 al 452.

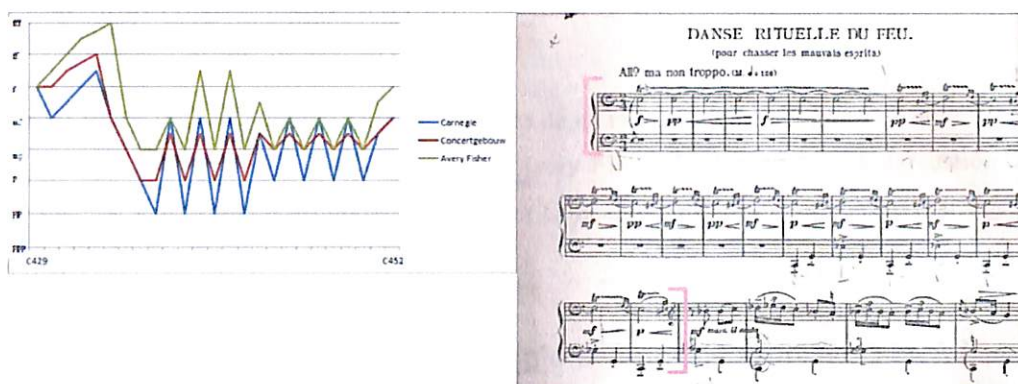


FIGURA 23. Gráfico comparativo de evolución dinámica de un extracto *Danza Ritual del Fuego* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* de *Danza Ritual del fuego* trabajada por la pianista AdL. Compases 429 al 452. Añadidos a lápiz por AdL. Añadidos a color, por la autora del texto.

\* Archiv AdL

La versión de *Avery* (véase figura 23) es la más intensa de las tres. En el *crescendo* del quinto compás alcanza un *fff*. Los *crescendos* posteriores estructurados de dos en dos compases alcanzan un *forte* y a medida que se van repitiendo van perdiendo



fuerza. En la del *Concertgebouw*, sin embargo, el crescendo alcanza un *ff* y las repeticiones siguiente oscilan entre un *p-mp*. Por último, la del *Carnegie*, aunque un peldaño dinámico por debajo, en el *crescendo* se parece bastante a la anterior. No obstante, en esta versión estos picos sonoros son más pronunciados que en las dos anteriores.

Un último ejemplo (véase figura 24). Obsérvese el final. La línea azul roza todo el tiempo la dinámica *fff* desde el segundo compás del tercer sistema. De hecho, si se observa el último pico del gráfico, que se corresponde con este compás, las líneas roja y verde descienden hasta un *pp-ppp*, mientras la azul lo hasta un *forte*.

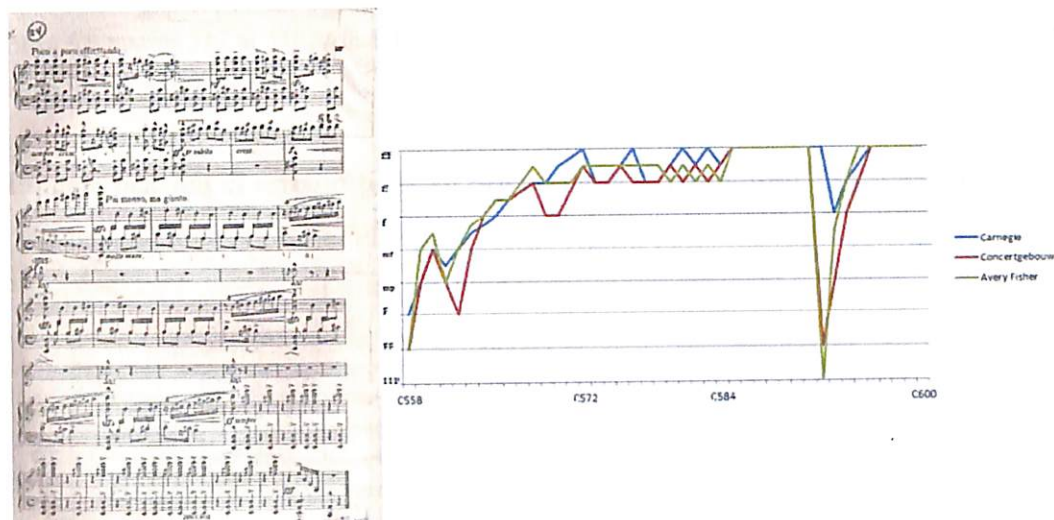


FIGURA 24. Gráfico comparativo evolución dinámica de un extracto de la *Danza Ritual del Fuego* de las grabaciones del *Carnegie Hall*, *Concertgebouw* y *Avery Fisher Hall* y extracto de la edición *Chester Music Edition* de *Danza Ritual del fuego* trabajada por la pianista AdL. Compases 558 al 600. Añadidos a lápiz de AdL.

\* Arxiu AdL

III. Ya para finalizar, el único ejemplo de arreglos aportados por AdL en esta pieza es el que se encuentra en el compás 517-518. Incluye en la melodía un sol y un fa# (véase figura 25).





FIGURA 25. Extracto de la edición *Chester Music Edition* de *Danza Ritual del fuego* trabajada por la pianista AdL. Compases 517 al 518. Añadidos a lápiz por AdL. Los círculos, añadidos por la autora del texto, señalan las adiciones de AdL.

\* Arxiv AdL

En esta ocasión el arreglo tiene su origen en la versión orquestal. Las notas que incluye son las que toca el primer clarinete (véase figura 26).



FIGURA 26. Extracto de la edición orquestal *Chester Music Edition* de *Pantomima*. Los círculos son añadidos por la autora del texto.

## CONCLUSIONES

De todo este estudio se infiere que existe una notable evolución, si bien no lineal, en cuanto a los *tempi* y por ende a la duración total de la obra. Tras lo que, en la primera versión del *Carnegie* en 1975, puede definirse como un tempo global moderado se suceden dos versiones de carácter extremo y opuestas respecto a ésta. Una mucho más lenta en 1980 en el *Concertgebouw* y otra mucho más rápida, esta vez en el *Avery Fisher*, en tan sólo unos meses de diferencia.

En cuanto al fraseo, curiosamente se invierten los roles ya que ésta vez la que presenta una mayor diferencia respecto a las otras es la del *Concertgebouw*. Ésta, debido a su mayor introspección general, posee una pronunciación mucho más marcada en cada uno de los números. A pesar de ello, a grandes rasgos, son mayores las similitudes en las tres versiones que sus diferencias.

Y ya para finalizar, los arreglos, comunes a las tres versiones, tienen su origen en el estudio de esta Suite, que fue presentada en su totalidad y por vez primera (ya que de manera aislada el primer programa que contiene *La Danza del Terror* se remonta al año 1939) en el primer recital de una serie de tres sobre música española en la *Hunter College Playhouse* de Nueva York el 3 de octubre de 1969.

### PROGRAM

October 3, 1969

Enrique Granados (1867-1916)  
Tanteve Danzas Españolas

First Book: No. 1, in G major  
No. 2, "Oriental", in C minor  
No. 3, in D major  
Second Book: No. 4, "Valsecena", in G major  
No. 5, "Avalosera", in E minor  
No. 6, "Aragonesa", in D major  
Third Book: No. 7, "Valenciana", in D major  
No. 8, in C major  
No. 9, in B flat major  
Fourth Book: No. 10, in G major  
No. 11, in G minor  
No. 12, in A minor

### Intermission

Joaquín Nin Culmell (1905- )  
Six "Tonadas"

Cancion del labrador (León)  
Copla castellana (Castilla)  
Cancion etrusca (Vascos)  
Seguidilla Murciana (Murcia) - dedicada a Alicia de  
Larrocha  
Cancion de trulla (Murcia)  
Mimosa (Galicia)

Manual de Falso 13726 1946  
Danza Española No. 2 (Form "La vida breve")

\* Archiv Ad.L