

Departamento de Teoría e Historia de la Educación
Facultad de Educación

TESIS DOCTORAL

**“EL CONTENIDO MELÓDICO EN LA
ENSEÑANZA DE LA GUITARRA”**

Tesis realizada por:
José Antonio Clemente Buhlal.

Dirigida por:
Juan Sáez Carreras.

Universidad de Murcia

2002

Departamento de Teoría e Historia de la Educación
Facultad de Educación

TESIS DOCTORAL

**“EL CONTENIDO MELÓDICO EN LA
ENSEÑANZA DE LA GUITARRA”**

Tesis realizada por:
José Antonio Clemente Buhlal.

Dirigida por:
Juan Sáez Carreras.

Universidad de Murcia

2002

Dedicado muy especialmente, a mis padres María José y Adolfo, mi familia y amigos, que han soportado con infinita paciencia los mejores momentos y los no tan buenos.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi reconocido agradecimiento, desde estas páginas, a los siguientes organismos y personas:

A los miembros del tribunal, por haber accedido a formar parte del mismo, aun en el caso de no coincidir totalmente con la especialidad que emana de este trabajo de investigación.

A mis maestros, que me han enseñado no solamente a amar la música, sino también a valirme prácticamente en el terreno de la interpretación y la docencia.

A las distintas instituciones donde he impartido clases, en especial a la Escuela Municipal de Música del Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz, donde he realizado este trabajo de investigación y particularmente a la figura de su director, Antonio Andreu Torrecillas, amigo e impulsor de esta Tesis Doctoral.

Al Director de esta Tesis, el Doctor Juan Sáez Carreras, que sin sus lúcidas palabras orientativas, quizás pudiera estar todavía este trabajo inconcluso.

“EL CONTENIDO MELÓDICO EN LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA”

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	49

PRIMERA PARTE: GUITARRA Y MÚSICA

<u>CAPÍTULO 1. BREVE HISTORIA DE LA GUITARRA.</u>	71

<i>1.1- INTRODUCCIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL.</i>	75

1.1.1- Teorías sobre el origen de la guitarra.	76

<i>1.1.1.1- Procedencia exclusiva árabe.</i>	76

<i>1.1.1.2- Origen encontrado entre la cultura grecorromana y la árabe.</i>	82

1.1.2- Resumen de las teorías sobre la ascendencia de la guitarra y desarrollo posterior de los instrumentos afines a ella antes de Vicente Espinel.	87

1.1.3- De Vicente Espinel a nuestros días.	96

1.1.4- Síntesis de la evolución de la guitarra.	103

<i>1.2- RENACIMIENTO.</i>	107

1.2.1- Generalidades y contexto social.	107

1.2.2- Escuelas musicales europeas más importantes.	109
<i>1.2.2.1- La escuela franco – flamenca.</i>	<i>110</i>
<i>1.2.2.2- La escuela italiana.</i>	<i>112</i>
<i>1.2.2.3- La inglesa.</i>	<i>113</i>
<i>1.2.2.4- La alemana.</i>	<i>115</i>
1.2.3- El Renacimiento en España, músicos más renombrados.	117
1.2.4- Organología renacentista afín a la guitarra.	129
<i>1.2.4.1- España: la vihuela.</i>	<i>129</i>
1.2.4.1.1- <u>Generalidades.</u>	129
1.2.4.1.2- <u>Sistema de notación: la tablatura y expresiones.</u>	133
1.2.4.1.3- <u>Descripción organológica.</u>	138
1.2.4.1.4- <u>Algunas referencias sobre las composiciones.</u>	140
1.2.4.1.5- <u>Compositores más importantes.</u>	142

1.2.4.1.6- <u>Vihuela e interpretación moderna.</u>	154
1.2.4.2- <i>Europa: el laúd.</i>	157
1.2.4.2.1- <u>Desarrollo en Europa del laúd y otros instrumentos relacionados.</u>	157
1.2.4.2.2- <u>El laúd en Italia.</u>	163
1.2.4.2.3- <u>Laudistas ingleses.</u>	170
1.2.4.2.4- <u>Francia y el laúd.</u>	177
1.2.4.2.5- <u>Los laudistas alemanes.</u>	179
1.2.5- Síntesis social y musical.	180
1.3- BARROCO.	185
1.3.1- Generalidades y contexto social.	185
1.3.2- El Barroco musical.	186
1.3.3- La guitarra Barroca.	190
1.3.3.1- <i>La guitarra y la desaparición de la vihuela.</i>	190
1.3.3.2- <i>Análisis del método “Luz y norte...” (Madrid 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz.</i>	196

1.3.3.3- <i>Algunos de los más nombrados guitarristas del Barroco.</i>	199
1.3.4- El laúd Barroco.	217
1.3.4.1- <i>Ascensión y declive de los instrumentos en Europa.</i>	217
1.3.4.2- <i>El laúd en Alemania.</i>	219
1.3.4.2.1- <u>La obra para laúd de J. S. Bach.</u> <u>Sus alumnos.</u>	219
1.3.4.2.2- <u>Silvius Leopold Weiss.</u>	227
1.3.4.2.3- <u>Otros laudistas alemanes.</u>	230
1.4- CLASICISMO.	233
1.4.1- Generalidades y contexto social.	233
1.4.2- Convivencia de la guitarra Barroca y la del Clasicismo. Autores.	234
1.4.3- Guitarra de seis órdenes dobles.	236
1.4.4- Del Padre Basilio a Sor y Aguado.	237

1.4.5- Fernando Sor.	243
1.4.6- Dionisio Aguado.	249
<i>1.4.6.1- Análisis del Método de Aguado.</i>	253
1.4.7- Otros guitarristas y autores.	263
<i>1.4.7.1- Italia. Giuliani y otros.</i>	264
<i>1.4.7.2- Francia.</i>	271
<i>1.4.7.3- Alemania.</i>	273
1.5- ROMANTICISMO.	277
1.5.1- Generalidades y contexto social.	277
1.5.2- Beethoven y su época.	278
1.5.3- La transición guitarrística.	279
1.5.4- Los guitarristas románticos.	281
<i>1.5.4.1- Julián Arcas.</i>	282
<i>1.5.4.2- El guitarrero, o constructor de guitarras, Antonio de Torres Jurado.</i>	285

1.5.4.3- <i>Francisco Tárrega.</i>	288
1.6- SIGLO XX.	297
1.6.1- Generalidades y contexto social.	297
1.6.2- Inicios y bases de la evolución musical del siglo XX.	298
1.6.3- Los guitarristas.	300
1.6.3.1- <i>Agustín Barrios Mangoré.</i>	300
1.6.3.2- <i>La escuela de Tárrega: Miguel Llobet y Daniel Fortea.</i>	304
1.6.3.3- <i>Emilio Pujol.</i>	306
1.6.3.3.1- <u>Su obra.</u>	306
1.6.3.3.2- <u>Análisis del Método de guitarra de Pujol.</u>	311
1.6.3.4- <i>La segunda mitad del siglo XX.</i>	325
1.6.3.4.1- <u>Descripción general.</u>	325
1.6.3.4.2- <u>Narciso Yepes.</u>	326
1.6.3.4.3- <u>Andrés Segovia.</u>	326

1.6.4- Compositores, guitarristas y evolución del método y construcción de la guitarra.	329
<i>1.6.4.1- Manuel de Falla.</i>	329
<i>1.6.4.2- Manuel María Ponce.</i>	334
<i>1.6.4.3- Mario Castelnuovo-Tedesco.</i>	335
<i>1.6.4.4- Heitor Villa-Lobos.</i>	336
1.6.4.4.1- <u>Su obra para guitarra.</u>	338
<i>1.6.4.5- Joaquín Turina.</i>	343
<i>1.6.4.6- Federico Moreno Torroba.</i>	343
<i>1.6.4.7- Joaquín Rodrigo.</i>	344
<i>1.6.4.8- Regino Sainz de la Maza.</i>	346
<i>1.6.4.9- Modificaciones en la estructura de la guitarra.</i>	347
<i>1.6.4.10- Leo Brouwer.</i>	349
<i>1.6.4.11- Antonio José Martínez Palacios.</i>	352

1.6.4.12- <i>Evolución del Método de guitarra.</i> <i>Abel Carlevaro.</i>	355
1.6.4.13- <i>Epílogo al siglo XX.</i>	359
<u>CAPÍTULO 2. MÚSICA POPULAR Y FOLCLORE</u>	361
2.1- <i>INTRODUCCIÓN.</i>	363
2.1.1- Aclaración terminológica sobre el término popular y folclore. Apuntes sobre el trabajo de Felipe Pedrell y Béla Bartók.	363
2.1.2- Música tradicional urbana.	374
2.1.3- Música campesina.	375
2.1.4- La terminología de las Ciencias Sociales aplicada a la música.	377
2.2- <i>MÚSICA FOLCLÓRICA.</i>	387
2.2.1- Introducción.	387
2.2.2- Apuntes histórico - musicales.	388
2.2.2.1- <i>Grecia.</i>	390
2.2.2.2- <i>Roma.</i>	391

2.2.2.3- <i>Bizancio.</i>	393
2.2.2.4- <i>El Islam.</i>	395
2.2.2.5- <i>Los judíos.</i>	405
2.2.2.6- <i>Los trovadores.</i>	407
2.2.2.7- <i>Síntesis.</i>	409
2.2.2.8- <i>El flamenco.</i>	411
2.2.3- Música folclórica de la Región de Murcia.	418
2.2.3.1- <i>Introducción.</i>	418
2.2.3.2- <i>Zonas geográficas.</i>	422
2.2.3.2.1- <u>Generalidades y Huerta de Murcia.</u>	423
2.2.3.2.1.1- <u>Bailes.</u>	423
2.2.3.2.1.2- <u>Cantes.</u>	427
2.2.3.2.2- <u>Campo de Cartagena.</u>	438
2.2.3.2.3- <u>Campo de Lorca.</u>	446
2.2.3.2.4- <u>Comarca del Noroeste.</u>	452

2.2.3.2.5- <u>Comarca del Altiplano.</u>	465
2.2.4- Estudio sistemático - comparativo de diferentes músicas tradicionales.	468
2.2.4.1- <i>Contorno melódico.</i>	468
2.2.4.2- <i>Contorno y contexto rítmico. Fraseología.</i>	470
2.2.4.3- <i>Adornos y canto melismático.</i>	473
2.3- <i>MÚSICA POPULAR.</i>	477
2.3.1- Procedencias y ámbitos de la música popular.	477
2.3.1.1- <i>Fuentes sonoras.</i>	477
2.3.1.1.1- <u>Folclore.</u>	478
2.3.1.1.2- <u>Música clásica.</u>	479
2.3.1.1.3- <u>Música rock y pop.</u>	481
2.3.1.1.4- <u>Música de jazz. La improvisación.</u>	483
2.3.1.1.5- <u>Música de cine.</u>	488
2.3.1.1.6- <u>Otras músicas.</u>	499

2.3.1.2- <i>Medios de socialización o propagación</i> <i>(medios de comunicación)</i>	500
2.3.1.2.1- <u>A modo de aproximación sobre los medios.</u>	501
2.3.1.2.2- <u>Algunos medios y la música.</u>	507
2.4- INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR Y EL FOLCLORE EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL.	517
2.4.1- Introducción.	517
2.4.2- La música clásica.	518
2.4.3- España. El Alhambrismo y otras tendencias. La Generación del 27.	531
2.4.4- Tipos de composiciones musicales relacionados con el folclore.	549
2.4.4.1- <i>Composiciones relacionadas con el folclore directo.</i>	549
2.4.4.2- <i>Composiciones basadas en el folclore imaginario.</i>	549
2.4.4.3- <i>Composiciones creadas sobre el folclore</i>	

<i>indirecto.</i>	550
2.5- EL CANCIONERO.	551
2.5.1- Introducción.	551
2.5.2- Terminología relacionada con la polifonía.	552
2.5.3- Las Cantigas de Santa María de Alfonso X.	555
2.5.4- Otros Cancioneros medievales.	558
2.5.5- Cancioneros del Renacimiento relacionados con vihuelistas y otros instrumentistas.	561
2.5.6- Cancioneros regionales.	564
2.5.7- Tipos de Cancioneros.	566
2.5.8- Incidencias en los Cancioneros.	571
2.6- SÍNTESIS CAPITULAR.	581
2.6.1- De la terminología.	581
2.6.2- De cuestiones puramente musicales.	582

SEGUNDA PARTE: LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

CAPÍTULO 3. ASPECTOS DE LA GUITARRA Y SUS PROGRAMAS, ASOCIADOS A LOS CONTENIDOS DE LENGUAJE MUSICAL. **587**

3.1- INTRODUCCIÓN. **589**

3.2- DETERMINACIÓN DE LOS CONTENIDOS POR CURSOS DE LENGUAJE MUSICAL. **595**

3.3- DE LA EJECUCIÓN Y ENSEÑANZA DE LA GUITARRA. **603**

3.3.1- Generalidades. 603

3.3.2- Interpretaciones y digitaciones. 608

3.3.3- Aspectos instrumentales generales de la ejecución y enseñanza de la guitarra. 624

3.3.3.1- Escalas. 624

3.3.3.2- Arpeggios. 627

3.3.3.3- Acordes. 628

3.3.3.4- <i>Trémolo.</i>	630
3.3.3.5- <i>Intervalos.</i>	631
3.3.3.6- <i>Ligados (mecánico y expresivo)</i>	632
3.3.3.7- <i>Adornos (mordentes, apoyaturas y trinos)</i>	634
3.3.3.8- <i>Armónicos.</i>	636
3.3.4- Aspectos instrumentales específicos de la guitarra en su ejecución y enseñanza.	637
3.3.4.1- <i>Cejilla.</i>	638
3.3.4.2- <i>Tipos de pulsación.</i>	639
3.3.4.3- <i>Vibrato.</i>	639
3.3.4.4- <i>Digitación.</i>	640
3.3.4.5- <i>Efectos especiales de sonido.</i>	641
3.3.4.6- <i>Scordatura.</i>	641
3.3.5- Aspectos musicales de la ejecución y enseñanza de la guitarra.	643
3.3.5.1- <i>Monofonía.</i>	644

3.3.5.2- <i>Homofonía.</i>	645
3.3.5.3- <i>Polifonía.</i>	645
3.4- LOS PROGRAMAS DE ENSEÑANZA DE LA GUITARRA.	649
3.4.1- Introducción. Aspectos relativos a los contenidos sonoros en las programaciones.	649
3.4.2- Programas de Grado Elemental – Logse de la enseñanza de la guitarra, en Conservatorios de la Región de Murcia. Comentarios.	653
3.4.3- Programa Ortodoxo.	669
3.5- EJEMPLIFICACIÓN DE LA UBICACIÓN DEL CONTENIDO MELÓDICO, DE PIEZAS DE FOLCLORE MUSICAL DE LA REGIÓN DE MURCIA EXTRAÍDO DE LOS CANCIONEROS, DE ACUERDO CON LA SECUENCIA DE LENGUAJE MUSICAL DEL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE.	679
3.5.1- Fichas técnicas.	679
3.5.1.1- Descripción del tipo de ficha usada.	679
3.5.1.2- Enumeración de las fichas.	682

3.5.2- Incidencias en los Cancioneros. Comentarios generales.	718
3.5.2.1- <i>En cuanto a la tonalidad.</i>	718
3.5.2.2- <i>En cuanto al nombre.</i>	718
3.5.2.3- <i>En cuanto al origen o procedencia.</i>	720
3.5.2.4- <i>En cuanto a la transcripción del autor del cancionero.</i>	720
3.5.3- Síntesis general de los datos recogidos en las fichas técnicas. Comentarios generales.	725
3.5.4- Relación de piezas que forman parte del Programa Alternativo de Guitarra y se han estudiado y catalogado anteriormente en este Capítulo desde el punto de vista del Lenguaje Musical. Comentarios generales.	727

CAPÍTULO 4. CREACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO PARA GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE.

731

<i>4.1- PROGRAMA DE GUITARRA PARA EL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE CREADO CON CONTENIDOS MELÓDICOS ALTERNATIVOS.</i>	733

4.1.1- Introducción.	733
4.1.2- Relación general de piezas que forman parte del Programa Alternativo.	734
<i>4.1.2.1- Arreglos realizados a propósito de este trabajo de investigación.</i>	735
<i>4.1.2.2- Arreglos que proceden del libro “Iniciación a la guitarra” de José Antonio Clemente Buhlal.</i>	739
4.1.3- Programa alternativo organizado por cursos, correspondiente al Grado Elemental de Guitarra (L. O. G. S. E.)	742
<i>4.1.3.1- Curso Primero.</i>	742
<i>4.1.3.2- Curso Segundo.</i>	744
<i>4.1.3.3- Curso Tercero.</i>	746
<i>4.1.3.4- Curso Cuarto.</i>	749
4.2- SÍNTESIS CAPITULAR.	753
4.2.1- De la investigación docente.	753
4.2.2- De la relación entre el programa ortodoxo y el alternativo.	754

<u>CAPÍTULO 5. SÍNTESIS DE ESTA</u>	
<u>TESIS DOCTORAL.</u>	755
 <i>5.1- DE LOS PRINCIPIOS DE REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.</i>	 759
 <i>5.2- DE LO QUE HA INFLUIDO MI PROPIA EXPERIENCIA PARA LA EJECUCIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.</i>	 763
 <i>5.3- DE LA EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO Y EL MÉTODO DE ENSEÑANZA.</i>	 767
 <i>5.4- DE LOS TIPOS DE MÚSICA O CONTENIDOS MELÓDICOS A EMPLEAR EN LA ELABORACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.</i>	 775
 <i>5.5- DE LOS PROGRAMAS Y SUS CONTENIDOS MELÓDICOS EN LOS CENTROS EDUCATIVOS MUSICALES DE LA REGIÓN DE MURCIA.</i>	 781
 <i>5.6- DE LAS RELACIONES ENTRE LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL Y OTRAS DISCIPLINAS MUSICALES.</i>	 785
 <i>5.7- DE LA CREACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.</i>	 789
 <i>5.8- DE LA RELACIÓN ENTRE EL PROGRAMA ALTERNATIVO Y EL ORTODOXO.</i>	 793

5.9- DE LAS PIEZAS QUE CONFIGURAN EL ANEXO O EJEMPLIFICACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO.	797
5.10- DEL DESENLACE DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.	803
<u>CAPÍTULO 6. BIBLIOGRAFÍA</u>	805
6.1- LIBROS.	807
6.2- ENSAYOS.	823
6.3- TEXTOS DE JORNADAS Y CONGRESOS.	825
6.4- ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS EN LIBROS Y REVISTAS.	829
6.5- DISCOS, CASSETES Y DISCOS COMPACTOS.	833
6.6- VÍDEOS.	835
6.7- TESTIMONIOS ORALES.	837
6.8- OTROS.	839
<u>ANEXO.</u>	841
<u>ÍNDICE DE OBRAS MUSICALES ANÓNIMAS.</u>	927

ÍNDICE DE OBRAS MUSICALES DE AUTOR. **937**

ÍNDICE ONOMÁSTICO. **965**

INDEX

<u>INTRODUCTION</u>	49

PART ONE: THE GUITAR AND MUSIC

<u>CHAPTER 1. A BRIEF HISTORY OF THE GUITAR.</u>	71

<i>1.1– INTRODUCTION AND GENERAL DISCRIPTION.</i>	75

1.1.1- Theories on the origins of the guitar.	76

<i>1.1.1.1- Exclusively Arabic roots.</i>	76

<i>1.1.1.2- Roots discovered in Greco-Roman and Arabic cultures.</i>	82

1.1.2- Summary of theories about the guitar's origins and subsequent development of similar instruments before Vicente Espinel.	87

1.1.3- From Vicente Espinel to the present day.	96

1.1.4- Synthesis on the evolution of the guitar.	103

<i>1.2-THE RENAISSANCE.</i>	107

1.2.1– Generalities and social context.	107
1.2.2– Most significant European music schools.	109
<i>1.2.2.1- The Franco-Fleming schools.</i>	<i>110</i>
<i>1.2.2.2– The Italian school.</i>	<i>112</i>
<i>1.2.2.3– The English school.</i>	<i>113</i>
<i>1.2.2.4– The German school.</i>	<i>115</i>
1.2.3- The Renaissance in Spain, most renowned musicians.	117
1.2.4- Renaissance organology similar to the guitar.	129
<i>1.2.4.1– Spain: ‘La Vihuela’.</i>	<i>129</i>
1.2.4.1.1– <u>Generalities.</u>	129
1.2.4.1.2– <u>System of evaluation: table and expressions.</u>	133
1.2.4.1.3– <u>Description of organology.</u>	138
1.2.4.1.4– <u>References to compositions.</u>	140
1.2.4.1.5– <u>Most renowned composers.</u>	142

1.2.4.1.6- <u>“La Vihuela” and contemporary interpretations.</u>	154
1.2.4.2- <i>Europe: the lute.</i>	157
1.2.4.2.1- <u>The development of the lute and other similar instruments in Europe.</u>	157
1.2.4.2.2- <u>The lute in Italy.</u>	163
1.2.4.2.3- <u>English lute players.</u>	170
1.2.4.2.4- <u>France and the lute.</u>	177
1.2.4.2.5- <u>German lute players.</u>	179
1.2.5- Social and musical synthesis.	180
1.3- <i>BAROQUE.</i>	185
1.3.1- Generalities and social context.	185
1.3.2- Baroque music.	186
1.3.3- The baroque guitar.	190
1.3.3.1- <i>The guitar and disappearance of ‘La vihuela’.</i>	190

1.3.3.2– <i>Analysis of the 'Luz y Norte' method</i> <i>(Madrid 1677) by Lucas Ruíz de Ribayaz.</i>	196
1.3.3.3– <i>Some of the most renowned baroque</i> <i>guitarists.</i>	199
1.3.4– The baroque lute.	217
1.3.4.1– <i>The rise and fall of instruments in Europe.</i>	217
1.3.4.2– <i>The lute in Germany.</i>	219
1.3.4.2.1– <u>Work for the lute by J.S. Bach.</u> <u>His students.</u>	219
1.3.4.2.2– <u>Silvius Leopold Weiss.</u>	227
1.3.4.2.3– <u>Other German lute players.</u>	230
1.4– CLASSIC.	233
1.4.1– Generalities and social context.	233
1.4.2– The coexistence of the baroque and classic guitars. Writers.	234
1.4.3- The six double string guitar.	236

1.4.4– Father Basilio a Sor and Aguado.	237
1.4.5– Fernando Sor.	243
1.4.6– Dionisio Aguado.	249
<i>1.4.6.1– Analysis of Aguado method.</i>	253
1.4.7– Other guitarists and writers.	263
<i>1.4.7.1– Italy. Giuliani and others.</i>	264
<i>1.4.7.2– France.</i>	271
<i>1.4.7.3– Germany.</i>	273
1.5 – ROMANTICISM.	277
1.5.1- Generalities and social context.	277
1.5.2– Beethoven and his era.	278
1.5.3– The transition period of the guitar.	279
1.5.4– Romance guitarists.	281
<i>1.5.4.1– Julian Arcas.</i>	282
<i>1.5.4.2- The guitar maker, Antonio de Torres Jurado.</i>	285

1.5.4.3– <i>Francisco Tárrega.</i>	288
1.6– <i>THE TWENTIETH CENTURY.</i>	297
1.6.1– Generalities and social context.	297
1.6.2– The beginnings and foundations of the evolution of music in the twentieth century.	298
1.6.3– Guitarists.	300
1.6.3.1– <i>Agustín Barrios Mangoré.</i>	300
1.6.3.2– <i>The Tárrega school: Miguel Llobet and Daniel Fortea.</i>	304
1.6.3.3– <i>Emilio Pujol.</i>	306
1.6.3.3.1– <u>His work.</u>	306
1.6.3.3.2– <u>Analysis of Pujol’s guitar method.</u>	311
1.6.3.4- <i>Second half of the twentieth century.</i>	325
1.6.3.4.1– <u>General description.</u>	325
1.6.3.4.2- <u>Narciso Yepes.</u>	326

1.6.3.4.3- <u>Andrés Segovia.</u>	326
1.6.4– Composers, guitarists and evolution of the method and construction of the guitar.	329
1.6.4.1– <i>Manuel de Falla.</i>	329
1.6.4.2– <i>Manuel Maria Ponce.</i>	334
1.6.4.3– <i>Mario Castelnuovo-Tedesco.</i>	335
1.6.4.4- <i>Heitor Villa-Lobos.</i>	336
1.6.4.4.1- <u>His work for the guitar.</u>	338
1.6.4.5- <i>Joaquín Turina.</i>	343
1.6.4.6- <i>Federico Moreno Torroba.</i>	343
1.6.4.7- <i>Joaquín Rodrigo.</i>	344
1.6.4.8- <i>Regino Sainz de la Maza.</i>	346
1.6.4.9– <i>Changes to the structure of the guitar.</i>	347
1.6.4.10- <i>Leo Brouwer.</i>	349
1.6.4.11- <i>Antonio José Martínez Palacios.</i>	352

1.6.4.12– <i>Evolution of the guitar method.</i>	
<i>Abel Carlevaro.</i>	355
1.6.4.13– <i>Twentieth century epilogue.</i>	359
 <u>CHAPTER 2. POPULAR MUSIC AND FOLKLORE.</u>	361
 <i>2.1– INTRODUCTION.</i>	363
2.1.1– Terminology explanation of the term popular and folklore. Notes on works by Felipe Pedrell and Béla Bartók.	363
2.1.2– Traditional urban music.	374
2.1.3– Country music.	375
2.1.4– Terminology used in social science applied to music.	377
 <i>2.2– FOLKLORE MUSIC.</i>	387
2.2.1– Introduction.	387
2.2.2– Notes on history and music.	388
2.2.2.1- <i>Greece.</i>	390
2.2.2.2- <i>Rome.</i>	391

2.2.2.3- <i>Byzantium.</i>	393
2.2.2.4- <i>Islam.</i>	395
2.2.2.5- <i>Jews.</i>	405
2.2.2.6- <i>The troubadours.</i>	407
2.2.2.7- <i>Synthesis.</i>	409
2.2.2.8- <i>Flamenco.</i>	411
2.2.3- Folklore music in the Murcia region.	418
2.2.3.1- <i>Introduction.</i>	418
2.2.3.2- <i>Geographical areas.</i>	422
2.2.3.2.1- <u>Generalities and the Murcia countryside.</u>	423
2.2.3.2.1.1- <u>Dances.</u>	423
2.2.3.2.1.2- <u>Songs.</u>	427
2.2.3.2.2- <u>Cartagena countryside.</u>	438
2.2.3.2.3- <u>Lorca countryside.</u>	446
2.2.3.2.4- <u>The Northeast region.</u>	452

2.2.3.2.5- <u>The Altiplano region.</u>	465
2.2.4- Systematic study - Comparison of different music traditions.	468
2.2.4.1- <i>Melodic outline.</i>	468
2.2.4.2- <i>Outline and rhythmic context. Phraseology.</i>	470
2.2.4.3- <i>Decoration and melismatic chant.</i>	473
2.3– POPULAR MUSIC.	477
2.3.1– Origins and range of popular music.	477
2.3.1.1– <i>Voiced origins.</i>	477
2.3.1.1.1- <u>Folklore.</u>	478
2.3.1.1.2- <u>Classical music.</u>	479
2.3.1.1.3- <u>Rock and pop music.</u>	481
2.3.1.1.4- <u>Jazz music. Improvisation.</u>	483
2.3.1.1.5- <u>Music for cinema.</u>	488
2.3.1.1.6- <u>Other music.</u>	499

2.3.1.2- <i>Means of socialisation and dissemination</i> (<i>means of communication</i>)	500
2.3.1.2.1- <u>Approach to means.</u>	501
2.3.1.2.2- <u>Some means and music.</u>	507
2.4– INFLUENCE OF POPULAR MUSIC AND FOLKLORE IN MUSIC COMPOSITION.	517
2.4.1- Introduction.	517
2.4.2- Classical music.	518
2.4.3- Spain. El Alhambrismo and other trends. '27 Generation'.	531
2.4.4- Types of music composition related to folklore.	549
2.4.4.1- <i>Compositions related to direct folklore.</i>	549
2.4.4.2- <i>Compositions based in imaginary folklore.</i>	549
2.4.4.3- <i>Compositions created using indirect folklore.</i>	550
2.5- THE SONG BOOK.	551
2.5.1- Introduction.	551

2.5.2- Terminology related to polyphony.	552
2.5.3- “Cantigas” from Santa María by Alfonso X.	555
2.5.4- Other medieval Song Books.	558
2.5.5- Renaissance Song Books related to ‘La Vihuela’ and other instruments.	561
2.5.6- Regional Song Books.	564
2.5.7- Types of Song Books.	566
2.5.8- Events in the Song Books.	571
2.6- CHAPTER SYNTHESIS.	581
2.6.1- Of the terminology.	581
2.6.2- Of purely musical questions.	582

PART TWO: TEACHING GUITAR

<u>CHAPTER 3. ASPECTS OF THE GUITAR AND ITS PROGRAMMES ASSOCIATED WITH MUSIC LANGUAGE.</u>	587
<i>3.1– INTRODUCTION.</i>	589
<i>3.2– DECIDING THE CONTENT FOR COURSES ON MUSIC LANGUAGE.</i>	595
<i>3.3– CARRYING OUT AND TEACHING THE GUITAR.</i>	603
3.3.1– Generalities.	603
3.3.2– Interpretations and fingering.	608
3.3.3– General instrumental aspects in the carrying out and teaching of the guitar.	624
3.3.3.1– Scales.	624
3.3.3.2– Arpeggio.	627
3.3.3.3– Chords.	628
3.3.3.4– Tremolo.	630

3.3.3.5– <i>Intervals.</i>	631
3.3.3.6– <i>Legatos (mechanical and expressive)</i>	632
3.3.3.7– <i>Decoration (mordent, support and trills)</i>	634
3.3.3.8– <i>Harmonies.</i>	636
3.3.4– Instrumental aspects specific to the guitar in its execution and teaching.	637
3.3.4.1– <i>Bridge.</i>	638
3.3.4.3– <i>Striking technique.</i>	639
3.3.4.3– <i>Vibrato.</i>	639
3.3.4.4– <i>Fingering.</i>	640
3.3.4.5– <i>Special sound effects.</i>	641
3.3.4.6– <i>Scordatura.</i>	641
3.3.5 – Musical aspects of the guitar’s execution and teaching.	643
3.3.5.1– <i>Monophony.</i>	644
3.3.5.2– <i>Homophony.</i>	645

3.3.5.3– <i>Poliphony.</i>	645
3.4– PROGRAMMES TO TEACH GUITAR.	649
3.4.1– Introduction- Aspects related to sound content in the programmes.	649
3.4.2– Elementary grades – LOGSE (Education Act) for teaching guitar, conservatories in the Murcia region. Comments.	653
3.4.3– Orthodox programme.	669
3.5– ILLUSTRATION OF THE POSITION OF MELODIC CONTENT, FOLKLORIC MUSICAL PIECES FROM THE MURCIA REGION TAKEN FROM THE SONG BOOKS IN ACCORDANCE WITH THE SEQUENCE OF MUSICAL LANGUAGE AT ELEMENTARY LEVEL UNDER LOGSE.	679
3.5.1– Technical index-card.	679
3.5.1.1– <i>Description of the type of index-card used.</i>	679
3.5.1.2- <i>Enumeration of index-cards.</i>	682
3.5.2- Events in the Song Books. General comments.	718

3.5.2.1– <i>Regarding tonality.</i>	718
3.5.2.2– <i>Regarding name.</i>	718
3.5.2.3– <i>Regarding origin and provenance.</i>	720
3.5.2.4– <i>Regarding the transcription of the writer of the Song Book.</i>	720
3.5.3– General synthesis of data gathered in technical index-cards. General comments.	725
3.5.4– Relation of pieces that make up the Alternative Guitar Programme and which have been previously studied and catalogued in this chapter from a Music Language point of view. General comments.	727

CHAPTER 4. CREATION OF AN ALTERNATIVE PROGRAMME FOR LOGSE ELEMENTARY GRADE.

4.1– GUITAR PROGRAMME FOR LOGSE ELEMENTARY GRADE CREATED WITH ALTERNATIVE MELODIC CONTENT.

4.1.1- Introduction.	733
4.1.2– General relation of pieces which form part of the Alternative Programme.	734

4.1.2.1– <i>Arrangements carried out relevant to this piece of research.</i>	735
4.1.2.2– <i>Arrangements from the book ''Learning guitar'' by José Antonio Clemente Buhlal.</i>	739
4.1.3– <i>Alternative programme organised by courses corresponding to Elementary Grade Guitar (L.O.G.S.E)</i>	742
4.1.3.1– <i>First Course.</i>	742
4.1.3.2– <i>Second Course.</i>	744
4.1.3.3– <i>Third Course.</i>	746
4.1.3.4– <i>Fourth Course.</i>	749
4.2– CHAPTER SYNTHESIS.	753
4.2.1– <i>Of academic research.</i>	753
4.2.2– <i>Of the relation between the orthodox and alternative programme.</i>	754
<u>CHAPTER 5. DOCTORAL THESIS SYNTHESIS.</u>	755
5.1– ON THE BEGINNINGS OF THIS RESEARCH.	759

5.2– ON WHAT HAS INFLUENCED MY OWN EXPERIENCE TO CARRY OUT THIS RESEARCH.	763
5.3– ON THE EVOLUTION OF THE INSTRUMENT AND METHOD OF TEACHING.	767
5.4– ON THE TYPES OF MUSIC OR MELODIC CONTENTS TO USE TO EXPAND THE ALTERNATIVE PROGRAMME.	775
5.5– ON THE PROGRAMMES AND THEIR MELODIC CONTENTS IN CENTRES OF MUSICAL EDUCATION IN THE MURCIA REGION.	781
5.6– ON THE RELATION BETWEEN INSTRUMENT TEACHING AND OTHER MUSICAL DISCIPLINES.	785
5.7– ON THE CREATION OF THE ALTERNATIVE PROGRAMME.	789
5.8– ON THE RELATION BETWEEN THE ALTERNATIVE AND ORTHODOX PROGRAMMES.	793
5.9– ON THE PIECES THAT FORM THE ATTACHED OR EXPANSION OF AN ALTERNATIVE PROGRAMME.	797
5.10– THE OUTCOME OF THIS RESEARCH.	803
<u>CHAPTER 6. BIBLIOGRAPHY.</u>	805

6.1– BOOKS.	807
6.2– ESSAYS.	823
6.3– TEXTS ON CONFERENCES AND CONGRESSES.	825
6.4– ARTICLES AND INTERVIEWS IN BOOKS AND JOURNALS.	829
6.5– RECORDS, CASSETTES AND COMPACT DISCS.	833
6.6– VIDEOS.	835
6.7– ORAL EVIDENCE.	837
6.8– OTHERS.	839
<u>ANNEXE.</u>	841
<u>INDEX TO ANONYMOUS WORKS OF MUSIC.</u>	927
<u>INDEX TO AUTHOR’S WORKS OF MUSIC.</u>	937
<u>INDEX OF NAMES.</u>	965

INTRODUCCIÓN

«Contexto de problematización y estructura de la Tesis»

- A. Contexto de problematización.**
- B. Estructura de la Tesis.**

REIVINDICACIÓN PREVIA

Antes de exponer los preliminares y bases de este trabajo de investigación, deseo poner de manifiesto las circunstancias generales del acceso de un músico a los estudios de Tercer Ciclo Universitario. Aspectos, que debido a mi situación laboral, he vivido de soslayo, lo cual no es óbice para solidarizarme con tantas personas que por desconocimiento o por falta de cauces debidos, no han podido acceder a los estudios de este Ciclo. Ya en la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo en el artículo 42.4 se manifiesta:

“Las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades a fin de facilitar la organización de estudios de tercer ciclo destinados a los titulados superiores a que se refiere el apartado anterior”.¹

El apartado anterior reza:

“Quienes hayan cursado satisfactoriamente el grado superior de dichas enseñanzas tendrán derecho al título superior en la especialidad correspondiente, que será equivalente a todos los efectos al título de Licenciado Universitario”.²

En este caso la Administración educativa no ha fomentado de ninguna forma con la Universidad de Murcia, la organización de estudios

¹ BOE número 238 del jueves 4 de octubre de 1990, página 28.934.

² BOE número 238 del jueves 4 de octubre de 1990, página 28.934.

de Tercer Ciclo destinados a los titulados superiores en la especialidad musical correspondiente.

INTRODUCCIÓN

«CONTEXTO DE PROBLEMATIZACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS»

A. CONTEXTO DE PROBLEMATIZACIÓN

La música es una. No existe, a nuestro juicio la llamada categoría musical ni tampoco la de los músicos. Lo que existe y manifiesta son diversas procedencias de la música así como distintos oficios musicales. La única diferencia estriba en la preparación que se adquiere dentro de cada una de las especialidades aunque, desde todos los puntos de vista, las gentes que nos dedicamos a la música desde una perspectiva emergente nos complementamos unos a otros sin menoscabo de matices, coyunturalidades y particularidades.

La excesiva especialización de las artes y ciencias, durante el siglo XX sobre todo, ha promovido que tengamos visiones sesgadas y particularistas, que obedecen a intereses singulares de los campos del conocimiento humano. ¿La consecuencia? : una falta de clarificación y frecuente confusión en torno a cuestiones tan relevantes como las siguientes:

- ¿Por qué un músico que cultiva la música tradicional no es considerado como tal?
- ¿Por qué se circunscribe el término músico al conocimiento de la grafía?

- ¿Por qué un músico que se emplee en la **pedagogía musical** no es considerado como tal?

- ¿Por qué existen clases sociales entre los diferentes campos de la pedagogía e interpretación musical?

Como puede verse las reflexiones que formulamos, y las que pueden hacerse, son muchas y en diferentes ámbitos. En todo caso podemos seguir afirmando con cierta rotundidad que también en este caso el ser humano es extremadamente clasista.

Desde mi punto de vista las asociaciones humanas que tienen como nexo los oficios, datan por cierto desde los albores de la civilización, se sustentan con el claro objetivo de protegerse entre ellos, pero este concepto conlleva en ocasiones, la exclusión de elementos ajenos al perfil de la agrupación. Este planteamiento humano, con su haz y envés, tiene su respuesta en la música de forma singular. El músico nunca protege o es protegido por el músico, sino el músico que se emplea en un contexto determinado como puede ser el docente de Primaria, Secundaria o enseñanza Universitaria, se protege cada uno en su contexto laboral. El músico que se emplea en la interpretación protege o es protegido por el músico que trabaja en su mismo ámbito, siempre y cuando toquen el mismo instrumento. No ha habido ni hay un concepto general de unión entre los músicos, sea cual fuere su procedencia o ámbito de trabajo. Esta circunstancia marca definitivamente la forma de vivir y relacionarse de las personas que nos dedicamos, de una manera u otra, a la música y, sobre todo, influye en la falta de consenso que demasiadas veces se proclama en materias tan importantes como es la **educación musical**.

La **educación musical** y particularmente, la **educación instrumental** tiene unas características propias que la diferencian sobre otros tipos de enseñanza. Básicamente la diferencia estriba en que para enseñar un instrumento la relación que se establece entre el maestro y el alumno es de bis a bis, o dicho de otra forma, individual. Es difícil enseñar un instrumento en una clase con varios alumnos, salvo que éstos, menos uno que está recibiendo las enseñanzas, solamente escuchen. Por tanto la situación se presenta de la forma siguiente: dos personas con sus experiencias y respectivas formaciones personales que las unen tanto como las separan. En el centro, un método de enseñanza que supuestamente es el medio que los articula y con el cual se relacionan.

El universo musical, por otro lado, está compuesto de un número de disciplinas (lenguaje musical, historia de la música, armonía, estética de la música, acústica y organología, etc.), que están íntimamente relacionadas y son, por ello, indivisibles. La mentalidad, propia de algunos años pasados, del profesor de tal o cual disciplina musical que cree que no debe emplearse en materias o contenidos ajenos a la asignatura que imparte, era un demostrado error y lo sigue siendo en la actualidad. La **enseñanza musical** se caracteriza en parte por la interdisciplinaridad de sus correspondientes ramas.

«El proceso de enseñanza ha de estar presidido por la necesidad de garantizar la funcionalidad de los aprendizajes, asegurando que puedan ser utilizados en las circunstancias reales en que el alumno los necesite. Por aprendizaje funcional se entiende no sólo la posible aplicación práctica del conocimiento adquirido, sino también y sobre todo, el hecho de que

los contenidos sean necesarios y útiles para llevar a acabo otros aprendizajes y para enfrentarse con éxito a la adquisición de otros contenidos. Por otra parte, éstos deben presentarse con una estructuración clara de sus relaciones, planteando, siempre que se considere pertinente, la interrelación entre distintos contenidos de una misma área y entre contenidos de distintas asignaturas» (B. O. E., Orden 28 agosto 1992, publicado el 9 de septiembre, número 217, página 7361)

Podemos, por experiencia confirmar el siguiente hecho: el abandono de los estudios de música por parte de tantas personas que quizás en un futuro hubieran sido buenos profesionales o, lo que es desde mi punto de vista igualmente importante, buenos aficionados a la música que en su momento formarán parte de un auditorio culto tan escaso en nuestro país. Hay que tener presente que con la Logse se determinan dos enfoques definidos de **enseñanza musical**. El primero tiene el objetivo primordial de formar a profesionales de la música (gentes que estudiarán en centros denominados Conservatorio) El objetivo principal del segundo es acercar puntualmente la música a los sujetos de cualquier edad interesados en ella, sin menospreciar la posibilidad de que en algún caso se integren en el enfoque anterior (personas que cursarán estudios en las Escuelas Municipales de Música) La conexión entre ambos perfiles viene determinada por las pruebas de acceso a los correspondientes grados, de la enseñanza reglada, que posibilitan individualmente esta circunstancia. Esta deserción, aludida al comienzo de este párrafo, tiene que ver con las disfunciones de unas Programaciones docentes, donde no se contempla al

educando como parte primera y primordial del proceso de enseñanza-aprendizaje. Lo que no deja de ser lamentable.

Sobre la enseñanza de la música y los métodos, se ha hablado y escrito con un punto de vista que en la mayoría de las ocasiones abarca la totalidad del hecho en sí mismo. Se busca ante todo la determinación de los fines u objetivos generales para exponer una teoría útil de todo el proceso, circunstancia que desde mi punto de vista es interesante pero que no atiende las específicas situaciones que se plantean a lo largo de todo ese proceso de enseñanza-aprendizaje. Así según la doctora Ana Lucía Frega se determinan básicamente dos fines:

- Uno que tiene que ver con el desarrollo de las dotes expresivas y receptivas del ser humano.

- Otro con la búsqueda de recursos para una óptima llegada al mundo profesional de la música³.

Sin embargo, creo que conseguir atraer la atención de los educandos, en el primer estadio de aprendizaje, con un programa sugerente y acorde con los principios evolutivos puntuales, es un reto a cumplir. De esta forma la adaptación de los alumnos a los contenidos de carácter gráfico, fraseológico y en general teórico de la música, pueden simplificarse de forma clara y precisa. Para llevar a cabo este objetivo hay que actuar, a nuestro parecer, sobre la afectividad de los alumnos y, en el caso particular

³ “La educación musical consiste en un proceso de enseñanza-aprendizaje sistematizado en una escolaridad que puede responder a dos fines: a) Completar el campo expresivo-receptivo del alumno que asiste a un proceso general de educación. Abarca desde el comienzo hasta el final de la escolaridad, b) desarrollar aptitudes específicas e intereses por la música como profesión, acompañando al alumno en las adquisiciones de conocimientos y en el desarrollo de las habilidades propias de la vida profesional de su elección”

Manifestaciones extraídas de:

de la música, en los contenidos melódicos próximos a ellos. Contenidos que desde un punto de vista directo (música que escuchan día a día en diversos ámbitos) o, indirectos (memoria musical de los pueblos que está formada por el conjunto de músicas que de una manera u otra están cercanas), harán más fácil la toma de contacto con el mundo de la música.

La conexión de las materias afines a la enseñanza propia del instrumento y, sobre todo, la sensibilidad del alumno con la música que tañe, son dos de las consideraciones más importantes a tener en cuenta para una educación con proyecto de futuro. Por tanto con el ánimo de acotar la problemática docente musical nos podemos preguntar:

- ¿Relacionamos la enseñanza instrumental con otras disciplinas musicales?

- ¿Qué música tocan nuestros alumnos?

A la primera pregunta, recojo y sintetizo la respuesta de muchos buenos profesionales que se encuentran superados por las circunstancias en las cuales desempeñan su trabajo; “ a mí me pagan por dar clase de saxofón, piano, violín, etc., no por dar clase de solfeo, historia de la música, etc.”. Manifestaciones que se explican tanto en los contextos de la preparación personal de cada clase como en los asuntos íntimos de cada persona que no me atrevo públicamente a recrear, en primer lugar, por no herir susceptibilidades de quienes utilizan sus razones particulares y, en segundo lugar, porque los terrenos deontológicos de la enseñanza son muy personales y poco resolutos, en este país, cuando surgen problemáticas no excesivamente traumáticas.

En cuanto a la segunda pregunta, la posibilidad de barajar otras opciones que incluyan los contenidos melódicos ortodoxos de la enseñanza instrumental, con otros que no lo sean tanto, es en principio una opción factible, teniendo en cuenta que el método de enseñanza se mantiene inalterable y lo que cambia es el contenido melódico de algunos Ejercicios, Estudios y Obras que el alumno toca.

Este trabajo de investigación pretende contribuir, en gran medida, a resolver el problema de la afectividad de los educandos de instrumento, en este caso la guitarra, con la música o, tipos de música o, definitivamente, Contenido Melódico, de los Ejercicios, Estudios y Obras que tienen que estudiar para cultivarse en el instrumento de su elección. Para aportar la resolución de esta problemática pretendo construir un Programa Alternativo de guitarra para Grado Elemental, según la Logse, donde los contenidos melódicos sean, directa o indirectamente, más cercanos a la afectividad del alumno.

En esta situación cabe otra pregunta inexcusable en la **Educación Musical**: ¿cuáles son las materias específicas que hay que valorar y estudiar para entrar con detenimiento en la elaboración de un Programa Alternativo de Guitarra?. Desde el contexto de problematización expuesto líneas más arriba es donde nos planteamos los grandes temas de esta investigación. Su planteamiento y sus respectivas respuestas.

Desde mi punto de vista son tres:

1- El instrumento en sí mismo.

2- Los tipos de música o contenidos melódicos a emplear en la elaboración del Programa.

3- El Programa, secuenciado y relacionado con el área más cercana al conocimiento gráfico; el Lenguaje Musical.

Sistematizar y dar cuenta de cada uno de estos tres temas o materias nos llevarán a conformar los Capítulos de este trabajo de investigación, que culminarán con el Anexo, donde expondré las piezas elaboradas para intervenir directamente sobre el alumnado de Grado Elemental de Guitarra, siguiendo los criterios organizativos propuestos por la Logse.

A continuación paso a describir la estructura que utilizo para el desarrollo de cada uno de los tres temas que orientan y guían nuestra tesis.

B. ESTRUCTURA DE LA TESIS

¿Por qué dedicar un Capítulo, el número 1, a la historia de la guitarra, en un trabajo de investigación dedicado a estudiar los resultados del uso de fuentes sonoras alternativas en la enseñanza de este instrumento?. La pregunta no es baladí.

La historia determina la progresión del hombre en cuanto a los estilos, técnicas de interpretación, técnicas de enseñanza, etc., y del estudio de ella emanan los resultados artísticos, en este caso, y docentes, en otros muchos, de lo que hoy acontece. Un educador de guitarra, como de otras disciplinas, tiene la inexcusable obligación de estudiar cuáles han sido los estilos y métodos de enseñanza que, desde que su instrumento se ha estabilizado organológicamente, han ido apareciendo. Con ese tipo de

conocimiento puede discernir en cualquier caso qué etapa de la música y qué tipo de enseñanza puede ofrecer a su alumno para obtener resultados óptimos.

Digamos pues que; aunque la descripción no hace ciencia, sino solamente narración, esta acompaña al análisis evolutivo de los textos o métodos de enseñanza, formas de tañer y de interpretar las músicas de cada época y su relación con la siguiente en cuanto a la técnica de la guitarra, que más tarde influirán previo conocimiento, en un determinado perfil docente del educador.

¿Por qué añadir el término “Breve” a la historia del instrumento?. Un trabajo breve o conciso conlleva que el tratamiento no es suficientemente detenido y profundizado como para abarcar la gran mayoría de los datos nominativos disponibles. No están todos los autores; solamente los más significativos porque, de otra forma, este Capítulo sería un “Diccionario Biográfico de la Guitarra” y no es de ninguna manera esa la intención. Las pequeñas biografías nos incitan al estudio comparativo de la obra artística y a sumergirnos, si es el objetivo, en la obra pedagógica de los autores, que analizada con fruición podemos sustraerla hasta nuestros días, si fuera el caso. La elaboración de un programa docente conlleva el estudio exhaustivo del instrumento en todos sus componentes.

Según lo expuesto, en el Capítulo “Breve historia de la guitarra” se puede encontrar:

1º- Biografías de los músicos y guitarristas más representativos de la historia a los que, dada la ausencia de bibliografía comparada en el mundo de la guitarra, he tenido mejor acceso.

2º- Circunstancias músico – sociales más evidentes en cada etapa de la música. La guitarra se ha comportado como el río Guadiana en el mundo de la música. Ha aparecido y desaparecido en determinados momentos de la historia. Condicionada al resurgimiento de otros instrumentos o, simplemente, a la carestía de instrumentistas y compositores que la hayan hecho progresar. En ocasiones, la imagen social de la guitarra española, en su aspecto más popular que conlleva para algunos asociado la jarana, como ya Salvador de Madariaga expuso en un artículo en “El Sol” en 1925⁴, ha determinado paradójicamente en nuestro país, que apellida al instrumento, un descrédito para el instrumento y los instrumentistas que lo tañían. Siempre ha habido en España dos usos de este instrumento: el popular y el culto. La guitarra popular se determinaba puntualmente en cada región de nuestra geografía; así es bien diferenciado el uso de la guitarra por el pueblo andaluz que por el gallego. La guitarra culta se ha vinculado a través de la historia con las capas sociales más favorecidas y con los centros de poder social y religioso, matices que concuerdan básicamente con el resto de los componentes artísticos y humanos de la música. Durante la exposición de este Primer Capítulo, veremos algunos aspectos de aquellos detalles más significativos que pertenecen a la historia de la guitarra y por ende de la música.

3º- Análisis de la obra de los compositores más relevantes. La significación de los compositores está directamente relacionada con la importancia que éstos han tenido en la formación permanente del autor de

⁴ PERSIA, J. DE, *El entorno guitarrístico de Manuel de Falla*: “Pero Segovia (Andrés) tenía que luchar con dificultades que no han estorbado nunca el desarrollo del gran violonchelista catalán (Pau Casals) La mayor parte de esas dificultades es el prejuicio corriente contra la guitarra como instrumento de música culta. En el fondo, este prejuicio se debe quizá tan sólo al hecho de que sea la guitarra instrumento eminentemente popular. ...El propio Segovia cuenta que un día en un hotel de provincias en España, en el curso de sus viandanzas de artista, como se encontrase estudiando, guitarra en mano, a las ocho de la

este trabajo de investigación. Esta circunstancia explica que otros autores, que quizás deberían haber estado en esta Breve Historia, no se encuentren en ella, o no demos cuenta de ellos todo lo que nos gustaría. Ya hemos apuntado la razón

4º- Análisis comparativo de los métodos de enseñanza de guitarra e instrumentos afines. En este apartado he elegido un método del Barroco (Lucas Ruiz de Ribayaz), otro del Clasicismo (Dionisio Aguado) y, por último, otro del siglo XX (Emilio Pujol) De la importancia de estos dos últimos métodos hace mención uno de los más importantes compositores españoles de todos los tiempos, Manuel de Falla, en la introducción que tuvo a bien realizar para la “*Escuela razonada de la guitarra*” de Emilio Pujol⁵.

5º- Visiones personales. Reflexiones del que escribe sobre su acontecer en el mundo de la música y la guitarra. Avatares de la formación continua. Con todo lo que esto conlleva plasmándose como resultados artísticos, docentes, científicos, etc., mientras determina un camino formativo que moldea la personalidad de cada conferenciante, científico, instrumentista, investigador, etc. No hay mejor forma de enseñar, se dice, que cuando aúnas las diversas experiencias que se han ido acumulando a través de los años en cada uno de los aspectos de la materia que estás impartiendo, sea cual sea los rasgos que ellas presenten. Nos hemos atrevido a opinar, introduciendo percepciones, sentimientos y creencias personales, siempre asociados a los datos y argumentos rigurosos que presento. Opiniones particulares sobre determinadas obras y circunstancias que conllevan mi propia visión de la organización artística y docente de la

mañana, entró en su cuarto una de las camareras que, al verle, exclamó: Jesús, señorito; tan temprano y ya tan alegre”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, página 63.

⁵ Texto completo en el Capítulo N°1 “Breve historia de la guitarra”.

enseñanza de la guitarra, en definitiva: un glosario de intencionalidad docente.

La segunda materia o tema importante en el trabajo que nos ocupa es, como hemos dicho, la música que vamos a emplear para la creación de piezas que el alumno estudiará, apartado que constituirá el Capítulo 2. Hay que contemplar por tanto la mayor parte de tipos de música ajena a la clásica que pueden estar cerca del alumno y, también, el conducto de aproximación a su afectividad, como por ejemplo pueda ser la familia, los medios de comunicación, las circunstancias geográficas, culturales y sociales del lugar que habita. También de igual forma, diferenciaré etimológicamente la música folclórica de la popular, dado que en ocasiones el empleo de estas palabras no es lo suficientemente exacto como para lograr una visión precisa de ellas. Es importante dejar clarificado el cuadro de significaciones que van asociadas a estas expresiones.

Analizaré, en primer lugar, la música folclórica y, en particular la de la Región de Murcia, ya que es la más cercana a los alumnos que reciben mis enseñanzas. La música folclórica “per se”, está algo denostada socialmente por cuestiones de apariencia. El chico o chica adolescente “tiene” que estar más cerca de otros modelos musicales, por aumentar el grado de complicidad con sus compañeros y amigos. Tampoco la música folclórica, establece vínculos de integración con los alumnos universitarios o los que estudian música en Conservatorios, por causas muy parecidas a las expuestas antes. Entonces ¿por qué usar estos contenidos melódicos en los Ejercicios, Estudios y Obras del Programa Alternativo?. La respuesta está, desde mi punto de vista, en que el **folclore musical** forma parte de la memoria histórico-musical de los pueblos, y estos, quieran o no, tienen en su mente los giros melódicos, cadencias armónicas, etc., que configuran el

código genético musical, valga la expresión, de su etnia. Así no es dificultoso para un murciano evocar motivos andaluces, ya que algunos forman parte del propio flamenco, motivos murcianos, que aparecen frecuentemente durante el transcurso de la celebración de fiestas comarcales o regionales, aunque la música que escuchan habitualmente no forme parte de esta troncalidad. Esta circunstancia será un gran aliado del docente.

La música popular, considerándola como aquélla que es patrimonio de determinadas formaciones sociales, hasta el punto que hay algunas que están en la memoria de toda la humanidad, será fundamento del estudio siguiente. Diferenciaré aquellas que aparecen puntualmente en un momento determinado con un devenir efímero, de otras que están presentes y son herencia de nuestros antepasados. Las preguntas que están presentes en la configuración de este apartado son:

¿Cuáles son las músicas que el alumno entre ocho y doce años tiene presentes?

¿Qué medios de comunicación inciden con mayor frecuencia en la divulgación musical?

La resolución de estas cuestiones alberga una de las claves para atender una u otra música que configurará el Programa Alternativo. Aumentaré, por tanto, la comprensión de nuestra propuesta.

Los dos aspectos básicos del estudio de este Capítulo, la música folclórica y la popular, han sido fuente de inspiración en todas las épocas, de los compositores. En ocasiones y debido a determinados movimientos

que algunas veces se han calificado de nacionalistas, éstos han mirado más a las músicas de su entorno para adaptarlas al estilo compositivo personal de cada uno de ellos, aunque aun en momentos menos llamativos a este respecto ha habido compositores que de igual forma han tenido presente la música folclórica y la popular como catalizador de su creación artística. Estos compositores, a su vez, forman parte, la mayoría de las veces, de los Programas formativos de los centros de estudio. El estudio de la evolución y características de esta influencia y la de los maestros que fomentaron y la trabajaron, la creo básica para centrar, desde otra óptica más, el uso de estas músicas.

Hasta que aparecieron los aparatos grabadores y reproductores de sonido, el medio de volver imperecedera una música era la grafía musical. Estas músicas han sido reflejadas, desde el medioevo, en los textos llamados Cancioneros. La evolución de los Cancioneros será contemplada en este Capítulo en donde analizaré su contenido, con especial relevancia a los que se escribieron en el siglo XX y épocas cercanas. Las incidencias, o matices distintos en la transcripción de las músicas que podemos encontrar en los Cancioneros, nos pueden ayudar a realizar una transcripción adecuada y correcta de cada fragmento musical que allí encontremos, por lo que se desarrollará prácticamente durante el transcurso del Capítulo siguiente.

En el Capítulo 3 trataré de hacer concurrir y converger el resultado de las deducciones que se han hecho en los dos capítulos anteriores, donde se ha estudiado el instrumento y los métodos de enseñanza a través del tiempo de forma generalizada con la música que se empleará en la génesis del Programa Alternativo. Será el momento de llevar a cabo, de forma práctica, todos los elementos que se han esbozado previamente. No en poca

medida esta investigación se atreve a promover, y a este riesgo me expongo con espíritu discente, un Programa Alternativo fruto de mi experiencia tanto como de mi formación y motivación investigadora sobre el que me detendré ampliamente, para dar razón de la citada alternativa.

Con el objeto de adecuar la secuencia de los contenidos gráfico-musicales del Programa Alternativo de Guitarra, con los del Lenguaje Musical, expongo estos últimos para el Grado Elemental Logse. Ante esta perspectiva tengo dos opciones:

En primer lugar tengo la alternativa de llevarlo a cabo desde en punto de vista de las directrices de la Logse al respecto.

Por otro lado, también puedo mirar hacia un Programa elaborado en alguno de los centros al uso, del entorno, con el objeto de aumentar, en este caso, un nivel de concreción curricular para ser más objetivo, dado que la secuencia está citada en el contexto de la propia Región de Murcia.

Posteriormente, dirijo mis análisis guiados por la pregunta clave en la enseñanza de la guitarra:

¿Hasta qué punto la técnica individual del profesor es determinante en la configuración de un Programa Alternativo?. Este trabajo quedaría incompleto si no me adentrara en las posibilidades que creo encierra mi propuesta. Para ello realizo un examen de los aspectos básicos más importantes de la escuela de la guitarra que proclamo.

Por otro lado, una cuestión que creo interesante resolver, o intentar responder a múltiples cuestiones que tienen que ver con la médula espinal

de mi investigación. Algunas de ellas, como las que formulo a continuación, me parecen fundamentales:

¿Cuál es la adaptación de los centros regionales, donde se pueden cursar estudios musicales, a la Logse?

¿Qué contenidos melódicos incluyen en sus Programas de Guitarra?

A este respecto procuro llevar a cabo un estudio de los Programas de Guitarra de los tres centros de la Región; Murcia, Cartagena y Lorca. Incluiré, más matizadamente, una pequeña secuencia de los estudios de guitarra para Grado Elemental de los métodos más usados.

En la creencia de que la enseñanza instrumental, específicamente la guitarra, debe ser viva o, lo que es lo mismo, no debe estar supeditada a un Programa cerrado y el profesor debe ser en muchos casos el creador de los Ejercicios, Estudios y Obras que en un momento puntual su alumno necesite, creo conveniente ejemplificar esta acción en el último apartado de este Capítulo. Este modelo lo realizaré con la música folclórica de la Región de Murcia que he encontrado en algunos Cancioneros. La relación de piezas estudiadas, que serán la totalidad de las encontradas en los Cancioneros, con las piezas que pueden ser adaptadas para tocarlas con la guitarra en un determinando curso de Grado Elemental, nos dará el grado de operatividad de esta música. Al ser una ejemplificación, la descripción de la experiencia se circunscribe a un método de selección y creación de piezas, no a la determinación única de lo que puede constituir un Programa.

El Capítulo 4, contiene el Programa Alternativo de Guitarra para Grado Elemental de la Logse, organizado según las diversas procedencias

de las piezas y los cuatro cursos correspondientes de este Grado, así como la Síntesis Capitular donde ofrecemos algunos aspectos de su configuración.

El subcapítulo 4.1 contiene la relación general de piezas que forman parte del Programa Alternativo de Guitarra para Grado Elemental, organizadas según su procedencia. Esta puede ser la que resulta de la experiencia de este trabajo de investigación y las procedentes de otros estudios míos anteriores [Clemente, 1992; 1998], que he revisado y vuelto a arreglar, para adjuntarlas a las primeras. Concluye el subcapítulo con la relación secuenciada por cursos de la totalidad de las piezas.

Finaliza el Capítulo 4, con las reflexiones relativas a la investigación, propiamente dicha, y a la relación entre el programa ortodoxo y el alternativo.

El Capítulo 5 lo hemos dedicado a la síntesis de esta Tesis Doctoral. En esta ocasión se recogen cada uno de los aspectos que han originado este trabajo de investigación, realizando reflexiones al respecto. La organización se ha hecho teniendo en cuenta la secuencia de los puntos de interés que van apareciendo durante el transcurso de la exposición.

El Capítulo 6 es la Bibliografía referencial, donde he realizado apartados dependiendo de la naturaleza de cada fuente; libros, artículos, etc. La información extraída de Internet, está presente en el desarrollo del trabajo, no en la Bibliografía. Preferíamos dar directamente las averiguaciones extraídas por medio de este instrumento de obtención de datos e información.

Las piezas creadas para ejemplificar esta investigación pueden consultarse en las transcripciones y digitaciones de las mismas que incluyo en el Anexo de esta Tesis Doctoral, que constituye su última gran sección.

PRIMERA PARTE: GUITARRA Y MÚSICA

CAPÍTULO 1. BREVE HISTORIA DE LA GUITARRA

CAPÍTULO 2. MÚSICA POPULAR Y FOLCLORE

CAPÍTULO 1. BREVE HISTORIA DE LA GUITARRA

1.1- INTRODUCCIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL.

1.2- RENACIMIENTO.

1.3- BARROCO.

1.4- CLASICISMO.

1.5- ROMANTICISMO.

1.6- SIGLO XX.

1.1- INTRODUCCIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL.

La oportunidad de la vibración de una cuerda en un medio elástico como el aire, pertenece al albor de los tiempos. Pensemos solamente en una escena de caza de la Prehistoria, y en el efecto que pudo tener para el hombre primitivo la acción casual de producir determinado sonido con la cuerda tensa de un arco. Esta circunstancia sumada al efecto natural de la resonancia, que produce una caja de madera, puede ser el inicio de toda la organología de los instrumentos cordófonos.



De premisas tan casualmente percibidas por el hombre, u otras de similar naturaleza, se deriva el hecho de encontrar en, prácticamente todas las culturas del mundo, instrumentos de cuerda pulsada o frotada. El instrumento primigenio de la experiencia casuística comentada anteriormente es el llamado arco musical que consta, como su nombre indica, de un arco de caza tensado con una cuerda, que modifica su

afinación con algún elemento, como por ejemplo una piedra que adaptada entre la cuerda y el arco produce más o menos tensión para conseguir sonidos agudos o graves, que son ampliados en ocasiones por una calabaza o, en otras, según el tamaño del instrumento, por la cavidad bucal.

1.1.1- Teorías sobre el origen de la guitarra.

Sobre la genealogía de la guitarra se establece un problema fundamental, ya que, tal y como la conocemos hoy en día, surge en el siglo XVIII, precedida de una serie de instrumentos que fueron evolucionando hasta llegar a lo que hoy conocemos con el nombre de guitarra.

Lo cierto es que hoy en día existen, fundamentalmente, dos teorías:

1.1.1.1- Procedencia exclusiva árabe.

Instrumento creado en Oriente, desarrollado por los árabes e introducido posteriormente en España. Origen mantenido por los primeros historiadores contemporáneos de corte arabista.

La vía genealógica árabe es, quizás, la más concreta, y en ocasiones documentada, que hoy en día poseemos ya que se le sigue la pista a través de la historia, por lo que merece capítulo aparte, siendo su origen el asentamiento de los árabes en España, a partir de los comienzos del siglo VIII.

Durante un largo periodo, en nuestro país hubo tres grandes dinastías musulmanas: la Almorávide, la Almohade y la de los Merinides.

Bajo la dinastía Almorávide, se produjo un florecimiento tal en Al-Andalus, formado por el sur de la Península Ibérica y una pequeña porción del Noroeste de Africa, que las artes alcanzaron una culminación insuperada en otras regiones del mundo en aquella época. A la ciudad de Córdoba, capital del Califato de los Omeyyades de España, llegaban artistas y pensadores del Al-Andalus y regiones limítrofes. Tal fue el caso de Abu al - Hasan ‘Ali Ibn Nafi’ (Iraq, 789 - Córdoba *circa* 857), de sobrenombre Ziryab, que arribó en el año 822, poniéndose bajo la tutela del Emir Abdou Rahmane Ibn Al-Hakam o ‘Abd al - Rahman II (Toledo, 792 - Córdoba, 852)

Ziryab era un extraordinario cantor y laudista, que procedía de la corte de Bagdad, de la que había huido supuestamente por suscitar la envidia de su maestro Ishaq Al- Mawsili (767 - 850), como más tarde veremos, durante el reinado del célebre Haroum Ar-Rachid. Aquél poseía toda la sabiduría de la escuela de Bagdad, ampliada con su gran talento, y llegó a recopilar un repertorio de 10.000 canciones. Rápidamente fundó en Córdoba un Conservatorio y, asistido por sus hijos y alumnos, llegó a tener cientos de discípulos que ejercieron muchísima influencia sobre la música arábigo - andaluza⁶. A Ziryab se debe el añadir un quinto orden al ‘ud, tal como se denominaba el laúd árabe, durante su estancia en Andalucía, para así ampliar su registro sonoro, ya que hasta esa época sólo constaba de cuatro. De igual forma sustituyó, el plectro o púa de madera por otro recortado de pluma de águila.

Uno de los orígenes musicales, en cuanto a las similitudes organológicas y a la propia música, se circunscribe a la cultura árabe, como

⁶ Para obtener datos sobre la educación musical en el Califato de Córdoba acudir al artículo: ÁRGUEDA CARMONA, M. F., La educación musical en el Califato de Córdoba, *Revista Música y Educación*, año XIII. 1, número 41, abril de 2000, páginas 55 – 63.

hemos visto en los anteriores párrafos. Esta cultura musical árabe, sobre todo la generación de Abasíes, es heredera de la que durante muchos años ejercitaron los persas y sus emperadores, como los Sasánidas. El apogeo de la música árabe hay que fecharlo, según algunos autores, en la corte de Haroum Ar-Rachid y de sus sucesores inmediatos, hasta tal punto que los músicos de palacio tenían una categoría solo inferior a los políticos y asesores del monarca, constituyendo de tal manera lo que en las cortes cristianas de Occidente se llamó Capilla Real⁷.

Entre los músicos más destacados de esta época sobresalen Ibrahim Al- Mawsili, y su hijo Ishaq, antes nombrado. Ibrahim Al- Mawsili nació en Cúfa en el año 125 de la Hégira y murió en Bagdad en el año 188, que corresponde al 803 de la era cristiana. Mawsili o Mosulí deriva de haber vivido durante una época en Mosul, que es una ciudad del hoy norte de Iraq lindante con Irán, Turquía y Siria, situada en la orilla derecha del río Tigris frente a la antigua Nínive. Ibrahim ha quedado en la historia como uno de los cantores e instrumentistas más dotados que ha dado la música árabe. Se dice que compuso 900 canciones, de las que un tercio eran muy valiosas. De igual forma fue maestro de numerosas esclavas cantoras a las que adiestraba, incrementándose en mucho el valor de su venta por tal razón.

Entre sus alumnos destacaron, a juicio de Ribera y Tarragó (Carcagente, 1858 - Puebla Larga, 1934), el flautista Barsuma, el tañedor Zélzel y sobre todo su hijo Ishaq.

⁷ RIBERA Y TARRAGÓ, J., *La música árabe y su influencia en la española*, Mayo de oro, Madrid, 1985, página 49: "Harún Arraxid y su sucesores, siguiendo el ejemplo de los emperadores persas, tuvieron en su palacio, por lo menos, tres categorías de cantores y músicos, a juzgar por desperdigadas noticias que nos han llegado. Estos artistas habían de cantar y tocar normalmente ciertos días de la semana, y, además siempre que al soberano le viniera el deseo de oír música"...

Se decía de éste que no tenía la voz y los méritos musicales de su padre aunque, por el contrario, era un gran erudito musical. Al igual que su padre se formó por medio de la observación y juicio de otros músicos e intérpretes, obviando en ocasiones los escritos griegos que se habían traducido al árabe, aunque conocía todo tipo de música de su entorno, según Ribera⁸. Ni cabe duda que, en su día, Ishaq Al- Mawsili relacionó la música oída con el canto bizantino. Los cantores solían acompañarse de instrumentos para adornar su canto, hasta el punto que, en cierta medida, la instrumentación era superior en ocasiones al propio canto. Uno de los instrumentos elegidos por nuestro Ishaq fue el laúd, del que era un diestro tañedor. En cuanto al canto, se dice que sus cualidades naturales no eran buenas, por lo que adoptó “la forma de cantar de los castrados”, lo que determinó que algunos historiadores aboguen por la introducción del falsete en el canto árabe de su mano.



Al igual que su padre Ibrahim, Ishaq tuvo numerosos discípulos. Hay que pensar que entre los discípulos se encontraban, en la mayoría de los casos, esclavos que instruían en las artes musicales, ya que instruidos, su

⁸ RIBERA Y TARRAGÓ, J., *Op. Cit.*, página 54: “Ishaq conocía también la música extranjera. Cuenta el gran cantor Mojárec que, en el tiempo de su esclavitud, el amo suyo, de quien él había aprendido el canto, tenía un camarero bizantino que solía cantar e griego, y un día le dijo el amo a Mojárec: Aprende esa melodía griega que canta el camarero y ponle letra árabe, a fin de que pueda ejecutarse como nuestras canciones árabes; así someteremos a prueba a Ishaq el Mosulí, a ver si acierta a clasificarla”.

precio al venderlos se incrementaba mucho, constituyendo así una forma fácil de aumentar sus ganancias.

Uno de los discípulos de Ishaq fue Abu al - Hasan ‘Ali Ibn Nafi’ llamado Ziryab, antes nombrado.

Tarragó comenta que, tal y como el historiador *Abenhayán* describe en su obra “*Almoctabis*”, Ziryab fue cliente del emir almuminín *Elmahdí Elabasi*. No hay duda respecto a la tutoría que ejerció sobre él Ishaq Al-Mawsili, del que aprendió sus cantos enriqueciéndolos, al parecer sin que su maestro se enterara.

Cayó en desgracia ante el reputado cortesano Ishaq Al- Mawsili, por una afrenta personal en presencia del califa Haroum Ar-Rachid, debido al asombro que le produjo la escucha de músico tan eminente⁹.

Ziryab marchó en principio a Kairuán y más tarde a Córdoba, como ya sabemos. Contaba con una gran fama que le precedía, y ésta era correspondida con benevolencia por el califa de Córdoba.

La música de Ziryab fue recogida y conservada, según Tarragó, por Aslam ibn Abdelaziz, emparentado con la hija del maestro llamada Hamduna¹⁰. Afirmación que también realiza Habib Hasan Touma:

“...Y ‘Aslam Ibn ‘Ahmad Ibn Sa’id Ibn ‘Abd al-Aziz...poseía conocimientos de canto y su desarrollo.

⁹ RIBERA Y TARRAGÓ, J., *Op. Cit.*, página 104: “Elige, pues, ya que la tierra es ancha: o te vas de aquí a sitio lejano, del que yo no tenga noticias tuyas, para lo cual te ofrezco todo el dinero que quieras, o, de quedarte aquí, no dejaré de emplear medio alguno para perderte. Conque resuelve”.

¹⁰ RIBERA Y TARRAGÓ, J., *Op. Cit.*, página 110.

Fue el autor de un libro sobre la vida y los estilos del canto de Ziryab... ”¹¹.

De esta forma se divulgó su música durante la estancia musulmana en la Península Ibérica y a través de los siglos. A Ziryab se debe la fundación de las tradiciones musicales de la España musulmana, autor de numerosas reformas de las músicas aprendidas en Oriente. Determinaron el arte de una época, innovaciones en cuanto al examen de la voz y métodos de enseñanza y, sobre todo, la fijación en cuatro movimientos ordenados de la manifestación andalusí por excelencia, la llamada nuba o nawba. Paralelos a los cuatro humores que en la antigua medicina representaban los cuatro temperamentos del ser humano, que aún perdura en el norte de África con el nombre de *Al-musiqa al-andalusiyya*, ya que cuando cayó Sevilla, una parte del repertorio de Ziryab se propagó por el norte de África, Túnez y Marruecos, según el historiador y sociólogo Ibn Jaldum (Túnez, 1332 - El Cairo, 1406)¹².

Es necesario hacer mención del espíritu que alentaba a estos músicos, tanto a Ziryab como a sus maestros Ibrahim e Ishaq, los mosulíes. Eran músicos practicantes, en cuya actividad se forjaron como aprendices, intérpretes y compositores¹³.

Con el advenimiento de la dinastía beréber Almohade en España, la música cae en descrédito a causa del carácter puritano de su doctrina; el

¹¹ TOUMA, H. H., *Música y Poesía del sur del Al-Andalus: La música andalusí en el norte de Africa*, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995, página 36.

¹² TOUMA, H. H., *Op. Cit.*, página 36.

¹³ TOUMA, H. H., *Op. Cit.*, página 36: “Ziryab no era ningún teórico musical, por ello no estableció ningún sistema modal ni escribió libros. Era un músico practicante y un extraordinario compositor, como lo demuestra el hecho de que en el repertorio, introducido por él, de los cantos clásicos de la tradición de la música antigua árabe, en lo esencial, era de creación propia, ya que proporcionaba la letra y la música en su propio estilo y manera, es decir, con método. Así lo afirma el más grande erudito y pensador independiente de Al-Andalus ‘Ali Ibn Hazm (944-1064), [Abu Muhammad ‘Ali **ibn Hazm** (Córdoba, 993 - Casa Montija, Huelva, 1064] en su <El collar de la paloma>, escrito en Játiva en 1026...”

asceta de la tribu de los masmuda Mohammad Ibn Tumart (Ilyi en-Wargan, Marruecos, entre 1077 y 1087 - 1128 o 1130), fundador de dicha dinastía, ordena la destrucción de los instrumentos y el Califa Yusuf II, cuyo nombre completo era Abu Yusuf Ya'Qub Al-Mansur, muerto en 1199 y califa almohade desde 1184 a 1199, incita a la persecución de los músicos, por lo que éstos se expandieron por toda la Península, instalándose y creando escuelas, al tiempo que avanzaban hasta el corazón de Europa, llevando consigo el instrumento que, al transcurrir el tiempo se convertiría, en el laúd del Renacimiento y del Barroco después. Algunos historiadores sostienen que el laúd árabe tuvo que ver con la aparición de la vihuela en España, y que más tarde ésta se transformó en guitarra. Teoría que no comparto de ninguna manera en las dos afirmaciones ya que la fisonomía del laúd y de la vihuela, a pesar de la cercana convivencia, son distintas. Y por otro lado, hubo un momento de convivencia pero en ámbitos distintos, como más tarde veremos, de la vihuela y la guitarra, circunstancia que desestima la relación congénita.

Por su parte, en el Al-Andalus, los músicos que no pudieron escapar a la represión se convirtieron en kainas o esclavos cantores. La música andaluza se camufló en unas composiciones llamadas “madichs”, que eran cánticos en honor al Profeta, pero que contenían todas las influencias laudísticas de Ziryab que configuraron la música andaluza, música que con la llegada de los Meridines volvió a su esplendor. No cabe duda, según esto, que la influencia de Ziryab y su escuela en la divulgación del laúd en Europa fue decisiva para su posterior enaltecimiento¹⁴.

1.1.1.2- Origen encontrado entre la cultura grecorromana y la árabe.

¹⁴ Ver las referencias del Islam que realizo en el capítulo “Música Popular y Folclore”.

El origen de la segunda teoría se circunscribe al hecho del encuentro de dos corrientes simultáneas de origen griego y romano, por un lado, y árabe, por otro. Encuentro básico que no determina la exclusión de otros determinantes datos, como veremos, que nos llevan a la creencia de considerar que los instrumentos, con caja de resonancia y mástil con cuerdas, son comunes a todas las culturas en mayor o menor proporción. Es la fusión pues de instrumentos como la kethara de origen griego, la cítara romana, que se llamó también fidícula y se transformó en la rotta o chrotta, como se conocía en Inglaterra en el medievo, y la kithara asiria, lo que condujo a la guitarra latina y la vihuela renacentista. Teoría de origen múltiple mantenida por instrumentistas y científicos vinculados directamente con la guitarra como Emilio Pujol¹⁵, (Granadella, 1886 - Barcelona, 1980) Hay quien ve en la cítara (cithara), instrumento que aparece con frecuencia en las manifestaciones artísticas de la antigüedad tales como la asiria y la egipcia, un precursor del laúd y la guitarra. Estos antecedentes se concretan en una lápida egipcia en la que aparece un hombre tocando un instrumento llamado “nefer”, muy apreciado por los faraones egipcios y que poseía un mango con una sola cuerda. En esta lápida aparecen también dos flautistas y un arpista. Está fechada en el año 3.762 antes de Cristo, por lo que tiene una antigüedad de seis mil años.

Los orígenes de la investigación musical egipcia se deben a Curt Sachs (Berlín, 1881 – Nueva York, 1959) y posteriormente a Hans Hickmann (Roslau, 1908 – Dorset, 19689), estos investigadores no se sustrajeron al creciente interés que desde el siglo XIX ha tenido en la cultura occidental la civilización egipcia en cada uno de sus aspectos. El

¹⁵ AA. VV., *Gran Enciclopedia Larousse*, Planeta, Barcelona, 1992, tomo 11, página 5185, “Según Emilio Pujol, la introducción de la guitarra de origen oriental en Europa y posteriormente en España, es debida a dos corrientes simultáneas:...”

contacto entre Egipto y Oriente es un hecho constatado en diversas investigaciones. Así, durante la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo, aparecieron una serie de instrumentos de procedencia asiática que determinarán en algunos casos su asimilación en todo o en parte en la cultura de occidente: estos instrumentos son el doble oboe, el laúd de mástil largo, la lira o el arpa angular¹⁶.

La importancia de la música y la danza en el Antiguo Egipto queda sobradamente reflejado en las artes plásticas que podemos encontrar en diversos contextos de las manifestaciones culturales egipcias. El estudio comparativo de la organología que ha quedado y conservado en algunos museos, y los términos aplicados a la música comparados con otras culturas como la griega (la conquista de Alejandro Magno determina finalmente el contacto más importante entre las dos culturas) y la árabe, han podido centrar también algunos aspectos de la investigación sobre la música de esta cultura. El anteriormente nombrado Sachs y Erich Moritz von Hornbostel (Viena, 1877 – Cambridge, 1935) determinaron en 1914 cinco grupos de clasificación de instrumentos: los autorresonadores o idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, que se complementan con los electrónicos¹⁷, que por razones obvias no han de tratarse en este caso. En los instrumentos cordófonos egipcios encontraremos los que serán punteados con plectro o dedos, percutidos con baquetas, macillos etc., y frotados con arco¹⁸. Arpa, lira e instrumentos del estilo del laúd con múltiples variaciones todos ellos en cuanto a la estructura, son principalmente los instrumentos egipcios de cuerda. Centrándonos en el instrumento afín a este trabajo de investigación, el laúd, los datos

¹⁶ VEGA TOSCANO, A., *Los instrumentos de cuerda pulsada en el Antiguo Egipto y en el Oriente Próximo*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 61.

¹⁷ AA. VV., *Gran Enciclopedia Larousse*, 24 vols., Planeta, Barcelona, 1992, vol. 12, página 5853.

¹⁸ VEGA TOSCANO, A., *Los instrumentos de cuerda pulsada en el Antiguo Egipto y en el Oriente Próximo*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 64.

confirman que su estructura estaba configurada por un mástil largo y estrecho, caja de resonancia redonda, en forma de pera u oval, lo que hoy conocemos como tapa armónica estaba realizada con piel curtida (parecido al guembri marroquí), y un número de cuerdas que oscilaba entre una y tres. Si comparamos esta descripción con el antes mencionado guembri por medio de una foto¹⁹, podremos constatar que se trata de instrumentos muy parecidos. Una de las diferencias es la forma de asir las cuerdas en el mástil, parte opuesta de la caja de resonancia, que era similar al de las liras, anudando las cuerdas al mástil con otras cuerdas más finas.

Aunque hay representaciones de instrumentos también egipcios fechados entre los años 1700 a 1200 antes de Cristo, que tenían una forma similar a la guitarra con los lados suaves y curvos, no es hasta el Imperio Nuevo, entre los años 1550 y 1070 antes de Cristo, cuando aparecen numerosamente este tipo de instrumentos en las representaciones plásticas egipcias. Se tañían con plectro de madera, costumbre que se mantuvo, como he mencionado antes, hasta que Ziryab lo cambió por un plectro construido a partir de una pluma de águila. Estas características se suman a las de un mástil largo provisto de trastes, caja de resonancia construida con varetas, en bajorrelieves de los hititas encontrados en la colina de Euyuk en Capadocia (Siria), fechados alrededor del año 1000 antes de Jesucristo.

Prueba fehaciente de que existe, en prácticamente todas las culturas, un instrumento musical provisto de caja de resonancia y mástil (la península ibérica no fue en este sentido una excepción), son las pinturas rupestres datadas en el año 2000 antes de Cristo, en la mitad de la Edad del Bronce peninsular según el estudio de evolución estilística, que se encuentran cerca del paraje llamado Selva Pascuala de la localidad Villar

¹⁹ BELGHAZI, M. y otros, *Instruments des musiques populaires et de confréries au Maroc*, La croisee

del Humo en la provincia de Cuenca, donde se apreciaba una especie de guitarra pequeña. Esta guitarra pequeña o guitarrico tiene caja de resonancia alargada y mástil ancho y largo con trastes²⁰.

En el macizo montañoso de Hoggar, más o menos al centro del desierto del Sahara, se encontraron unas pinturas rupestres denominadas Mertoutek. Allí aparecían dos mujeres de larga falda conjuntamente con un hombre que toca las palmas acompañado por otro que tañe una especie de guitarra. Estas pinturas datan del año 1.400 antes de Cristo. Esta guitarra tiene un mástil largo y por la forma de tocarlo, en bandolera, da la impresión de tener, la parte posterior de la caja, plana. Figuras semejantes aparecen en el desfiladero de Despeñaperros en España, datadas algunos siglos después²¹.

Las próximas manifestaciones artísticas donde se representa un instrumento de similares características a la guitarra se centran en la Grecia clásica. Las similitudes de los instrumentos que tenían un parecido a la guitarra, con la cítara griega primero y romana después, son numerosas. Básicamente, la diferencia estriba en tener (guitarra o similar) o no (cítaras), un mástil. La cítara es un derivado perfeccionado de la lira, y tiene una caja armónica de madera donde se extienden las cuerdas con diversas afinaciones. Hoy en día existen cítaras que se usan en el folclore de países de Europa Central, como Hungría, que tienen trastes afinados de diversa forma (diatónicamente, escalas modales, pentatónicamente, etc.), a lo largo de la caja de resonancia.

des chemins, Rabat, 1998, página 45.

²⁰ ROMERO ESTEO, M., *La guitarra en el contexto del Mediterráneo arcaico*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, Página 48.

²¹ ROMERO ESTEO, M., *La guitarra en el contexto del Mediterráneo arcaico*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, Página 56 y 57.

1.1.2- Resumen de las teorías sobre la ascendencia de la guitarra y desarrollo posterior de los instrumentos afines a ella antes de Vicente Espinel.

Por lo dicho hasta ahora, sea en el Egipto antiguo, con el instrumento llamado “nefer”, o donde fuere, hay dos corrientes alrededor del Mar Mediterráneo que sugieren el desarrollo de un instrumento de cuerdas pulsadas con una caja de resonancia: la oriental, incluyendo el norte de África, y la europea, con instrumentos como la lira o la cítara de la Grecia y Roma antiguas, antes mencionadas. La diferencia, a grosso modo, estriba en un desarrollo oriental del instrumento con mástil, a diferencia del europeo que, en un principio y en la mayoría de los casos, no tenía mástil. Quizá un desarrollo ulterior conllevó la aparición en España de las posteriormente mencionadas guitarras morisca y latina; en definitiva, guitarras que procedían de Oriente y guitarras que tenían su origen en la organología grecorromana. Herederos de estos instrumentos, por lo que respecta al contexto oriental antes mencionado, podemos encontrar hoy en el norte de África, que se emplean en la música andalusí u otras, como la beréber:

- Laúd (al’ud, aoud, etc.) andaluz.

- Laúd (al’ud, aoud, etc.) benherbit.

- Rebab (rabab, r’bab, rebec, etc.) Muy parecido al rabel o el rebec del español antiguo, se diferencian en que este último tiene una tapa de madera fina, distinguiéndose de la piel estirada del rebab. A este instrumento hago referencia en el Capítulo “Música Popular y Folclore” de este mismo trabajo de investigación.

- Guembri.

- Haj-houj o guitare gnawa²².

Todos de cuerdas pulsadas con plectro, menos el Rebab que es un instrumento de cuerda frotada. El Rebab que podemos apreciar en la ilustración es heredero del Rebab berebere que, a su vez, se convirtió en el Rabel cristiano. Estos instrumentos primigenios tenían una sola cuerda y la forma de su caja era parecida a la guitarra.



Rebab. Ctg. 110 de Alfonso X



Rebab

La etnia beréber tenía de igual forma un instrumento todavía más cercano a la guitarra llamado el Tidinit. Esta guitarra berebere desapareció de los países de influencia cercana como por ejemplo Marruecos, Argelia, Libia, Túnez, etc., sin embargo donde ha quedado es en Senegal. En Senegal abundan los Mauritanos entre otras etnias; estos Mauritanos son en gran parte descendientes de los Almorávides que en un principio invadieron Marruecos para posteriormente hacer lo propio con la península.

El Tidinit es un instrumento con mástil largo y delgado..., la tapa de la caja de resonancia está construida con piel de animal y cuatro cuerdas

que se tañen con los dedos. En los siglos VIII y IX, en el seno de los monasterios mozárabes del norte de España, aparecen los genéricamente llamados “códices de los beatos”, en los que se encuentran una serie de ilustraciones donde se observan una especie de vihuelas de gran tamaño, a modo de guitarrones, que representan una de los primeros testimonios de la organología musical ibérica, que se propagarán y por otro lado se verán influenciados por el nexo de comunicación de España con el resto de Europa en el medioevo, el Camino de Santiago²³. Estas vías de comunicación, que tenían en muchos casos orientación religiosa, mantenían a las diversas culturas y sociedades europeas en contacto de tal forma que, a través de ellas, se producían los continuos intercambios de ideas que hicieron que en estos siglos los instrumentos e instrumentistas se desglosarán por la zona geográfica de influencia.



Guitarras en la Cantiga 1 de Alfonso X

La guitarra latina, como vemos en la ilustración de la Cantiga 1, tiene la caja de resonancia en forma de ocho, parecida a la de la guitarra actual y, casi con certeza, el fondo de ésta es plano.

²² BELGHAZI, M. y otros, *Instruments des musiques populaires et de confréries au Maroc*, La croisee des chemins, Rabat, 1998.

²³ ROMERO ESTEO, M., *La guitarra en el contexto del Mediterráneo arcaico*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, Página 45.

La guitarra morisca era llamada por el Arcipreste de Hita mandurria o bandurria; también se la denominaba guitarra aragonesa. Tiene el aspecto de un laúd, en cuanto a la tapa de la caja de resonancia, con un fondo abombado formado por una sola pieza o, en ocasiones, por un determinado número de costillas. El clavijero se curva hacia atrás en primera instancia, para luego volver hacia el plano formado por la superficie de la caja de resonancia; parecido al que ostentan hoy los laúdes del norte de África, (ver figura de la Cantiga 90) En principio tenía tres cuerdas, como el gembri mencionado anteriormente, para luego pasar a cuatro. Estas tres cuerdas eran pulsadas con plectro o púa. Las cuerdas se asían al puente que estaba colocado casi al final de la tapa de la caja de resonancia. En ésta última se aprecian dos aberturas que tenían la misión de propagar el sonido que se gestaba en la caja de resonancia²⁴. Del uso de la guitarra morisca en al-Andalus dan fe ciertos preceptos emitidos por Yusuf I, que fue rey de Granada entre 1332 y 1354, a propósito de los disturbios ocasionados en la celebración de ciertas Pascuas²⁵.



Laúdes cortos o mandurrias de la Cantiga 90 de Alfonso X

²⁴ Para más información remitirse a:

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Música y Poesía del sur del Al-Andalus: Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana*, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995, páginas 93 - 120.

²⁵ FERNÁNDEZ MANZANO, R., *La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del 'ud Al-Andalus*: "Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra y de las Víctimas han sido causa de alborotos y de escándalos... tropas de bailarines y juglares turban el reposo de las gentes piadosas con zambras de guitarras (moriscas) y dulzainas, de canciones y gritos; se prohíben tales excesos, y se previene el exacto cumplimiento de las costumbres primitivas...", V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 23.

Ya en la primera mitad del siglo XIV, sobresale en la literatura el nombre de la guitarra y de otros instrumentos predecesores, afines o simplemente coetáneos. Algunos de ellos quedarían en el olvido en su común andadura, y otros serían rescatados mucho después por corrientes que han investigado la organología e interpretación de la música antigua. Esta obra es el “Poema de Alfonso XV”, conocida por otros como la Crónica Rimada.

*“Unos andaban dançando
Desde el fondo fasta encima
E otros bofordando,
E otros jugando de esgrima.*

*Tomavan escudo e lança,
La gineta yvan folgando,
Ricas duennas fasian dança
A muy grand plaser cantando.*

*Estas palabras desian
Donsellas en sus cantares:
Los estormentos tannían
Por las Huelgas los jograres.*

*El **laud** yvan tanniendo,
Estromento falaguero,
La **vihuela** tanniendo,
El **rabé** con el **salterio**.*

La guitarra serranista
Estromento con rason,
La exabea morisca,
Allí en medio canon.

La gaita que es sutil
Con que todos plaser han,
Otros estormentos mil
Con la farpa de Don Tristan
Que da los puntos doblados,
Con que falaga el loçano,
E todos los enamorados
*En el tiempo de verano.”*²⁶

La “guitarra serranista”. El término serranista viene del sarraceno o morisco, por tanto se refiere a la guitarra morisca.

Por su parte, Juan Ruiz, llamado “el Arcipreste de Hita”, en su *Libro de Buen Amor*, una de las obras más importantes y características de la literatura española, expresa:

“Allí sale la guitarra morisca,
de las voces agudas e de los puntos arisca,
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca,
*la guitarra latina con éstos se aprisca”*²⁷

²⁶ PEDRELL, F., *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*, Facsimil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Juan Gili, Barcelona 1901, página 63.

²⁷ AA.VV., *Gran Enciclopedia Larousse*, tomo 11, página 5185.

La guitarra morisca fue introducida en España por los árabes, probablemente a la par que el laúd y el desaparecido en España guembri, que forman los tres principales instrumentos de cuerda pulsada del al-Andalus²⁸. La afinación de este instrumento era concordante con los principios del sistema pitagórico, donde los sonidos se obtienen por encadenamiento sucesivo de quintas naturales o aparición de los armónicos de los sonidos, por tanto los primeros intervalos lo forman la quinta y su inversión, la cuarta. Por lo que la afinación de un instrumento se concebía conjugando estos intervalos. La afinación podía ser: Re - Sol - Re - La o Mi - La - Si - Mi. Este sistema de afinación era compartido por la guitarra morisca y latina, dado lo populares que eran estos principios.

Esta guitarra, la morisca, como hemos visto en la anterior ilustración, tiene la parte inferior de la caja de resonancia abombada. En Argelia se le llama “kouitra” y en Marruecos “kitra”. Sin duda, esta guitarra se fundió con la “kithara” romana o antecesora de la guitarra latina que tenía, por el contrario, el fondo plano, y se gestaron instrumentos como la guitarra que se destinaba al rasgueo en la música del Renacimiento, instrumento en el que se inicia la evolución de la guitarra moderna. Teoría que, básicamente, concuerda con la de Pedrell²⁹.

Hay un momento histórico en que la estructura de la guitarra se bifurcó; por un lado, quedó la guitarra en su estado primitivo en cuanto al número de órdenes, afinación, etc., y por otro, al competir con instrumentos como la vihuela adoptó más cuerdas, los órdenes dejaron de ser dobles, y una afinación característica que la dotó de más posibilidades de ejecuciones complejas y cercanas a las que en su momento efectuaba la vihuela.

²⁸ Más información en el artículo:

FERNÁNDEZ MANZANO, R., *La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del ‘ud Al-Andalus*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 23.

Hay que tener presente, como veremos repetidas veces, que la guitarra antes y durante el Renacimiento era considerada un instrumento vulgar, dotado solamente para rasguear al acompañar. En el contexto social era un instrumento poco menos que vil, sobre todo en boca de sectores poco tolerantes³⁰. La Historia en ocasiones determina la repetición de conceptos y situaciones a lo largo de ella. De igual forma que en el siglo XVI y anteriores la guitarra no goza de buena reputación, ha sido en los comienzos del siglo XX cuando se repite una situación similar, como veremos más adelante en boca de músicos con tanta categoría como Claude Debussy. En este último caso hay que decir que, en los albores del siglo pasado, estaba de moda un tipo de interpretación guitarrística que me atrevo a catalogar de “excéntricamente romántica”, interpretación que procedía de los salones de la burguesía y premiaba los excesos en los cambios agógicos, circunstancia por la cual los grandes compositores no escribieron para la guitarra, hasta que Andrés Segovia consiguió con alguno de ellos, que formaban parte de su círculo de amistades, reavivar el repertorio.

Volviendo a la exposición general, es preciso constatar que es evidente, ya que emana de lo expuesto hasta ahora, y se afirmará con lo que sigue, la poca concreción que se manifiesta en cuanto a formas y denominaciones de los instrumentos. Encontramos vocablos erróneamente escritos (vandurria), pero que claramente nos evocan un instrumento que incluso hoy en día está en uso, que se parece a otro de su misma época y

²⁹ PEDRELL, F., *Op. Cit.*, páginas 13 a 40.

³⁰ JIMÉNEZ ARNAIZ, M. A., “A propósito de un Memorial a Felipe V”, *Revista del Real Conservatorio Superior de música de Madrid*, números 4, 5, 6., años 1997, 98 y 99, 1995, página 16: “En su Tesoro de la Lengua, de 1611, dice de la guitarra: instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música. Y también: La guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, específicamente en los rasgados, que no hay mozo de caballos que no sea un músico de guitarra”., 1995, página 16. Se refiere a

otro nombre, y tiene poco que ver con su casi homónimo. Por tanto, desde mi punto de vista, creo que todos los instrumentos antiguos de cuerda pulsada con plectro o sin el, e incluso los de cuerda frotada, han tenido o tienen que ver con la génesis de la guitarra, algunos directamente y otros por simpatía en cuanto a la construcción, técnica instrumental, etc. Aunque, como vengo demostrando por la vía de las similitudes, los cimientos de la aparición de la guitarra que es la raíz de la actual, lo forman las relaciones entre la guitarra morisca y la latina.

Juan Bermudo (Écija, Sevilla *circa* 1510, algunos autores sostienen que nació en Astorga), fue un religioso franciscano y teórico musical español que estudió en la Universidad de Alcalá de Henares y posteriormente, residió en Sevilla, donde estableció contacto con músicos de su época, como Figueroa y Morales que prologaron una de sus obras. Sobresalen entre sus escritos el libro titulado “*Arte tripharia*”, fechado en 1550, donde realiza una introducción a la música, sobre todo al canto llano, y por otro lado la obra escrita en seis libros llamada “*Declaración de instrumentos musicales, de carácter técnico en cuanto a la metodología de afinación y forma de tocar*”, (Osuna, 1555) Esta última obra contiene una extensa descripción de instrumentos musicales, así como sus tablaturas específicas para cada uno de ellos. La obra se completa con una introducción general al arte de la música y un índice de obras de algunos autores. El folio XCI de esta última obra de Juan Bermudo contiene un tratado de guitarra, en el que describe exhaustivamente este instrumento y menciona siete formas distintas de afinar la hoy llamada Guitarra Renacentista. De esta obra extraigo un comentario de Bermudo relativo a la comparación de tocar la Guitarra o la Vihuela: “*De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia, y uso de la Guitarra que con*

las entradas que de la guitarra tiene Sebastián de Covarrubias y Horozco (Toledo, 1539 - 1612) en su obra

el de la Vihuela, por ser instrumento más corto”. Taxativamente aboga por el uso de la guitarra en perjuicio de la vihuela, aunque sea por motivos de comodidad instrumental en la ejecución.

1.1.3- De Vicente Espinel a nuestros días.

Quizá, el principio del fin de esta evolución se deba al escritor Vicente Espinel (Ronda, 1550 - Madrid, 1624), el cual añadió la quinta cuerda a la guitarra de cuatro órdenes, cuerda que se llamó “espinela”, denominándose por su éxito “guitarra española”. Esta afirmación fue refutada por el guitarrista Nicolás Doisi de Velasco (Portugal, *circa* 1600 - ¿?) y por Gaspar Sanz (Calanda, 1640 - Madrid, 1710), a los que más tarde trataremos, argumentando que previamente Juan Bermudo, en 1555, menciona una guitarra de cinco órdenes en su libro *“Declaración de instrumentos musicales”*. Vicente Espinel escribió la obra titulada *“Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón”*, (Madrid 1618), que más tarde reescribió Alain René Lesage (Sarzeau, Morbihan, 1668 - Boulogne-sur-Mer, 1747), llamándola *“Histoire de Gil Blas de Santillane o Las aventuras de Gil Blas”*, en cuatro volúmenes publicados entre 1715 y 1735. A Vicente Espinel se debe la transformación de las coplas reales o quintillas dobles en un determinado tipo de décimas, siendo Lope de Vega en “La Dorotea” el que propuso que se llamaran también “espinelas”, de igual forma que le atribuye en esta misma obra la adición de esa quinta cuerda a la guitarra. Espinel publicó un método de guitarra llamado *“Instrucción de música sobre la guitarra española”*. Por su parte, Cervantes glosa en “La Galatea” y en “Viaje al Parnaso” la intervención de Espinel en el desarrollo de este instrumento:

*“Este aunque tiene parte de Zoilo
es el grande Espinel que en la guitarra
tiene la prima y en el raso estilo.”*

Sea como fuere, en el caso que se deba a Espinel un quinto orden o no, circunstancia que hasta cierto punto no es demasiado importante, no cabe ninguna duda que gracias a él la guitarra se popularizó en todas las clases sociales de su época, circunstancia que conllevó un interés general por este instrumento.

Uno de los tratados más antiguos de guitarra española, para algunos investigadores es el más antiguo indudablemente, se debe al médico y músico catalán Juan Carles Amat (Monistrol, 1572 - *idem*, 1642), autor del método escrito en castellano y catalán; *“Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco órdenes”*, publicado en Barcelona en 1596, edición de la que, por cierto, no se conserva ningún ejemplar aunque no se reeditó hasta el año 1800. En esta obra, Amat despliega la génesis de los doce acordes mayores y los doce menores. Estos acordes los numera con cifras arábigas. Cuando los acordes son mayores les añade la letra b, y cuando no lo son, no. Capítulo aparte merece el estudio del transporte que en esta obra realiza el autor, y es precisamente en el octavo donde realiza un procedimiento para acompañar sobre el bajo, en la forma de considerar tónica cualquier nota de la escala cromática, aceptando claramente por ello el sistema temperado, circunstancia no muy usual en los últimos años del siglo XVI. El acorde está considerado como una entidad propia, y no como un resultado de la conducción horizontal de las voces, como hasta hace muy poco se le contemplaba, estas cuestiones hacen de la obra de Amat un texto importante en el plano puramente musical, aunque lógicamente en cuanto a

las consideraciones guitarrísticas, esta obra, desde el punto de vista de algunos eruditos, carezca de mucho interés ya que se limita a contemplar casi como único recurso guitarrístico, el rasgueado. Amat se autoconsideraba un aficionado, aunque este aficionado haya tenido mucho que ver con la aparición de las constantes que durante el Barroco se asumirían de pleno derecho. Juan Carles Amat era persona vinculada a la cultura del pueblo, como lo demuestra el tratado de sentencias o refranes catalanes llamado: “*Quatre-cents aforismes catalans*”.

Probablemente, el perfil que dio Amat al tratamiento y consideración de los acordes se deba a que, desde su limitación instrumental, eran precisamente los acordes los elementos primordiales de su visión musical, aparte de consideraciones de carácter evolutivo en cuanto al devenir de la música.

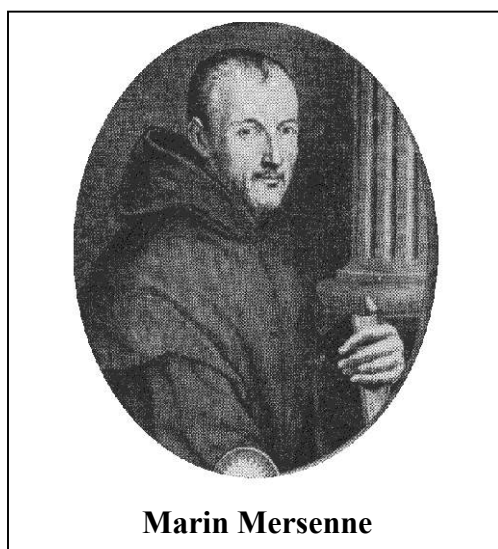
En Francia, por otro lado, apareció en el año 1626 un método del guitarrista y compositor español Luis de Brizeño o, llamado “*Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*”, publicado en París por la célebre familia de impresores franceses Ballard. El libro comienza con la exposición de un sistema de acordes. Más tarde se presenta una colección de treinta y una canciones y nueve danzas sin notación musical. Estas piezas debían ser muy conocidas en la época, por lo que algunos han comparado esta obra con los populares métodos de hoy en día, en los que se promete conseguir tocar la guitarra con el mínimo esfuerzo y en el mínimo tiempo posible. No tiene comparación en cuanto a lo musical con la obra de Amat, ya que el libro de Brizeño está muy por debajo de la del catalán. Básicamente, este libro es un método del uso del rasgueado en la guitarra, de ahí el “*...a lo español*” del título.

Hay que mencionar el distinto uso que se hacía de la guitarra, hasta este momento, en España y Francia; mientras que en nuestro país, como estoy relatando, la guitarra adoptaba un papel folclórico con intentos de integrarse en la organología “culto”, en Francia se usaba para la interpretación de danzas de origen cortesano o no que alcanzan unas cotas de calidad musical muy aceptable, como por ejemplo la música de Adrian LeRoy (Montreuil-sur-mer, 1520 - París, 1598) La explicación puede deberse a que mientras que en España se diferenciaba, en la mayoría de las ocasiones, al intérprete de vihuela con el de guitarra, en Francia y en otros países era común que un tañedor de laúd tocara también la guitarra. Por lo que no es descabellado pensar que las obras que se interpretaban con el laúd, instrumento cortesano, se tocaran arregladas para la guitarra, incluyéndose poco a poco éste último instrumento en el repertorio “culto”.

Cronológicamente, y para cerrar este primer tríptico de los iniciadores de la literatura guitarrística de autores vinculados a nuestro país, es preciso nombrar al portugués Nicolás Doisi de Velasco, autor del libro *“Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección”*, publicado en Nápoles en 1630 y dedicado al duque de Medina de Torres, virrey de Nápoles. Doisi o Doizi describe en esta obra las posibilidades que tiene la guitarra para tañer a varias voces, así como los punteados. En el aspecto musical, enfocado a la guitarra, describe las progresiones armónicas por quintas ascendentes y descendentes, terceras mayores ascendentes y descendentes, y segundas mayores ascendentes. También se ocupa de enlaces de acordes y retardos, y del empleo del transporte en la guitarra. Dado que se publicó esta obra en Italia, emplea la tablatura italiana que es un tanto engorrosa. Esta obra se desmarca de la de Amat, en tanto que es realizada por un profesional y dirigida a quien desee profundizar en este instrumento. También Doizi de Velasco intenta apostar,

dialécticamente, por sacar a la guitarra del ámbito social en que se encontraba³¹.

Es sabido que una de las características científicas y artísticas del hombre en el siglo XX es la especialización en el contexto de una disciplina. Tal es así que en ocasiones se designa a alguien que establece su conocimiento, más o menos profundo, en varios ámbitos como “hombre del renacimiento”. Realmente la excesiva especialización es patrimonio casi exclusivo del siglo que acaba de terminar, ya que en tiempos anteriores, cualquiera que fueren, las disciplinas, quizás por lo poco avanzadas en cuanto a descubrimientos, estaban conexas. Así, en el mundo de la música no era difícil encontrar gentes de letras, ciencias y de otras artes.



Este es el caso del francés Marin Mersenne (cerca de Oizé, Maine, 1588 – París, 1648) El jesuita Mersenne era filósofo y científico, amigo íntimo de Descartes. Realizó numerosas investigaciones así como descubrimientos científicos. En el terreno de la acústica descubrió las leyes

³¹ JIMÉNEZ ARNÁIZ, M. A., *Op. Cit.*: “Sobre ser instrumento perfecto o imperfecto, capaz o incapaz; he oído varios pareceres y porque esto no esté en opinión, y le tengan por tan perfecto como el Órgano, Clavicordio, Harpa, Laúd y Tiorba y aún más abundante, lo he querido mostrar”, página 16.

de los tubos sonoros y la vibración de las cuerdas. Lógicamente, sus obras tienen la versatilidad de un hombre de su época; “*Cuestiones célebres sobre el Génesis*” (1623), “*La impiedad de los deístas, ateos y libertinos, refutada y confundida*” (1624), “*La verdad de las ciencias contra los escépticos y los pirrónicos*” (1625), tradujo la mecánica de Galileo en 1644 así como otras obras de matemáticos y geómetras griegos, y la obra fechada en 1636 llamada: “*La armonía universal, con la teoría y práctica de la música*”. En esta obra Mersenne dibuja una guitarra de cuatro órdenes, tres dobles y uno sencillo, argumentando que es una guitarra antigua y que ya no se usa en su época. A continuación describe otra guitarra de cinco órdenes dobles afinados así: Sol³ - Do⁴ - Fa³ - La³ - Re⁴. Quizá es ésta la época, 1636, donde definitivamente en Francia se considera la guitarra de cuatro órdenes obsoleta y se amplía con un quinto orden.

Así, y por lo anteriormente tratado, fue hecho fundamental en el devenir de la guitarra la adjudicación de un quinto orden. Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea, que en su momento nombraremos de igual forma que algunos anteriores, nacido en Santa María de Ribadeo o Santa María de Ribarredonda, según el acta bautismal que está fechada el quince de octubre de 1626, y fallecido no se sabe en qué fecha ni lugar, hasta ahora, ni tampoco el sitio donde está enterrado³², escribió un libro llamado: “*Luz y norte musical...*”, publicado en Madrid en el año 1677. En este texto el autor no deja duda de que los órdenes de la guitarra son cinco³³.

Este texto es sumamente aclarador y definitorio para las siguientes cuestiones: por un lado reafirma la idea de que la prima o primera cuerda

³² Para más información, consultar la parte central biográfica y de comentarios musicales de: RUIZ DE RIBAYAZ, L., *Luz y norte musical*, edición los guitarristas dirigida y transcrita por Rodrigo de Zayas, Alpuerto, Madrid, 1982, páginas I-III.

de la guitarra, es simple, que sumada a los otros cuatro órdenes dobles, ocho cuerdas, hacen un total de nueve. Por otro lado, deja entrever que encordar la guitarra con órdenes dobles no tiene mucho sentido, a no ser por reafirmar más el sonido. Circunstancia esta última que promueve el encordamiento de la guitarra con órdenes simples, como hoy en día.

El paso de la guitarra de cinco órdenes a la de seis es mucho más confuso, repartiéndose esta autoría entre el luthier parisino Maréchal y Jacob August Otto de Jena (Gotha, 1762 - Jena, 1830), violero alemán autor del tratado sobre la construcción de violines “*Über den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente*”, donde se explican las normas matemáticas de construcción de la época, por ejemplo las de Bagatella. Se supone que este constructor añadió la sexta cuerda en 1790, a instancias del Kapellmeister Naumann de Dresde, que le solicitó la construcción de una guitarra de seis cuerdas. La guitarra de cinco cuerdas había sido traída, entre otros a Alemania, por la duquesa Amalia de Weimar. Otto de Jena añadió la sexta cuerda de forma entorchada, por lo que se sumaba a la quinta que también estaba construida de esta forma. Como innovación es preciso nombrar que de Jena cambió la cuarta cuerda de tripa por una de metal, lo que confirió a esta cuerda más brillantez en su sonido. A pesar de estas consideraciones, se sabe que en España existían guitarras y vihuelas desde el siglo XVI, quizás en afán de emular la andadura del laúd.

Del mismo siglo que de Jena existen obras que hacen referencia a la guitarra de seis cuerdas, aunque primordialmente se nombra la de cinco órdenes o cuerdas. Tal es el caso de la obra de Andrés de Sotos titulada:

³³ RUIZ DE RIBAYAZ, L., *Op. Cit.*, página IV: “Las ordenes de la guitarra son cinco, que aunque se acostumbra encordar este instrumento con nueve cuerdas, rigurosamente bastavan las cinco, pues las demàs son para darle mas cuerpo a las voces”.

“Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, á templar y tañer rasgado La Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...”, en la misma portada de la obra podemos leer la anotación de la fecha y lugar de impresión: *“Con licencia: en la imprenta de Lopez y compañía, calle de Juanelo, donde se hallará Madrid (1760)”*³⁴. Hay una referencia en el título que concreta el nombre de guitarra de seis cuerdas como guitarra española.

Es un testimonio único, en cuanto a la decadencia de los instrumentos antiguos con respecto a los principios de la larga y lenta evolución de la guitarra de seis cuerdas, tal como hoy la conocemos.

La evolución de la guitarra del XVII conllevó que, en el siglo XVIII, apareciera la guitarra o primera guitarra propiamente dicha, que tras vacilaciones y experimentos en el siglo XIX, tales como las guitarras a la octava, quinta, cuarta y tercera, dieron lugar a la guitarra moderna del siglo XX.

1.1.4- Síntesis de la evolución de la guitarra.

Como curiosidades evolutivas de la guitarra cabe destacar, entre otras, éstas:

1- Napoleón Coste empleaba una guitarra con una séptima cuerda afinada en Re para ser pulsada al aire; hoy en día, se verifica la escordatura

³⁴ SOTOS, A. DE, *Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, á templar y tañer rasgado La Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...*: Portada del libro, Facsímil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1991. Original: Imprenta de López y compañía, Madrid, 1760.

de la sexta cuerda bajándola de Mi a Re, sin necesidad de colocar una séptima cuerda.

2- Sistema similar utilizó el Padre Basilio, pero en este caso la séptima cuerda tenía la afinación en Si, por lo que poseía mas posibilidades.

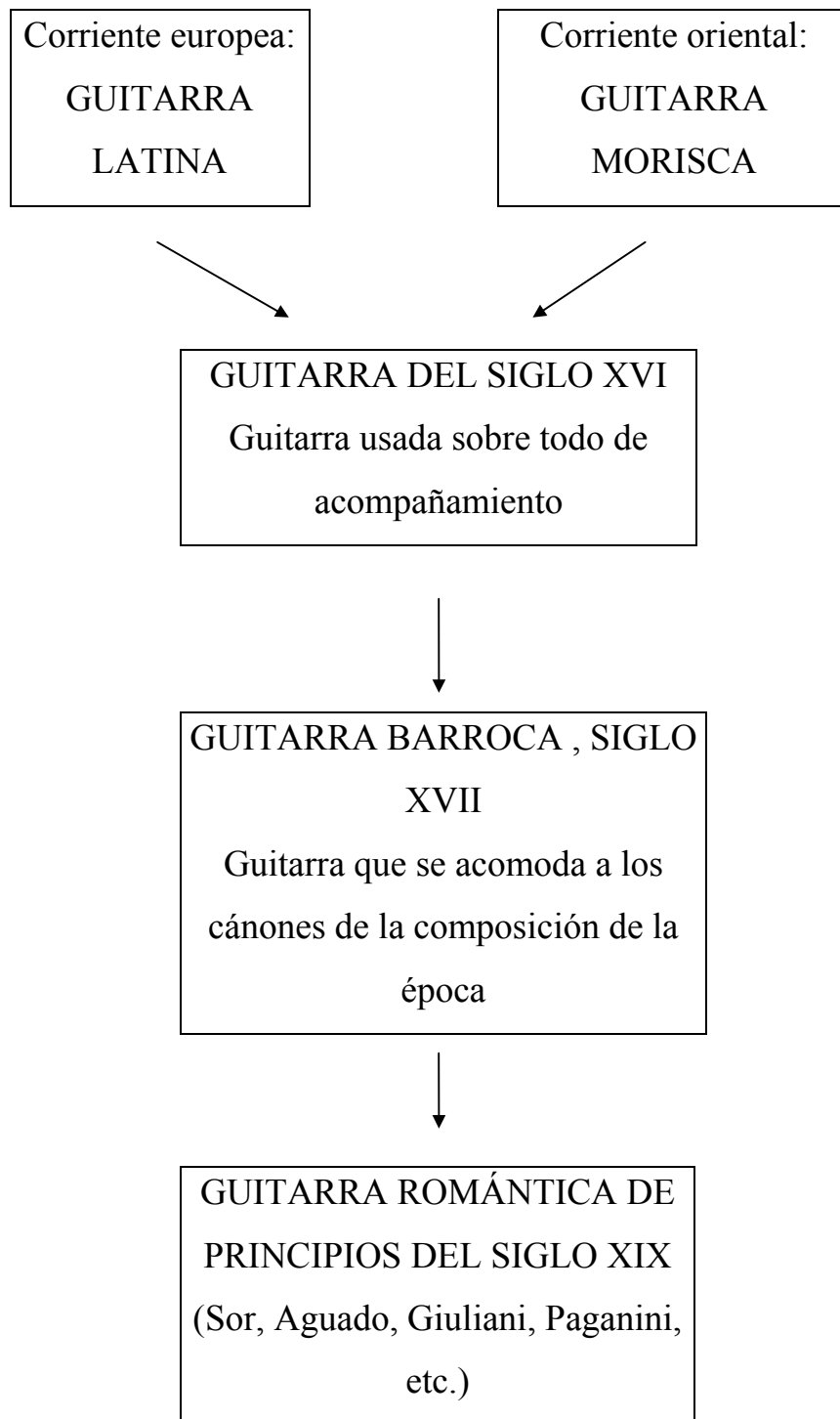
3- Por otro lado Giuliani utilizó una guitarra de seis cuerdas afinada una tercera menor más alta, para la cual compuso varios Conciertos; se la bautizó con el nombre de “terzguitar”.

4- También Francisco Tárrega experimentó ensayando una guitarra afinada a la cuarta inferior (Si, Mi, La, Re, Fa #, Si)

En el siglo XX se ha generalizó tanto el número como la afinación de las cuerdas en una guitarra de seis ordenes y la afinación de Mi, Si, Sol, Re, La, Mi, aunque hay algunos maestros que, por ampliar el repertorio de la música renacentista y barroca de manera fidedigna, optaron por guitarras de ocho (José Tomás) y diez cuerdas (Narciso Yepes)

He traspasado ampliamente en la narración lo que una Introducción pretende: presentar unos cuantos trazos que hilvanen lo que a continuación se va a presentar. He entrado en el ámbito del Renacimiento así como del Barroco, que posteriormente trataré, mas creo que, aunque muy superficialmente, puede intuirse la metamorfosis que ha tenido que ocurrir en la música para que hoy hablemos, desde el lugar de relevancia que le corresponde, de la guitarra.

A modo de síntesis de lo tratado y con ánimo didáctico, formulamos la siguiente exposición esquemática, que desde mi punto de vista, da razón de ser de la evolución de la guitarra:



Hasta aquí una pequeña introducción de los orígenes de la guitarra y su repercusión en los tiempos posteriores. Describiré a partir de ahora

someramente, tomando como referencia los estados básicos de la música, el desarrollo musical y organológico de la guitarra e instrumentos afines.

1.2- RENACIMIENTO.

1.2.1- Generalidades y contexto social.

Hablar del Renacimiento en España es hacerlo del Siglo de Oro; uno de los momentos más importantes, culturalmente hablando, de la Historia de España. La producción musical española, en esta época, no se queda atrás en cuanto a la calidad y cantidad de autores e instrumentistas, circunstancia que agradecen los intérpretes de hoy en día³⁵.

En términos generales, el Renacimiento constituye un movimiento artístico y cultural que tuvo su mayor esplendor durante los siglos XV y XVI. Se inició en Italia, desde la cual pasó al resto de Europa. El término Renacimiento fue empleado por el pintor, arquitecto y escritor italiano Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Florencia, 1574) en 1550, pero se generalizó después que Jacob Burckhardt (Basilea, 1818 - *ídem*, 1897) hiciera uso de él en sus obras sobre 1860. Como la propia palabra indica y sus principios demostraron, el Renacimiento o el “volver a nacer”, atribuye de por sí un periodo de decadencia anterior al nacimiento de esta corriente y determinado en la Edad Media. Durante el Renacimiento hubo tendencia a basarse en modelos artísticos anteriores al medievo ya que, desde el punto de vista de los artistas renacentistas, en estas épocas de la Antigüedad se vinculaban las obras a aspectos de la naturaleza y de las propias vivencias del ser humano, fue en cierta medida una vuelta a la humanización del arte.

³⁵ Extracto de la entrevista realizada a JOSÉ MIGUEL MORENO, uno de los intérpretes más importantes de música antigua de nuestro país.

MATEO, A., “José Miguel Moreno la actividad que no cesa”: “Había de todo y lo que sí es cierto es que los españoles no sabemos todavía la maravilla que tenemos. Ya en el barroco, con respecto al resto de Europa, la calidad baja un poco y en el clasicismo hay que buscar con lupa; también en el romanticismo lo mejor que se encuentra no llega ni a la cuarta parte de Beethoven, pero toda la época de los cancioneros, Palacio, Upsala, La Colombina, es una joya y la música religiosa es también brutal: ¡el siglo de oro!. Creo que no entendemos lo que tenemos ahí. Y lo más bonito es que existen los originales...”, Revista *Scherzo*, nº 94, mayo del 1995, páginas 43 - 49.

Y en efecto, durante la Edad Media, el feudalismo en política, los gremios en la economía, y la Iglesia en lo cultural, imprimían a todas las sociedades de Occidente un carácter semejante, estructura ésta que no cuajó suficientemente en Italia, por lo que, cuando al término de esta etapa de la historia, los feudos entraron en crisis, se incrementó ostensiblemente el poder de la burguesía y sus ciudades acusaron muy tempranamente el desarrollo político y económico característico de esta época. Apareció entonces la figura de los protectores, llamados posteriormente mecenas, que eran personajes o familias que tenían a su cargo tanto a músicos como a filósofos, literatos, pintores, escultores y arquitectos; baste recordar a la familia florentina de los Médicis, como a los Sforza de Milán, y al rey Alfonso V (*circa* 1396 – Nápoles, 1458) y los Dux, en Nápoles y Venecia respectivamente. Por parte de los protegidos hay nombres tan ilustres como los artistas Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, entre otros.

Las relaciones entre los individuos de los diversos movimientos artísticos con gentes del poder económico y social han existido desde antiguo, pero nunca con la intensidad que determinó este estadio cultural. Cabe decir que se institucionalizó esta relación, de tal manera que creo que difícilmente hubieran podido llevarse a cabo las manifestaciones culturales propias del Renacimiento sin estas sociedades que realizaron los artistas con sus respectivos mecenas.

Esta circunstancia cobra plena actualidad en el mundo de las artes hoy en día. Hay, qué duda cabe, pintores, escultores, músicos, arquitectos, etc., que, por decirlo así perviven y pueden realizar sus funciones gracias al apoyo de instituciones privadas o públicas, en algunos casos debido a la cuantía económica que alberga la realización de su obra y, en otros, a

determinadas orientaciones de carácter político o social. Cuando en planos más humildes estas colaboraciones apenas existen, debe la sociedad, que cada día demanda más opciones de ocio cultural, caminar hacia una unión más íntima entre los generadores de cultura y los organismos que cuentan con posibilidades para financiar tales empresas, no solamente en ámbitos de apoyo a artistas consagrados, sino también en la creación de recursos para exprimir las posibilidades de expresión artística desde los inicios.

La música, a diferencia de otras artes, no se inspiró en obras de la Antigüedad para desarrollar el estilo renacentista y contrarrestar la deshumanización de la Edad Media, sino que prosiguió su propio desarrollo, aunque pueden considerarse como elementos propios de la generalidad del Renacimiento el afán por imitar la naturaleza que preconizaban el suizo Heinrich Loriti (Mollis, Glaris, 1488 - Friburgo de Brisgovia, 1563) llamado Glarean o Glareanus, y Gioseffo Zarlino (Chioggia, *circa*, 1517 - Venecia, 1590) En cuanto a la música vocal, y manteniendo principios similares, se preconizaba la imitación de los textos en la música reproduciendo las emociones y expresividad de estos. La música, comparativamente, no se quedó atrás en este gran florecimiento de las artes, y mientras en Italia triunfaba el laúd, así como en Alemania, Francia e Inglaterra, en España era la vihuela la que reinaba con toda majestuosidad. A esto hay que añadir la mayor relación en cuestiones políticas y culturales que existieron entre los países durante el Renacimiento, promoviendo así un incremento en cuanto al intercambio entre los intérpretes y las composiciones musicales dando lugar, a su vez, a la creación de nuevas teorías que son, sin duda alguna, la base o sustentación de la cultura musical del mundo contemporáneo.

1.2.2- Escuelas musicales europeas más importantes.

En Europa hubo cuatro escuelas polifónicas que brillaron a gran altura, y determinaron el desarrollo de un estilo de composición:

1.2.2.1- La escuela franco - flamenca.

Esta escuela está dividida en cinco períodos:

El primero entre los años 1420 y 1460. Desde los inicios, esta época se determina por la tendencia en el uso de “concordancias frescas” (*la nouvelle pratique de fere fresque concordance*), refiriéndose a las terceras, sextas y el fauxbourdon (fabordón) que da lugar al acorde de sexta, sumándose a éste los tradicionales de quinta y octava. Las melodías son más redondas con una estructura fraseológica mejor que en épocas anteriores, realizándose las composiciones a tres voces, que se convierten en cuatro a mediados del siglo XV agregándose una quinta voz ocasionalmente. Los fraseos respetan la respiración humana, por lo que son muy naturales. En cuanto al ritmo existe una influencia de los generados por la danza y el movimiento corporal, por lo que abunda el compás de 3/4 o “tempus perfectum”. Los músicos más representativos son: Guillaume de Machaut (Reims, 1300 - *ídem* 1377) y Guillaume Dufay (Fay, *circa* 1400 - 1474)

El segundo corresponde al ciclo entre los años 1460 y 1490. Esta segunda época tiene en las composiciones últimas de Dufay y en Johannes Okeghem (Dender o Termonde, 1430 - Tours, 1495), sus músicos más importantes. Las formas se mantienen del período anterior esto es: la Misa, el Motete y la Chanson, básicamente, aunque hay innovaciones en cuanto al uso del contrapunto y a la técnica del Canon, época en la que éste último

se desarrolla totalmente. Como hecho curioso Okeghem llegó a escribir un Canon a treinta y seis voces; nueve veces cuatro voces.

El tercero parte de 1490 hasta 1520. Se caracteriza este periodo por la insistencia en la claridad sonora, que se materializa con el empleo de gran número de cadencias cuando la música contiene un texto determinante, empleo de sextas, décimas y terceras de forma alternada en la conducción de las voces y más sencillez y uniformidad en melodías y ritmos respectivamente. Misas y Motetes vuelven a constituir el corpus fundamental de la forma en cuanto a la composición de la época. Jacob Obrecht (Utrech, 1450 - Ferrara, 1505), Josquin Desprez o des Prés (Cambrai *circa* 1450 - Condé, 1521) y Heinrich Isaak (antes de 1450 - 1517) aunque algunos lo centran en la escuela alemana es por su estilo franco - flamenco, fueron sus más notables representantes.

El cuarto, de 1520 a 1560. Los géneros más usados en el terreno profano son la Chanson, la Vilanella y el llamado nuevo Madrigal, mientras que en el religioso se mantiene el Motete, la Misa, y se refuerzan las formas con las Pasiones, Himnos, Magnificats, Lamentaciones, etc. Autores característicos son: Adrian Willaert (Rousselaere, *circa* 1480 - Venecia, 1562), Nikolas Gombert (Flandes, *circa* 1500 - después de 1556) y Jacobus Clemens non Papa (1510 - 1555) La escritura, en el Motete de esta época, es más densa que los estilos anteriores debido a un abandono de la importancia del texto en beneficio de la arquitectura musical. Por tanto, y de forma generalizada, cobra más impulso la perspectiva musical de manera unilateral que la adaptación de la música al texto.

Y por último, el quinto, que se corresponde al período de tiempo entre 1560 y 1600. Se mantiene el Motete como forma principal, las voces

suelen ser cinco o seis. Es el momento de la aparición de la tonalidad mayor menor, y como consecuencia de esa circunstancia proliferan las cadencias, sobre todo la de Tónica - Dominante. El resultado de la evolución es un mayor equilibrio entre las voces, circunstancia que conlleva en mayor modo la interpretación vocal “a capella”, sin abandonar en su totalidad los acompañamientos instrumentales. Jacobo Arcadelt (1514 - después de 1557), en el contexto de la musical vocal profana especialmente en el uso de la Chanson francesa y los Madrigales, y sobre todo Orlando di Lassus (Mons 1530 - Munich, 1594), son los compositores más representativos.

1.2.2.2- La escuela italiana.

Esta escuela está dividida en la Veneciana por un lado y la Romana por otro.

La escuela de Venecia se caracteriza por el empleo de la ejecución con más de un coro, técnica que se remonta a la época de ejecución de los salmos, y por el principio concertante, o principio del Concierto barroco. Los coros estaban integrados también por instrumentos. Estas manifestaciones musicales perseguían que los oyentes estuvieran sumidos por los efectos de los sonidos provenientes de distintos ángulos de las iglesias, a la par que de una sensación de poderío social de los que financiaban la música, esto es; la Iglesia. Representantes de la escuela Veneciana son Andrea Gabrielli (Venecia, *circa* 1520 - 1586), su sobrino Giovanni Gabrielli (Venecia, 1557 - *idem*, 1612), el anteriormente citado Adrian Willaert, incluido también en esta escuela dada su estancia en Venecia, y Giuseppe Zarlino (Chioggia, Venecia, 1517 - Venecia, 1590), como teórico de la música, dando máxima relevancia a la importante

dualidad triádica imperante, resuelta en mayor con do-mi-sol y menor en re-fa-la, y que Zarlino llamaba “imitazione della natura”.

Capítulo aparte merecería, en caso de que este trabajo de investigación enfocara su andadura en términos históricos en el contexto de la polifonía, Claudio Monteverde o Monteverdi (Cremona, 1567 - Venecia, 1643), al que se debe, en opinión de algunos, su contribución a la fundación de la ópera veneciana. Renovador del estilo del Madrigal profano e innovador, con el empleo de acordes de séptima y novena con objeto expresivo y de modulación, de los conceptos musicales de su época.

El máximo representante de la escuela romana es Giovanni Perluigi Palestrina (Palestrina, antigua Preneste o Praeneste, *circa* 1524 - Roma 1594) De hecho se contrasta un antes (Clemens non Papa, Cristóbal de Morales, etc.), mientras (Ruffo, Porta, etc.) y después (Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero) de Palestrina, en cuanto a compositores que han tenido relación con el estilo de la escuela romana. Como escuela romana se designan a los compositores que estuvieron en la Capilla Papal de Roma. Las características creativas de esta escuela se formulan como una tendencia predominantemente sacra en la música (Misas y Motetes), uso de los conceptos polifónicos franco - flamencos conjuntamente con la amplitud sonora y la melodía italiana, ejecución “a capella”, empleo de melodías provenientes del canto gregoriano como “cantus firmus” y ritmo poco alterado.

1.2.2.3- La inglesa.

La influencia continental y la Reforma en el siglo XVI conforma el punto de inflexión del desarrollo musical renacentista en Inglaterra.

Previamente a estos hechos, durante el siglo XV y parte del siglo siguiente, sobresale ante todo la música sacra representada por la Chapel Royal de la corte de Londres; una vez constituida la Reforma, anteriormente nombrada, durante el mandato de Enrique VIII (Greenwich, 1491 - Westminster, 1547) se desarrollan formas religiosas para el culto como las canciones o *canticals* y los Motetes, llamados *anthems*. Por lo que respecta a la música profana fueron los Madrigales, canzonettas y balletti de acuerdo a los modelos italianos los más usados, y la música de virginal, ayres y songs, según la propia manifestación musical inglesa. La influencia continental en formas básicas para esta época, como los Madrigales, la podemos encontrar seguramente en los modelos de expresión, que fueron las canciones españolas tratadas por Luys Milan con canto y vihuela, y en las francesas con Adrian Le Roy, en el caso inglés fueron diseñadas por una voz solista con acompañamiento de laúd. Esta época tuvo su esplendor durante el reinado de Isabel I (Greenwich, 1533 - Richmond, 1603), circunstancia por la cual se denomina a la música inglesa del Renacimiento, genéricamente, música isabelina. También coincidió cronológicamente con la vida y obra de William Shakespeare (Stratford on Avon, 1564 - *idem*, 1616) y sus contemporáneos, como Christopher Marlowe (Canterbury, 1564 - Deptford, Londres, 1593), cuyas aportaciones al desarrollo de la música en Inglaterra fueron fundamentales, ya que si por una parte el binomio poesía y música fue muy desarrollado, también la conjugación del teatro con la música fue contemplada en ocasiones.

Los compositores más destacados son: John Dunstable (*circa* 1400 - Londres, 1453), como uno de los iniciadores de la época, cabe decir de este compositor la aplicación que realizó del estilo florentino con acompañamiento instrumental a la música religiosa que compuso. Este compositor, astrónomo y matemático inglés vivió sin duda en el continente,

ya que es ahí donde se han encontrado la gran mayoría de sus escritos, en sus composiciones resalta la armonía típicamente inglesa que influyó en músicos como Dufay, y ante todo Binchois. La mayor parte de sus obras encontradas son Motetes y fragmentos de Misas. William Byrd (¿Lincolnshire?, 1543 - ¿Stondon Massey?, Essex 1623), fue uno de los fundadores de la escuela de virginalistas ingleses y está considerado como el más notable compositor inglés del siglo XVI. Entre sus composiciones figuran Motetes para el culto católico, a pesar de formar parte de la Capilla Real reformista. En cuanto a sus Madrigales, tienen inspiración de las canciones inglesas básicamente escritas para voz sola y acompañamiento de violas, aunque también contienen algo del modelo italiano, sobre todo en cuanto al desarrollo formal. Su producción instrumental es abundante. Thomas Morley (1557 - 1603), canzonets, Madrigales y ballets son algunas de las formas tratadas por este autor, aunque no es despreciable su parcela como editor y teórico musical, donde destaca su iniciación al contrapunto renacentista en la obra “*Sencilla y fácil introducción a la música práctica*” (1597) Mención especial merece el laudista John Dowland (1562 - 1625) que, por su condición, trataré ampliamente un poco más adelante.

1.2.2.4- La alemana.

En un principio, en el contexto de la lengua alemana se hallaban la canción popular que era de corte monódico y estructura sencilla, el meistersang o antigua canción propia de los maestros cantores que fueron los sucesores de los trovadores o poetas, llamados minnesinger, y otras canciones más complejas que las anteriores que se llamaban melodías cortesanas u Hofweisen. Al correr del tiempo la estructura y estética de las composiciones del Renacimiento alemán siguen las pautas de las franco flamencas, de hecho es el compositor flamenco Heinrich Isaac (¿Brabante?,

circa 1450 - Florencia, 1517) el más significativo de esta época. Es conocido de igual forma con el nombre de Arrigo Tedesco, y su obra es numerosa; Misas publicadas en Venecia en las ediciones Petrucci en 1506, Motetes en su gran obra inconclusa “*Choralis Constantinus*”, terminada por su alumno Ludwig Senfl (¿Basilea?, *circa* 1486 - Munich, 1542), y publicada en Nuremberg entre 1550 y 1555, y cerca de ochenta canciones, entre ellas la célebre “*Innsbruck, ich muss dich lassen*”.

Por su parte, Hans Leo Hassler (Nuremberg, 1564 - Frankfurt del Main, 1612), destacó de la pléyade de compositores de lengua alemana. Fue alumno de Andrea Gabrielli desde 1584 que marchó a Italia, y posteriormente organista de la catedral de Augsburgo, de Santa María de Nuremberg y director de la capilla de la ciudad, entre otros menesteres musicales. Tiene entre sus obras varios libros de Canciones religiosas y profanas, *Madrigali* de 5 a 8 voces (1596), libro de *Misas* de 4 a 8 voces (1599), *Sacri Conventus* de 4 a 12 voces (1601) y *Letanías alemanas* a 7 voces y doble coro.

Heinrich Schütz (Sagittarius) (Köstritz, Turingia, 1585 - Dresde, 1672), considerado por algunos el último renacentista y por otros el primer barroco, marca desde mi punto de vista una inflexión en la música alemana, circunstancia que se contempla con cierta frecuencia en el mundo de la música en cuanto al todo musical o a alguna de sus partes, pero que por extensión también ocurre en otras parcelas del arte. Schütz es educado en el más puro estilo humanista que emanaba de las doctrinas de Lutero, pero fue en Italia donde estudió música con Giovanni Gabrielli, ya que el landgrave Mortiz von Hesse-Cassel lo envió a Venecia cuando Schütz era miembro de su capilla, ciudad a la que regresó en 1628 para estudiar el nuevo estilo monódico y trabajar con Monteverdi, maestro de capilla de San Marcos. El

conocimiento del nuevo estilo concertante basado en el bajo continuo, la representación del texto del estilo moderno, conjugado con el contrapunto antiguo marcará toda su vida; en ocasiones alguna influencia estará por encima de las otras, pero nunca la lectura será de efecto regresivo sino de evolución dentro de un mismo estilo que tiene mucho que ver con las etapas vitales de su vida. Las obras completas de Schütz se agrupan en XVI tomos, son de corte eminentemente religioso y destacan las *Cuatro Pasiones según los Evangelios*, el *Oratorio de la Resurrección*, el *Oratorio de Navidad* y *Las siete palabras de Jesús en la cruz*.

1.2.3- El Renacimiento en España, músicos más renombrados.

La música culta del Renacimiento español tenía su ubicación, en cuanto a la labor creativa, en los mismos centros de poder social que en el resto de Europa: las catedrales y conventos por un lado y las capillas reales creadas en las diversas cortes de los sucesivos mandatarios españoles, Isabel I de Castilla llamada la Católica (Madrigal, 1451 - Medina del Campo, 1504), Carlos V (Gante, 1500 - Yuste, 1558) y Felipe II (Valladolid, 1527 - El Escorial, 1598), por otro. En primera instancia la música española tuvo influencia francesa en cuanto al período primitivo de la polifonía, llamado “ars antiqua”, ciclo que llega aproximadamente al año 1300. Por supuesto, y por cuestiones imperialistas, en un futuro también se vería motivada por la escuela franco flamenca, aunque nunca llegó al entramado polifónico de esta corriente y quedó, dada la tradición española, en un plano más sencillo de escritura y forma.

Las formas de la música vocal polifónica profana pertenecen a la tradición propia española o son adaptaciones de otras cercanas. Así pueden nombrarse los Villancicos, estrambotes o los Romances entre otros.

Los Villancicos son composiciones poético musicales que tienen, básicamente, tres acepciones; el Villancico poético tal cual, el Villancico musical que trataba de musicar el anterior y la canción de Navidad. El Villancico fue llamado por Menéndez Pidal (La Coruña 1869 - Madrid 1968), “*la forma más antigua de la glosa*”, o la forma más antigua de adornar un estribillo, y tiene su origen en el zéjel, (cuya estructura normal se configuraba por un estribillo sin número fijo de versos cantado por un coro, y una mudanza cantada por el solista que constaba de cuatro versos, los tres primeros asonantados y el último que rimaba con el estribillo para dar la entrada al coro) Suele tener tres partes: el estribillo, la copla y de nuevo el estribillo o vuelta. Así, como ejemplificación tenemos la célebre:

Estribillo:

Tres morillas me enamoran en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Copla:

Iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas.

Estribillo o Vuelta:

Tres morillas tan garridas en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Este ejemplo está más próximo quizás a la estructura básica del zéjel que al propio Villancico:

Estribillo:

¡Ay Santa María,
valedme, Señora,
esperanza mía!

Estrofa o mudanza:

¡Vos sois la que amo,
vos sois la que quiero,
vos sois la que llamo,
vos sois la que espero,
vos sois el lucero.

Vuelta:

Cuya luz nos guía,

Parte del estribillo:

esperanza mía!

También puede interpretarse la estructura de la siguiente manera:

Estribillo:

Al amor quiero vencer
mas quien podrá?
Quella con su gran poder
vencido me ha.

Estrofa o mudanza:

Al amor querría vencer
y con bien ser del vencido,

por poder mejor querer,
parta ser mejor querido.

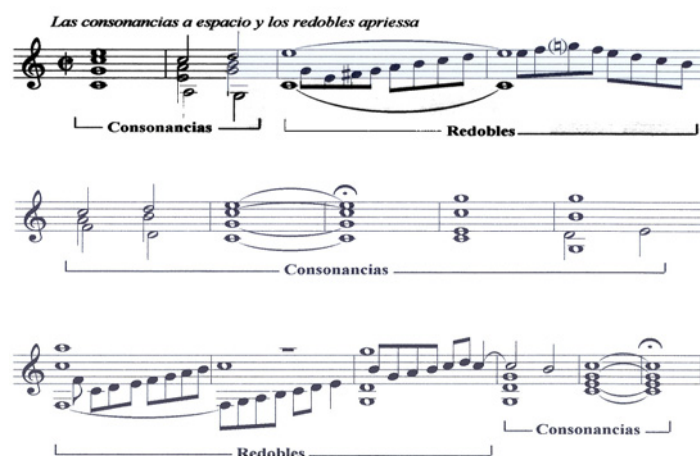
Vuelta con parte del Estribillo:

Quien tuviesse tal poder
mas quien podrá?
Quella con su gran poder
vencido me ha.³⁶

De manera general y a través del tiempo, cabe destacar las composiciones que en la forma de Villancico realizó el poeta, músico y dramaturgo español Juan del Encina (Encinas, Salamanca, 1469 - León, 1529), Félix Lope de Vega y Carpio (Madrid, 1562 - *idem*, 1635) y Diego Gómez Manrique (Amusco, Palencia, 1412 - Toledo, 1490), tanto en ámbito cronológico distinto, como los de algunos poetas de la Generación del 27. Particularmente en el contexto musical, y en la época que nos ocupa, son innumerables los Villancicos que han sido incorporados por nuestros vihuelistas (L. Milán, L. de Narváez, A. de Mudarra y E. de Valderrábano, entre otros), y forman parte del gran repertorio de la música renacentista española.

Los estrambotes son composiciones poético musicales también, que se asemejan a la Frottola italiana, y tienen muchas similitudes, a decir de algunos autores, con los Villancicos y canciones. Toma el nombre de estrambote la copla que se añade al final de alguna composición lírica, como por ejemplo en las seguidillas y en los Sonetos, con el propósito de enriquecerlos.

El Romance es un tipo de canción narrativa de estructura homogénea, circunstancia esta que hace que en España se agrupen estas canciones en los conocidos Romanceros. El Romance está compuesto por versos octosílabos que mantienen una asonancia uniforme en los versos pares, y tienen un estilo épico - lírico. El recitado del Romance suele ser cantado. Son muchos los Romances que nuestros vihuelistas han usado para la prosperidad del repertorio³⁷. La interpretación de los Romances dictaminaba que, en la mayoría de los casos, cada una de las partes se realizaba dos veces. En el contexto de la composición de los vihuelistas, existía, como en casi todas las disciplinas, una terminología propia. Así se llamaban redobles, en este argot, a los grupetos y en ocasiones al trino, así como a los pasajes de corte escalístico que solían interpretarse ágilmente para contrastar con los episodios en que la voz era acompañada por la vihuela. Por otro lado el término consonancia se refiere a los pasajes en los que el acompañamiento se realiza con acordes, o simplemente una exposición de éstos. Ejemplificación de lo dicho queda claro en el siguiente pasaje de una Fantasía de Milán.



³⁷ MILAN, L., *Op. Cit.*, “Aquí empieçan los romances y han se de tañer lo que fuere consonancia a espacio. y los redobles que ay a las finales quando acaba la boz muy apriessa. La primera parte tañereys dos vezes y la segunda parte assi mesmo. y tañiendo por estas partes en la vihuela haveys de alçar el quarto traste un poco hazia las clavijas de la vihuela”, página C.

Como ejemplificación del Romance incluyo el llamado “Ya se asienta el rey Ramiro”, que según Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856 - *idem*, 1912) es de los más antiguos y se ha glosado muchas veces, entre ellas la del célebre vihuelista Luys de Narváez. El Romance se refiere al rey Ramiro de Aragón, no se sabe si I o II, y Narváez sólo realiza la música para una estrofa, determinando que debe repetirse igual para todas las demás.

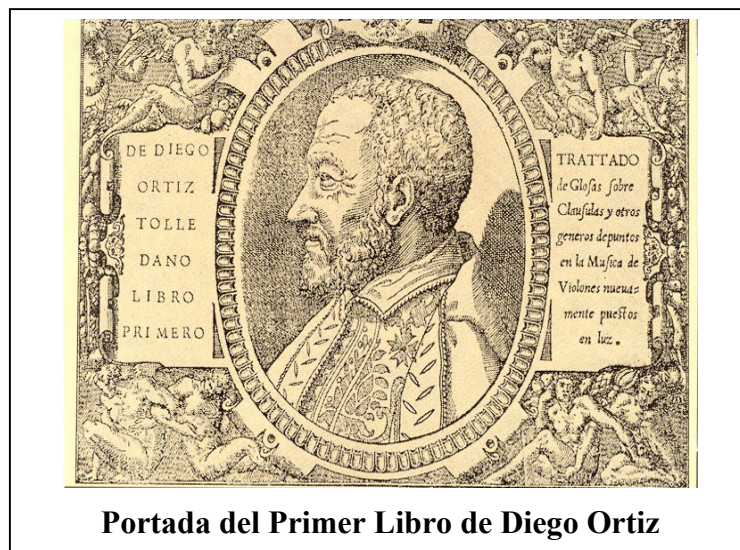
*“Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar;
los tres de sus adalides
se le pararon delante.*

*Al uno llaman Armiño,
al otro llaman Galvan,
al otro Tello, lucero
que los adalides trae.”*³⁸

La música instrumental, lógicamente no cuento el uso de instrumentos en las ejecuciones vocales, se circunscribía a instrumentos de carácter doméstico tales como el órgano, clave, laúd, vihuela, viola, etc. No es hasta finales del siglo XVI cuando empezó a concebirse la música para grupo instrumental. En este contexto cabe nombrar al español Diego Ortiz (Toledo, *circa* 1510 - ¿?) Es importante tenerlo presente, ya que a través de su obra hoy en día se han formado en cualquier instrumento gran cantidad de músicos, interesados en la ejecución de la música del Renacimiento. Diego Ortiz es autor del libro llamado “*Tratado de glosas sobre cláusulas y*

³⁸ NARVÁEZ, L. DE, *Los seys libros del Delphin -Emilio Pujol*, CSIC, Barcelona, 1971, página 47.

otros géneros de puntos en la música de violones”, editado en Roma en el año 1553. La obra consta de dos libros; en el primero hay una gran cantidad de ejemplos de cómo se tiene que glosar o adornar la música escrita, precepto que ha de tenerse en cuenta para la interpretación de la música renacentista y barroca. El segundo libro contiene gran cantidad de Recercadas listas para ser tocadas y glosadas, teniendo en cuenta los preceptos del primer libro.



Portada del Primer Libro de Diego Ortiz

En su totalidad, Ortiz no solamente enseña la ejecución de la viola sino, como he dicho, la manera de ejecutar e improvisar respetando el estilo de la música de su época, introduciendo al lector en la teoría musical y en los vericuetos de la composición renacentista. Emplea básicamente tres combinaciones instrumentales:

- a) la viola glosa o adorna una melodía mientras el clave va realizando “*bajos ostinati*”.
- b) ejecución “*alla mente*” o improvisada de la viola y el clave.

c) una obra polifónica, normalmente una chanson o un Madrigal, es reducida por el clave mientras la viola realiza disminuciones (ornamentación), o improvisa variaciones sobre una de las voces.

Extraigo un párrafo de su primer libro, en el que determina las bases de la glosa. Este párrafo se encabeza con el epígrafe:

REGLA DE COMO SE HA DE GLOSAR
vna boz para tañer , o cantar .

 **V**N que la manera de glosar vna boz para tañer o cantar facilmente se sabra hazer teniendo este libro toda via quiero de zir como se ha de hazer por que algunos habra que no caeran enello, ha se de tomar la boz que se quiere glosar y yrla escriuiendo de nueuo y, quando llegare a donde quiere glosar yr al libro y buscar a quella manera de puntos si es clausula en las clausulas y fino en los otros puntos y mire alli todas las diferencias que estan escritas sobre a quellos puntos y tome la que mejor le estubiere y pongale en lugar delos puntos llanos y en todas las partes que quisiere glosar haga desta manera. 11

“Regla de como se ha de glosar un boz para tañer, o cantar”

“Aunque la manera de glosar una boz para tañer o cantar facilmente se sabra hazer teniendo este libro todavia quiero dezir como se ha de hazer por que algunos habra que no caeran enello, ha se de tomar la boz que se quiere glosar y yrla escriviendo de nuevo y, quando llegare adonde quiere glosar yr al libro y buscar a quella manera de puntos si es clausula en las clausulas y sino en los otros puntos y mire alli todas las diferencias que estan escritas sobrea quellos puntos y tomo la que mejor le estubiere y pongale en lugar delos puntos llanos y en todas partes que quisiere glosar haga desta manera”³⁹.

³⁹ ORTIZ, D., *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma, 1553, página 7.

Es absolutamente increíble, por un lado por la época y por otro por la gran calidad didáctica, el trabajo de Diego Ortiz, como dije, uno de los primeros textos de improvisación escritos y punto de referencia hoy en día de la interpretación antigua.

En el plano polifónico cabe destacar como los primeros autores a Juan del Encina (Encinas, Salamanca, 1469 - León, 1529), antes citado, cuyo nombre real era Juan de Fermoselle. Alumno de Antonio Martínez de Cala, llamado Elio Antonio de Nebrija (Lebrija, 1441 - Alcalá de Henares, 1522) Durante los inicios del siglo XVI estuvo en Roma donde fue cantor de la capilla de León X. La obra llamada “Cancionero” (Salamanca 1496), contiene composiciones poéticas juveniles amparadas por las melodías con acompañamiento que compuso de las que sólo sesenta y ocho han llegado hasta nuestros días, publicadas por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823 - *idem*, 1894) Entre sus obras mayores cabe destacar las “Églogas”, dedicadas al primer duque de Alba, y los autos religiosos de “Navidad” y de la “Pasión y Muerte de Jesús”, así como la “Farsa de Plácida y Victoriano”. Se le considera por estas obras uno de los precursores del oratorio.

Juan de Anchieta (Azpeitia, 1462 - *idem*, 1523), tuvo relación con los Reyes Católicos ya que fue capellán cantor de la capilla de la reina Isabel desde el año 1486, y maestro de capilla del infante don Juan, desde el año 1493. Compuso un Romance a cuatro voces; “*En memoria d’Aleixandre*”, de texto profano. Basándose en el Romance “*¡Ea! judíos a enfardelar, que mandan los reyes que paséis la mar*”, que cantaban los judíos cuando fueron expulsados de España, escribió una Misa. En el contexto de la música religiosa se conservan un Magnificat, dos Misas y algunos Motetes.

Entre sus Villancicos profanos destaca “*Dos ánades, madre*”. Es figura clave en el Cancionero Musical de los siglos XV y XVI

Encina y Anchieta pueden considerarse precursores en cuanto al estilo de la polifonía renacentista española. Sus pasos los culminaron gentes como Cristóbal de Morales (Sevilla, *circa* 1500 - Málaga o Marchena, 1553), que está considerado uno de los mejores contrapuntistas de música religiosa de su época. Morales era sacerdote y maestro de capilla de las catedrales de Ávila (1526), Plasencia (1528 - 1531) y Salamanca (1534), de donde marchó a Roma para ser cantor a las órdenes del Pontífice durante diez años, como veremos más tarde. Allí compuso el Motete “*Lamentabatur Jacob*”, que se canta en la Capilla Sixtina la cuarta dominica de Cuaresma. De vuelta a España fue maestro de capilla de las catedrales de Toledo (1545), Marchena y Málaga. Una de las características de Morales son sus explicaciones de los principios estéticos que concurren en sus obras, al comienzo de éstas. Se le ha ubicado, dado su nacimiento, en la escuela andaluza de polifonistas, aunque analizando su obra es más propio ubicarlo en la escuela romana y más concretamente como uno de los precursores de Palestrina. Las Misas y Motetes que compuso, como por ejemplo, “*Tu es Petrus*”, fueron y son muy conocidos en toda Europa. Estas obras fueron recogidas y publicadas por editores italianos de su época, de las cuales las más antiguas son “*Magnificat cum quator vocibus*” (Venecia 1542 y 1545) y “*Missarum, liber I et II*” (Roma, 1544) Algunas de sus obras figuran en las antologías de Hilarión Eslava y Elizondo (Burlada, Navarra, 1807 - Madrid, 1878) “*Lira sacrohispana*”, y de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) “*Hispaniae Scholae Musica Sacra*”.

Francisco Guerrero (Sevilla, 1528 - *idem*, 1599), fue discípulo de Morales y de su hermano Pedro. Maestro de capilla de las catedrales de Jaén y Sevilla. Durante su juventud escribió canciones y Villanescas profanas, a las que más tarde les adaptó un texto religioso por lo que pasaron a formar parte de su música sacra con el nombre “*Canciones y villanescas espirituales*”. Escribió Motetes a cuatro y cinco voces, salmos, magnificat, Misas, siendo particularmente interesantes las Pasiones, algunas de las cuales fueron publicadas en Roma, Venecia, París y Lovaina en vida del autor, circunstancia no muy habitual en esta época. En ocasiones se le ubica en un plano inferior al de Morales y Victoria en cuanto a la hondura religiosa de su obra, hecho que no hace que se le reconozca un gran encanto en sus obras de sentimiento italiano, que lo proclaman como uno de los maestros de su época.

Con objeto de comparar las vidas y costumbres de los músicos españoles más renombrados del Renacimiento con los sujetos de nuestro estudio, los vihuelistas, me adelantaré perfilando la biografía de uno de ellos.

En la obra “*Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*”, publicado en Sevilla en 1554, cuyo autor es Miguel de Fuenllana (Navalcarnero ¿? - *idem*, 1579), ciego de nacimiento y músico de cámara de la marquesa de Tarifa en primera instancia, y de Felipe II después, aparte de composiciones propias para vihuela y para guitarra de cuatro cuerdas, hay varias transcripciones de Sonatas y Madrigales de Francisco Guerrero, así como una recopilación de composiciones de Vázquez, Morales, Flecha, etc., por lo que observamos la conexión entre los músicos más notables del momento con los intérpretes y compositores de vihuela,

que usaban en ocasiones motivos, o directamente transcribían las obras de estos grandes autores.

Claramente existe una gran diferencia, como hemos visto en Fuenllana y veremos más adelante con otros vihuelistas, entre sus biografías. Ya que en el caso de los Victoria, Morales o Guerrero sus vidas se ciñen a los lugares más importantes, musicalmente hablando, de la época, y con cargos relevantes tales como maestros de capilla, cantores Pontificios, etc., mientras que los vihuelistas formaban parte de los músicos de la corte, o del entorno de los nobles de la época, circunstancia normal si tenemos en cuenta los niveles artísticos de los unos y los otros. Estas reflexiones nos aclaran bastante las conductas socio - musicales que imperaban en el siglo XVI, conductas que por otra parte y traducidas a entornos distintos no distan mucho de las que se reprodujeron más adelante, o incluso de las que permanecen hoy en día en nuestro entorno.

Tomás Luis de Victoria (Ávila, *circa* 1548 - Madrid, 1611) En 1565 fue a Roma para ingresar en el Collegium Germanicum para cursar sus estudios sacerdotales que culminaron en 1575 cuando fue ordenado sacerdote. Estudió con Bartolomé Escobedo (Zamora, principios del siglo XVI - Segovia, 1563) y Cristóbal de Morales que eran cantores de la Capilla Pontificia. Sólo compuso música religiosa, con un carácter profundamente místico equiparable en otro contexto al de San Juan de la Cruz, quizás también influido por sus vivencias durante cinco años con San Felipe Neri en San Girolamo della Carità donde Victoria era capellán, y el santo había establecido su Oratorio. Escribió gran cantidad de Motetes como “*O vos omnes*”, todos de corte religioso, que más tarde usó para crear basándose en ellos once de sus veinte Misas. Quizás la obra más conocida de Victoria sea el “*Oficio de Semana Santa*”, que data de 1584.

Esta obra es una composición polifónica para los textos que se cantan desde el domingo de Ramos al de Resurrección. Está vinculado a la escuela romana de Palestrina, del que era amigo íntimo y están considerados por igual. La característica principal de la música de Victoria, como la de Palestrina, en cuanto al uso, fue la de conseguir que sus composiciones fueran lo más operativas posible para los propósitos de la liturgia, sin restarle protagonismo a ésta.

Todos estos grandes polifonistas, tanto españoles como europeos, constituyeron el punto de partida en cuanto a la plasmación en la vihuela y el laúd de sus obras corales, por medio de los autores e intérpretes de las respectivas escuelas de esos instrumentos. Lógicamente no les tuvo que resultar nada sencillo colocar en la vihuela los giros contrapuntísticos de las obras corales, por lo que a veces se llegaban a realizar tales alardes técnicos, que hubieran sido insuperables sin el genio y constancia de los vihuelistas, circunstancia que por otra parte les despertó un gran sentido de la invención.

Para una exposición de la evolución musical de la época, atribuida, por supuesto, a los antecesores de la guitarra, es obvio separar por cuestiones de diferencias en la estructura de los instrumentos, vihuela: España, y laúd: resto de Europa, las dos evidentes grandes ramas de la Interpretación musical renacentista.

1.2.4- Organología renacentista afín a la guitarra.

1.2.4.1- España: la vihuela.

1.2.4.1.1- Generalidades.

En el siglo XIII se produce el fenómeno de la adopción de la vihuela en España, en detrimento del laúd, que había caído en desuso, mientras que, por otra parte, se había introducido ya en Europa y continuaba su marcha hacia el esplendor de la época renacentista.



La vihuela era un instrumento que, sociológicamente, pertenecía a la aristocracia, debido posiblemente a que tuvo que ser demasiado elevado su coste, y su complejidad técnica era mucho mayor que la guitarra de cuatro órdenes, que era muy popular. Una de las primeras reproducciones artísticas que existen de la vihuela, es la que se halla en las miniaturas del códice de las “Cantigas de Santa María” de Alfonso X El Sabio, denominada guitarra latina.

Etimológicamente hay que decir que el nombre de vihuela se asocia a una familia de instrumentos españoles de cuerda que pueden ser tañidos con plectro, con arco o los dedos. De tal forma, entre el siglo XIII y el XV hay dos modalidades de vihuela: la “vihuela de péndola o péñola” que se tocaba con plectro, y la “vihuela de arco” que era una variación de la fídula o viola frotada medieval. Es en el siglo XVI cuando aparece la “vihuela de mano”, instrumento que trato en este apartado. No está claro que la vihuela de mano sea una consecuencia de la evolución de la vihuela de péndola y la de arco, pero en buena lógica no es descabellado. Por tanto la guitarra latina que se encuentra representada en las Cantigas de Alfonso X es un instrumento para ser tañido con plectro o púa.

Durante el reinado de la vihuela, aparecieron lógicamente una serie de diferenciaciones en su estructura, que van desde la forma hasta la afinación y número de cuerdas, que desembocaron en vihuelas de afinaciones más agudas. Este instrumento fue desplazado a finales del siglo XVI, por la evolución de la guitarra, fruto de las diversas posibilidades de la morisca y latina, que iba adaptándose a las necesidades musicales más completas y ortodoxas de la época.

Había una denominación durante el Renacimiento y parte del Barroco para los constructores de instrumentos de madera con cuerdas de tripa que perduró hasta el siglo XVIII, era violeros. Estos artesanos realizaban pues instrumentos como vihuelas de mano, guitarras, laúdes, arpas, vihuelas de arco o instrumentos que pertenecían a la familia de las violas de gamba, violones o instrumentos de la familia del violín, etc. En el comienzo del siglo XVII algunos de ellos, dada su tendencia a construir más unos instrumentos que otros comenzaron a llamarse guitarreros, y a

mitad de este siglo es cuando empieza a aparecer la diferenciación entre el violero y el guitarrero⁴⁰.

La vihuela de mano, pues, ha jugado un papel importantísimo en el desarrollo de las formas musicales, como, por ejemplo, en la creación de lo que se llamó “Diferencias” que dieron lugar posteriormente a las conocidas “Variaciones”, este apogeo coincide con la fase de mayor esplendor de la polifonía gótica, es decir la segunda mitad del siglo XVI.

Partiendo de 1490 deja de ser un instrumento de acompañamiento para no solamente tomar de otras fuentes instrumentales, como el canto oral, obras para plasmarlas en la vihuela, sino también desarrollar estos conocimientos para crear un repertorio específico del instrumento, siendo un pilar, como he dicho, de la cultura musical de la época.

La vihuela tenía seis órdenes. Cada orden constaba de dos cuerdas y su afinación era parecida a la de la guitarra actual, con la diferencia de que el tercer orden estaba medio tono más bajo, con respecto a las otras cuerdas, que en la guitarra de hoy en día. Por tanto una supuesta vihuela en Mi, lo cual significaba que la primera cuerda o primer orden al aire tenía la afinación en Mi, se completaba con las siguientes afinaciones;

2º orden - Si

3er orden - Fa#

4º orden - Re

5º orden - La

6º orden - Mi

⁴⁰ Más información en:

BORDAS, C., *La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII*, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, páginas 47 a 67.

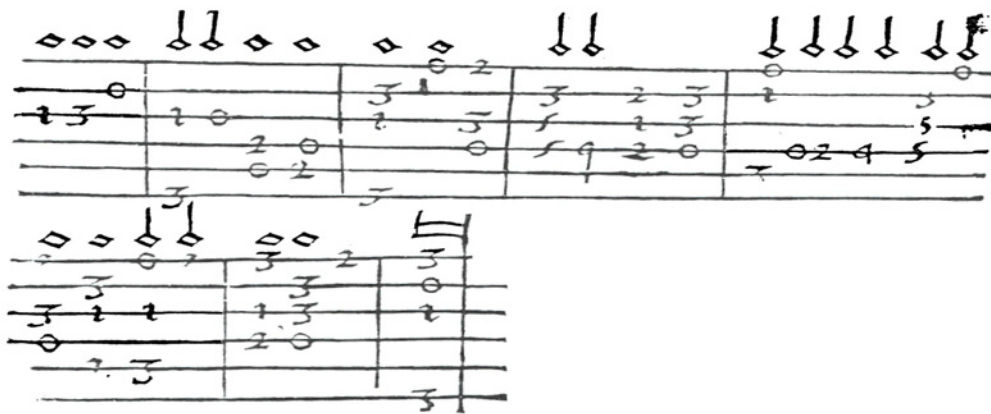
1.2.4.1.2- Sistema de notación: la tablatura y expresiones.

La notación impresa se efectuaba en un sistema llamado tablatura. La tablatura era un sistema de escritura a la manera de las partituras de las polifonías vocales o instrumentales. Este sistema se estableció básicamente durante la Edad Media y el Renacimiento. En la tablatura sólo la voz parece escrita en notación normal, mientras que el resto de las partes aparece en notación alfabética o cifrada.

Las tablaturas más antiguas, principios del siglo XIV, están escritas para órgano. En el siglo XV destacan las tablaturas de la ciudad italiana Faenza (que son transcripciones de obras italianas y francesas) y las del organista Conrad Paumann (Nuremberg, *circa* 1410 - Munich, 1473) en su obra “*Fundamentun organisandi*”, donde los bajos están representados por letras sucesivas, las barras de los compases mantienen igual distancia en cuanto a la duración de las notas, y se representan las alteraciones como apéndices en las notas.

En los países germánicos la tablatura perduró hasta el siglo XVIII, con notas negras, rombos blancos, letras, pentagramas de seis a siete líneas. Por otra parte se llamaban “tablaturas de órgano o de clave” a las compuestas por dos o cuatro pentagramas, aunque aparecieran notas normales, barras de compás junto a cifras, denominación usada por italianos, españoles, ingleses y franceses durante el siglo XVI.

En España, los vihuelistas del siglo XVI usaban la tablatura en cifras que, como he dicho, consistía en representar por medio de números el lugar del mástil en que se ha de producir el sonido.



Tablatura española procedente de “El maestro” de Luys Milán, siglo XVI. Pertenece a la Declaración, donde en las páginas previas presenta algunas directrices que más tarde aparecen en el texto.

No obstante existían algunas diferencias en el propio ámbito español, según los autores, en cuanto a la configuración de las tablaturas. Así por ejemplo:

Luys Milán.

La línea superior representa la 1ª cuerda, la inferior la 6ª.

Las cifras eran por ejemplo 0 al aire y X en el traste 10.

Los valores rítmicos: breve, semibreve, mínima, semimínima y corchea.

Luys de Narváez y Alonso Mudarra.

La línea inferior representa la 1ª cuerda, la superior la sexta.

Las cifras eran por ejemplo 0 cuerda al aire y X traste número 10 en el caso de Narváez y XI traste número 11 en el caso de Mudarra.

Los valores rítmicos: breve, semibreve, mínima, semimínima y corchea.

Por lo que la máxima diferencia estribaba en la ubicación en el hexagrama del primer orden.

Así pues, era una forma más simple, aunque incompleta, de representar los sonidos producidos por un instrumento. En la notación normal, el instrumentista reproduce una serie de sonidos que están representados en su justa medida en cuanto a los parámetros del sonido, esto es: intensidad, duración, altura y timbre por medio de la propia escritura en el pentagrama, o por anotaciones encima o debajo del mismo. Este sistema por lo completo es un tanto complejo de aprender, ya que la representación es abstracta, en contrapartida de la tablatura que la representación es visual, en tanto que el instrumentista puede observar en la grafía el orden o cuerda, y el traste del instrumento que tiene que pulsar. Lógicamente, dado que en principio el sistema de tablatura es por esta circunstancia más sencillo, aunque incompleto, de reproducir en primera instancia, se usó mucho más en el Renacimiento, puesto que era más operativo en cuanto a la supervivencia del músico en contextos pedagógicos, y de comprensión mayoritaria de las ediciones musicales.

En el resto de Europa se cambiaban en ocasiones las cifras por letras, así lo que antes era 0 (cero), ahora es α (alfa), y β (beta) en sustitución de 1 (uno), y así sucesivamente para determinar los trastes. Se podía usar el alfabeto griego o cualquier otro que el compositor o transcriptor creyese conveniente.



**Tablatura inglesa, de John Dowland, con su correspondiente
transcripción a notación actual.**

Siempre había alguna variación sistemática, como por ejemplo en Inglaterra en el siglo XIV, los organistas se servían de una notación especial, combinando las notas usuales y la notación alfabética, como antes he comentado. Este tipo de notación aparecida en la Edad Media sobrevivió hasta el siglo XVIII aproximadamente, y fue el guitarrista español Santiago de Murcia, con su “*Resumen de acompañar la parte de guitarra*” (1714), el último que utilizó en un tratado el sistema de la tablatura. De forma general las tablaturas españolas e italianas se representaban con cifras, y las francesas, alemanas e inglesas con letras.

Por lo que respecta a las indicaciones del tempo, cada autor, en el caso de los vihuelistas, tenía sus preferencias a la hora de manifestarlas aunque básicamente no había muchos tipos de indicaciones. Circunstancia a tener en cuenta era el uso de algunos signos que determinaban el movimiento de la obra, como era el caso de Luys de Narváez y de Alonso Mudarra.

Los términos usados por Luys Milán son:

Compás apressurado o batido

Compás algo apressurado
Algún tanto apriessa o algo apriessa
Ni muy a espacio ni muy apriessa
Compás a espacio

Luys de Narváez a su vez:

Algo apriessa
Medio
Muy de espacio

Alonso de Mudarra por su parte:

Apriessa
Ni muy apriessa ni muy a espacio
A espacio

Como se puede apreciar, solamente Milán tiene cinco propuestas. Fundamentalmente había tres tipos de movimiento pues, un lento, un rápido y uno medio.

La tablatura, una vez asimilado el sistema normal de escritura, cayó en desuso hasta que el conde Guillermo Morphy y Ferris (Madrid, 1836 - *idem*, 1899), compositor y crítico español de origen irlandés, quien a instancias de Francois-Auguste Gevaert (Huysse, 1828 - Bruselas, 1908), compositor y musicólogo belga, comenzó a recopilar y transcribir la música de vihuela, publicándose a su muerte una antología llamada “*Les luthistes espagnols du XVI siècle*”, desenterrando así por primera vez uno de los

patrimonios mas bellos que posee la música española. Posteriormente otros musicólogos españoles y extranjeros han continuado la obra de Morphy.

1.2.4.1.3- Descripción organológica.

Uno de los investigadores españoles más importantes de la música y organología de la vihuela fue el antes nombrado Emilio Pujol que, a partir de 1920, al fijar su residencia en París, se dedicó a su estudio e investigación histórica con el estímulo de Felipe Pedrell. Pujol encontró en los años treinta una vihuela de mano del año 1500 en el museo parisino “Jaquemar - Andrée”, único ejemplar conocido hasta la fecha. En los años setenta se descubrió otra en Quito, la segunda, no exenta de polémica⁴¹. Una vez tomados los patrones de dicho instrumento le encargó al luthier barcelonés Paulino una reproducción de la misma, vihuela con la que ofrecería su primer concierto con instrumento original en el III Congreso Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona en abril de 1936. En la descripción del instrumento hallado se hace constar que posee cinco rosetones labrados en el estilo mudéjar, repartidos simétricamente entre cruces de mosaico en la tapa armónica. La pala del instrumento era alargada, donde se insertaban doce clavijas en dos filas de seis, por lo que probablemente se constituyera con seis órdenes de cuerdas dobles. La caja de la vihuela era grande, en comparación de la guitarra de los años treinta que solía mantener todavía la plantilla de Torres, y las dos convexidades tenían el mismo diámetro, y poca concavidad en los aros.

Este es uno de los momentos más importantes del devenir de la vihuela en el siglo XX, ya que hasta el momento se construían por medio

⁴¹ Más información sobre este dato en:

GRIFFITHS, J., *Veinte años con una vihuela en las manos*”, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, páginas 78 y 79.

de las descripciones que se hallaban en los textos antiguos, relatos que en su gran mayoría eran poco exactos en cuanto a las medidas del instrumento y la forma de construirlo. Fue pues en los años treinta cuando el hombre moderno comenzó a tañer y escuchar las obras musicales de los vihuelistas del Siglo de Oro, en el instrumento original, circunstancia que hasta ahora solamente se había realizado con transcripciones para guitarra. Es importante esta fecha, pues en este momento se amplía de forma considerable el repertorio en sentido retroactivo, ya que a partir de este momento, el músico puede tocar con el instrumento original. Son muchos los músicos, instrumentistas y musicólogos que se han acercado al mundo de la vihuela, hecho que determina que, ya en los comienzos del siglo XXI, los criterios de interpretación sean cercanos a como fueron en su época, gracias al estudio de todas aquellas personas⁴². Una de ellas, John Griffiths, mantiene una deuda con los descubrimientos y estudios de Pujol a pesar de constatar que su ímpetu romántico no cuajaba mucho con los propósitos propios⁴³.

Es interesante, haciendo un paréntesis, comentar que en los años treinta la labor de ampliación que efectuó Pujol con sus estudios y descubrimientos, en el sentido hacia atrás en el tiempo, se complementan con los esfuerzos que realizó Andrés Segovia hacia delante, ya que motivó a muchos compositores contemporáneos a que escribieran para la guitarra, por lo que la ampliación del repertorio guitarrístico en los años treinta fue en dos sentidos, y por su extensión, enorme.

⁴² En el siguiente artículo hay una pormenorizada relación de cuantos han intervenido , principalmente, en el resurgir de la vihuela de mano:

GRIFFITHS, J., *Veinte años con una vihuela en las manos*”, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, páginas 69 a 88.

⁴³ GRIFFITHS, J., *Veinte años con una vihuela en las manos*,: “Con el paso del tiempo, no he dejado de amar el espíritu de Pujol; no puedo negar cuanto me inspiró, pero tengo que reconocer que encuentro eses aspecto del lirismo romántico de su prosa cada vez más lejano de mi realidad, encontrándome ahora casi a finales del S. XX”, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, página 73.

1.2.4.1.4- Algunas referencias sobre las composiciones.

A niveles musicales la transformación de la tonalidad antigua a los modos mayor y menor es total, y aunque ya fue presentada por los trovadores, se asentó definitivamente en la música para vihuela, así como en la del laúd. Hasta ahora el acorde era un producto de la concurrencia principalmente fortuita de las diversas partes polifónicas, adoptando en esta época una personalidad definitiva que, junto con el florecimiento y ampliación del más estricto contrapunto, da contorno a los orígenes de la polifonía instrumental. Es preciso recordar que esta transformación se debe a la ampliación que tuvo lugar en el siglo XVI de los ocho modos eclesiásticos a doce, transformación tratada por Glareanus en su obra llamada “Dodecachordon”, publicada en Basilea en 1547. Así, al modo que tenía su representante en la escala (La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol - La) se le llamó Eólico o “cantus mollis”, convirtiéndose posteriormente en el modo menor, y al modo donde se representaba la escala (Do- Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do) Jónico o “cantus durus”, que se convirtió en el modo mayor. Estas denominaciones tuvieron su correlación en el tiempo en las propias de los modos menor y mayor en alemán, que se nombran como “moll” y “Dur” respectivamente.

La evolución de la forma musical de la vihuela, y también del laúd, transcurre desde sus orígenes por tres fases diferenciadas, como se apuntó anteriormente. El inicio es relativo a transcripciones de obras corales, más tarde ocuparía el lugar las composiciones propias para el instrumento, siguiendo al fin una tercera fase con la incorporación de aires de danza. Tanto en el segundo como en el tercer punto se establecen conexiones entre la música culta cercana a la Iglesia, música de carácter religioso como es

natural, y la cortesana de la misma naturaleza, con la música folclórica en ocasiones popular o no de origen principalmente trovadoresco, circunstancias tratadas en el Capítulo “Música Popular y Folclore” de este trabajo de investigación. El auge de la polifonía en el Renacimiento hizo que en un principio los tañedores de vihuela y laúd vieran en ella una gran fuente de inspiración y aprendizaje.

En relación con las composiciones específicas para el instrumento, cabe destacar, entre otras, la forma de la Fantasía y las Diferencias. La Fantasía tenía dos tipos de construcción, una de tipo formal y otra de manera improvisada, con semejanzas esta última con la otra gran forma polifónica que era el Ricercare que, por su parte, se convirtió luego en una forma similar a la Fuga, pero multitemática. En el prólogo de “*El Maestro*”, Luys Milán realiza una apostilla en cuanto a la naturaleza de la Fantasía de manera que: “*se intitula fantasía a respecto que sólo procede de la fantasía y industria del auctor que la hizo*”⁴⁴. Las líneas de la Fantasía están constituidas, unas, por cánones a la cuarta, quinta u octavas. Y otras, con una libertad imaginativa propia para el lucimiento de las posibilidades del instrumento e instrumentista. En la Fantasía veía el vihuelista una manera de dar vía libre a su imaginación, tanto es así que Bermudo aconsejaba no “*echar fantasías*” hasta que no se tuviera un conocimiento profundo de los fundamentos de la teoría musical, esto determinaba cierta dificultad en la interpretación de esta forma, hasta el punto de advertirlo Narváez en su segundo libro con respecto a las Fantasías del primero: “*Ay en él fantasías por algunos tonos que no son tan dificultosas de tañer como las del primer libro*”⁴⁵. Entre las Fantasías más notables se encuentra la “*Fantasía que contrahace la harpa en la manera*

⁴⁴ NARVÁEZ, L. DE, *Op. Cit.*, página 31.

⁴⁵ NARVÁEZ, L. DE, *Op. Cit.*, página 31.

de Ludovico”⁴⁶. Este Ludovico fue un músico de la corte de Fernando el Católico⁴⁷, y la Fantasía compuesta por Alonso Mudarra empieza con unas cláusulas (cadencias) muy “*disminuidas*” cambiando continuamente los tonos que, al desembocar al compás ciento veinticinco, escribe que “*desde aquí fasta el final hay algunas falsas, tañiéndose bien no suenan mal*”, produciéndose en este lugar la cláusula más complicada, larga y accidentada quizás de toda la música instrumental del Renacimiento. Esta composición es realmente digna de tomar en cuenta, tanto por sus valores musicales como por su carácter rayano en lo satírico. Se considera esta obra como las primeras variaciones que se escribieron sobre la Folía, afirmación suscrita por John Ward y John Griffiths⁴⁸.

1.2.4.1.5- Compositores más importantes.

Alonso de Mudarra (¿principios del siglo XVI? - Sevilla, 1580) En 1547 era canónigo en la catedral de Sevilla. Compuso tres libros de música para vihuela de mano con el nombre: “*Tres libros de música en cifras para vihuela*”, impresos en Sevilla en 1546, y escritos cuando actuaba como músico de los duques de Mendoza en Guadalajara, donde incluye composiciones para guitarra de cuatro órdenes, por lo que para muchos es el primer libro impreso en el que se ofrecen obras para guitarra. En cuanto a la forma de las composiciones la obra incluye veintisiete Fantasías, nueve Tientos, siete Sonetos, cinco Villancicos, etc.

⁴⁶ Para una consulta de carácter histórico o analítico sobre esta obra acudir a: GRIFFITHS, J., La Fantasía que Contrahaze la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico, *Revista de Musicología*, Vol. IX, nº1, 1986, páginas 29 a 40.

⁴⁷ RUIZ DE RIBAYAZ, L., *Op. Cit.*, página VIII: “dizen, que el nombrado Ludovico quando venia a clausular: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonava y hazia clausula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto”. Extracto de Rodrigo de Zayas del libro de Juan Bermudo “Declaración de...”.

⁴⁸ GRIFFITHS, J., La Fantasía que Contrahaze la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico, *Revista de Musicología*, Vol. IX, nº1, 1986, página 30.

La forma musical denominada Diferencias fue la antecesora de lo que luego se llamó Variaciones, como ya hemos visto. El único precedente de las Diferencias quizá se encuentre en las obras de Joan Ambrosio Dalza y Adrian Le Roy que, a principios del siglo XVI, hacían piezas con un tema seguidas por versiones reducidas del mismo tema. Pero es a Luys de Narváez, de quien más tarde hablaremos, con su obra *“Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela”*, a quien cabe el honor de brindar por primera vez el ejemplo de lo que más tarde se constituiría en la forma llamada Variaciones. A partir de Narváez esta forma musical es muy usada por otros compositores, y consistía en tomar normalmente el tema de algún Romance, y emplearlo como “cantus firmus”, para desarrollarlo en una serie de Diferencias que podían ir separadas, o unidas en una sola pieza, estableciendo así un tipo nuevo de variación de índole contrapuntístico - imitativo.

Narváez escribió Diferencias entre otras para *“O gloriosa Domina”*, *“Sacris Solemniis”*, para los Villancicos con vihuela y canto: *“Si tantos halcones”*, *“Y la mi cinta dorada”*, también veintidós Diferencias para el Romance *“Conde Claros”* y quizá la más conocida, las Diferencias sobre *“Guárdame las vacas”*, con otras tres hechas por otra parte.

Otros maestros en el arte de las Diferencias fueron: Mudarra, comentado anteriormente, Valderrábano, Pisador y Venegas de Henestrosa.

Enríquez de Valderrábano, nació en los primeros años del siglo XVI en Peñaranda de Duero. Su obra fundamental es *“Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas”*, (Valladolid, 1547) donde se recogen composiciones suyas así como transcripciones de ocho Misas de Josquin y varios Motetes de los polifonistas Morales, Verdelot y Willaert. Entre sus

composiciones se encuentran unas Diferencias sobre la misma tonada que previamente había usado Narváez; *Guárdame las vacas*, que fue tan conocida en su época.

Diego Pisador, nacido en Salamanca *circa* 1508 y muerto después de 1557. Era hijo de un notario de la Audiencia de Santiago. Publicó en Salamanca en 1552 la obra “*Libro de Música de vihuela, Citharisticae Artis Documenta*”, donde según la dedicatoria estaba al parecer al servicio de Felipe II. Esta obra contiene transcripciones de danzas antiguas españolas, Villancicos, Madrigales, transcripciones de algunas Misas de Josquim des Prés y de Motetes de Cristóbal de Morales, etc. Por lo que la obra la constituye básicamente, aparte de algunas obras originales, transcripciones, circunstancia que determina sin duda la gran influencia que los maestros polifonistas tuvieron en los intérpretes de la época, por un lado, y por otro, una prueba más de la opción de desterrar la transcripción del modelo mediocre musical, destierro que hoy en día todavía no se ha consumado.

Luis Venegas de Henestrosa, escribió el “*Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela*”, publicado por él mismo e impreso en Alcalá en 1557. Contiene Motetes y Pavanas, Fugas, improvisaciones llamadas Tientos que son parecidos a los Preludios, y Diferencias, así como transcripciones de varias composiciones antiguas españolas y de obras religiosas de Morales, Josquim des Prés, Vila y Soto. Los principios sobre los que se rige esta obra son similares a los de Cabezón, circunstancia no muy extraña dado que eran contemporáneos.

Lo que empezó con el Romance se amplió posteriormente a otros tipos de canción, constituyendo así una de las formas más usuales y ricas

del Renacimiento. La producción musical de Europa también influyó sobre los vihuelistas españoles, y no es raro observar canciones de Willaert, Verdelot y Arcadelt, así como Josquin, Gombert y Richafort, junto con Sonetos de Petrarca y Sannázzaro, y por supuesto la aportación de los Romances y Villancicos populares españoles y portugueses. Los trabajos se hacían tanto sobre temas litúrgicos, o como ya sabemos sobre cantos folclóricos populares, que dieron lugar a manifestaciones camerísticas como dúos de canto y vihuela.

Por último fue la danza la que aportó su influencia para el enriquecimiento del repertorio musical. Sobresale ante todo la Pavana, de ritmo binario, cuyo origen lo disputan España y Padúa. La Pavana dio paso a la danza llamada Courante, por obra y gracia de Luis XIV que la prefirió a la primera. Milán destaca en España como gran compositor de Pavas, estilo que Fauré y Ravel cultivaron en época moderna. En Italia, era frecuente formar grupos de danzas, lo cual daría lugar a la Suite o Partita. Joan Ambrosio Dalza (Venecia, 1508) coloca a la Pavana en la serie: Pavana - Saltarello así como la fórmula de acoplamiento de Pavana - Gallarda, cuyo único ejemplo en la música española, se encuentra en la obra de Mudarra "Pavana de Aleixandre y su Gallarda". Era frecuente asimismo la alternación del ritmo binario - ternario, siendo el primero para la Pavana, y el segundo para la Gallarda, aunque en la obra de Valderrábano, los términos se encuentran invertidos, ya que tiene una Pavana con Diferencias en la que encontramos primero un ritmo ternario rápido, y luego un binario más lento. De todo esto, como antes se ha esbozado, nació lo que luego se llamaría la Suite, o Partita para los alemanes, que florecería sobre los siglos XVII y XVIII.

Como complemento a los apuntes biográficos que anteriormente he contemplado de algunos de los autores e intérpretes, vihuelistas o relacionados con la vihuela, del Renacimiento español, realizo un breve bosquejo de los siguientes.

Luys de Milán. Supuestamente nació en Valencia cerca de 1500 y murió en la misma ciudad hacia el año 1561. No se conoce dónde y con quién aprendió música, aunque se cree que fue autodidacta, debido a cierta anotación suya que indica lo siguiente: “...*siempre he sido tan inclinado a la música que puedo afirmar y dezir: que nunca tuve otro maestro sino a ella misma*”⁴⁹. Alcanzó gran celebridad como vihuelista en la corte del virrey de Valencia Hernando de Aragón, duque de Calabria, esposo de Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico. La primera obra que publicó se llama “*Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*”, fechada en Valencia en el año 1535, aunque su obra fundamental es “*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*” (Valencia, 1536) Esta obra está considerada como el primer libro de vihuela publicado en tablatura en el siglo XVI. Está dedicada, en una anotación después del Prólogo del Libro 1º, a Juan III de Portugal quien lo tenía en gran estima, prueba de ello era la pensión que le otorgó: 7000 cruzados. Contiene infinidad de composiciones para vihuela (Fantasías, Tientos al estilo de los *ricercari* de los laudistas italianos y Pavanas), y para canto y vihuela (Sonetos italianos, Villancicos portugueses castellanos, Romances) En este texto Milán recomienda para las Fantasías el tempo libre con los pasajes de ornamento (redobles) rápidos, y las armonías o acordes (consonancias) lentos. Cabe destacar las recomendaciones que Milán ofrece para la afinación del instrumento,

⁴⁹ MILAN, L., *Op. Cit.*, página IV.

recomendaciones que establece desde la máxima tensión de las cuerdas de la vihuela:

*“...subireys la prima (cuerda) tan alto quanto lo pueda sufrir: y despues templareys las otras cuerdas al punto de la prima como adelante se hos dira. Y templada desta manera estara bien y a su verdadera entonacion”*⁵⁰.

Realizó una versión al castellano de “Il Cortigiano” de Baldassare di Castiglione, con el título “*Libro intitulado El Cortesano*”, fechado en Valencia en el año 1561, donde se muestran las dotes que debía tener un gentilhombre en cualquiera de las cortes de la época.

De la vida de Luys de Narváez, no se tienen muchos datos, aunque trataré de organizar aquí los pequeños detalles que más tarde iré exponiendo en el transcurso de la narración. Nacido en Granada a final del siglo XV o principios del XVI. Según José Ruiz de Lihori, en su obra “La música en Valencia”, Narváez estuvo relacionado con la corte de los Duques de Calabria y del rey de Portugal Juan III el Piadoso (Lisboa, 1502 - *idem*, 1557), de igual forma que hemos visto en el caso de Milán. Narváez en el año 1537 vivía en Valladolid donde era vihuelista del comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, que formaba parte del Consejo de Estado de Carlos V siendo así, por este motivo y por la confianza que en él depositó el Emperador, una de las personas de mayor influencia en la corte, y al que dedicó su obra. Posteriormente, en 1548, figura en la corte imperial de Carlos V e Isabel de Portugal, donde fue maestro de los niños cantores de la capilla del príncipe Felipe a quién según parece impartió

⁵⁰ MILAN, L., *Op. Cit.*, página V.

lecciones de vihuela. Claramente se advierte que estaba asalariado por Francisco de los Cobos y, probablemente, alternaba o compartía estas funciones con las de músico de la corte, dado la relevancia antes nombrada que tenía en ésta su protector. Narváez acompañó al príncipe Felipe, como maestro de los cantores, a Inglaterra, Flandes, Italia y Alemania, expedición en la que figuraban como organistas Antonio de Cabezón y su hermano Juan.

Anteriormente tratado en este capítulo y en el de “Música popular y folclore”, dado que a través de él se comentan las influencias que han tenido en la música de los vihuelistas, las canciones que estaban de moda en su época. Entre sus obras figura la llamada “*Canción del Emperador*” sita en “Los seys libros del Delphin”. Esta obra se hizo muy popular en su época y se llamó “...*del Emperador*” porque era una de las músicas favoritas de Carlos V, oída por el Emperador de las manos de Narváez a propósito de su estancia en Valladolid en 1538, hechos supuestos por el musicólogo belga Edmond Van der Straeten⁵¹, que es de donde proceden estos datos según Emilio Pujol⁵². El subtítulo aparece solamente en el arreglo que Narváez realiza de esta canción, no hay datos que puedan encontrarse antes en cualquier otro arreglo u original. La obra procede de una composición de Josquin des Prés, conocido también por su nombre latino; Jodocus o Josquinus Pratensis, (Beaurevoir, Picardía, *circa* 1440 - Condé - sur - L’Escaut, 1521 o ¿1524?) “Mille Regretz”, que está escrita para cuatro voces; “*superius, contra - tenor, tenor y bassus*”. Narváez enriquece el original con glosas y algunos pasajes de redobles, que lejos de

⁵¹ EDMOND VAN DER STRAETEN (Oudenaarde, 1826 - *idem*, 1895), autor entre otras obras del importante estudio “*La musique au Pays - Bas*” (1867 - 88) en ocho volúmenes y de “*Charles V musicien*” (1894)

⁵² Datos a su vez extraídos de:
NARVÁEZ, L. DE, *Op. Cit.*, página 38 y 39.

confundir el aire místico que conlleva el canto, lo enaltece. La poesía “*Mille Regretz*” que Van der Straeten recoge en su obra es la siguiente:

*“Mille regretz de vous abandonner
Et des longer votre fâché amoureuse,
J’ai si grand dueil et paine douloureuse,
Qu’on me verra en bref mes jours finer”*⁵³

“Mil pesares de abandonaros
Y de olvidar vuestra faz amorosa
Tengo un gran pesar y pena dolorosa
Que en breve acabará con mis días”

Pero la forma musical que aborda Narváez con mayor brillantez son las Diferencias. Es en la obra de Narváez cuando por primera vez se acuña el término “Diferencias”, éstas no son otra cosa que Variaciones, sobre melodías gregorianas o folclórico - populares, que se suelen realizar sobre un tema expuesto al principio de la composición, como hemos visto anteriormente. Es preciso hacer constar que desde el punto de vista renacentista, la variación, tomada tal cual, o la glosa, como forma de adorno, es consustancial a ella, por lo que ya antes de que el término Diferencias se presente, hay una intencionalidad en estos aspectos que, como digo, forman parte de la propia música. Encontramos ejemplos de lo dicho en formas como la Fantasía española, o procedentes de otro país, tales como las de Dowland, donde encontramos pasajes que son claramente una variación de otro expuesto anteriormente. Creo que no es preciso establecer una relación de las obras de Narváez, ya que pueden ser

⁵³ NARVÁEZ, L. DE, *Op. Cit.*, página 38.

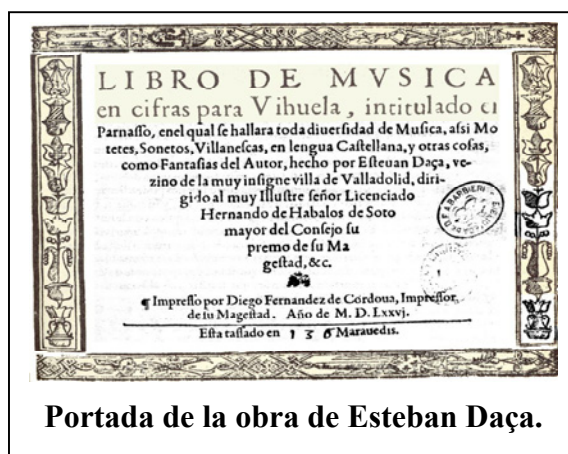
obtenidas fácilmente en cualquier medio, y por otro lado en otros lugares de este trabajo de investigación ya he hecho referencia a alguna de ellas.

Antonio de Cabezón (Castrillo de Matajudíos, Burgos, 1510 - Madrid, 1566) A pesar de ser ciego, cursó brillantemente sus estudios de música. Fue organista de la corte de Carlos V y de Felipe II. Como he relatado en la breve referencia a Narváez, visitó Inglaterra con Felipe II siendo éste príncipe, situación que le condujo a tomar contacto con los virginalistas ingleses, con los que tuvo un intercambio de ideas, que algunos teóricos han determinado como una clara influencia en algunos virginalistas de la música de Cabezón. De tal forma se considera a Cabezón como músico definitivo del Renacimiento español. Entre las formas musicales favoritas de Cabezón, a parte de las Diferencias, cabe nombrar los Tientos. El Tiento es similar, en cuanto a su estructura como al origen de la palabra, a la Toccata italiana, ya que Tiento procede de tañer o tocar. El Tiento es una pieza de carácter imitativo, circunstancia que le ha dado en ocasiones el nombre de Fuga. Es compuesta a cuatro voces, y dirime el concepto imitativo seccionalmente, de la misma forma que el Ricercare. Muchas de las composiciones de Cabezón las editó Venegas de Henestrosa en 1557, en su obra *“Libro de cifra nueva para tecla”*, apareciendo el nombre de “Antonio” en las composiciones de Cabezón. Sobresale, *“Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela de Antonio de Cabezón, Músico de Cámara y Capilla del Rey don Felipe, Nuestro Señor”*, publicado en Madrid en el año 1578, póstumamente por su hijo Hernando.

Tommaso de Santa María. Nació en Madrid entre 1510 y 1520 y murió en Valladolid en 1570. Religioso, discípulo de Cabezón y autor de la obra llamada *“Arte de tañer, fantasía, assi para tecla como vihuela”*, publicado en Valladolid el año 1565, donde en la primera parte se trata la

notación, los elementos del canto llano y del canto figurado, y la manera de colocar las manos en el teclado. La segunda parte corresponde al estudio de la composición, tratando las disonancias y consonancias, las glosas y artificios del contrapunto. Fue organista en el convento de benedictinos de San Pablo de Valladolid. Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) recogió composiciones suyas en su obra *“Hispaniae Scholae Musica Sacra”*.

Esteban Daza o Daça. Nació en Valladolid alrededor del año 1537. Compuso tres volúmenes llamados *“Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso”*, publicado en Valladolid, el 12 de abril de 1576, con obras originales y transcripciones de varios autores contemporáneos.



Portada de la obra de Esteban Daça.

Es la última obra escrita para vihuela. El primer volumen está constituido por Fantasías en diversos tonos. En el segundo hay Motetes de Criquillon como por ejemplo *“Nigra sum sed formosa, a cinco”* o *“Dum ambularet dominus, a quatro”*, obras de Pedro Guerrero como *“O Beata María, a quatro”*, de su hermano Francisco *“Ave María, a quatro”*, Villanescas de Guerrero, Zaballós, Nabarro, Villalar, etc. El tercero lo

constituyen Romances, Sonetos, Villancicos y canciones francesas como “*Vostre rigueur*” y “*Ieprens en gre*”. John Griffiths ha realizado una ardua investigación sobre Esteban Daça que abarca desde su nacimiento, vida y muerte, hasta aspectos de su personalidad. Las características básicas de su entorno corresponden a una familia vallisoletana numerosa de prestigio contrastado. Se cree que su personalidad era retraída dado que no llegó a casarse y se tienen noticias que cuando sumaba cuarenta años vivía en casa con cuatro de sus hermanos, de la totalidad de catorce que tuvieron sus padres Tomás Daça y doña Juana. Cuando contaba alrededor de veinte años terminó sus estudios, probablemente de derecho, en la Universidad de Valladolid. Se cree que finalmente fue enterrado en la capilla familiar en San Benito del Real en los diez últimos años del siglo XVI. Este perfil humano determina que la vihuela abarcaba no solamente las clases sociales dirigentes y adineradas, sino también la burguesía o clase media española, que aunque no muy numerosa, formaba parte del entorno social del Siglo de Oro. Prueba de ello son los datos que aporta, Griffiths entorno a la publicación en Valladolid de los libros de tablatura donde en una demografía de entre cinco y siete mil personas, se imprimían mil ejemplares⁵⁴.

Juan Carles Amat (Monistrol, 1572 - *ídem*, 1642), en 1596 publicó “*Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco órdenes*”. He unido Amat a esta última relación de autores e intérpretes renacentistas, por considerar que su mención como músico (circunscrita al hecho de intentar divulgar el uso de la guitarra), y como hombre de ciencia está cercana, en cuanto a intencionalidad artística, a la de sus coetáneos. Tratado anteriormente, con la extensión que permite la mera observación de la historia de la guitarra e instrumentos afines, nos

⁵⁴ GRIFFITHS, J., *Veinte años con una vihuela en las manos*, VI Jornadas de estudio sobre historia de la

determina otra vez el comentario de los hechos que se derivan de la contemporaneidad de instrumentos como la guitarra y la vihuela, en España, y la guitarra y el laúd en Europa. Está claro que en esta época, finales del siglo XVI, la guitarra hace toda clase de esfuerzos para salir del contexto en que se encontraba, y acercarse a los dominios de las clases más favorecidas para así integrarse en la llamada “música culta”. La guitarra era el instrumento favorito de las clases más humildes para acompañar en las tabernas y lugares similares los cantos y danzas, más cercanos al contexto musical folclórico que a los cantos y danzas cortesanos y por supuesto cantos religiosos. Pero vemos que estos dos focos de interacción cultural, durante las diversas épocas, de igual forma que se han dado la espalda, se han mezclado para beneficiarse mutuamente de sus propios valores.

¿Fue la guitarra un instrumento catalizador de la absorción mutua de usos y costumbres musicales? ; probablemente sí, junto con otras circunstancias. Una de las circunstancias que facilitó este acercamiento fue el interés de ciertos músicos, y de ciertas personas vinculadas a la música, que pertenecían a clases más elevadas o tenían contacto con ellas, con la guitarra. Todo el afán para dotarla de mayores posibilidades instrumentales con nuevos órdenes, etc., no es otra cosa que la necesidad de posibilitar que se pueda escribir para la guitarra música de la altura y calidad, que se estaba escribiendo para instrumentos como la vihuela o el laúd. Esto conllevó el nacimiento de diversos métodos de guitarra que, en mayor o menor modo, divulgaron un instrumento como la guitarra entre las clases sociales mejor avenidas, y por ende entre los compositores para música de cuerda de la época. Algunos de esos autores de métodos ya los he tratado en la “Introducción y descripción general” de este mismo subcapítulo, como es el caso de Amat y Brizeño o Briçño. Los complementaré en

breve con los que, por su datación, pertenecen más a la época barroca que a la renacentista.

1.2.4.1.6- Vihuela e interpretación moderna.

Hemos visto que uno de los primeros impulsores de reestablecer la interpretación de la música española del Renacimiento, que se componía para vihuela, ha sido Emilio Pujol, tanto por sus estudios de los manuscritos que nos acercan al estilo del siglo XVI, como por su labor de la interpretación de las tablaturas con el instrumento original, a partir del encontrado en el museo parisino.

Aquí entramos en una de las polémicas más insolubles de los últimos cincuenta años, extrapolables a toda la extensión de la organología cuando nos referimos a; qué instrumentos son más propios de usar en la interpretación de la música antigua. Expuesto de esa manera la repuesta es sin duda: “instrumentos originales”. Pero merece la pena realizar una reflexión al respecto. En el todo de la interpretación musical, desde mi punto de vista, existen básicamente dos aspectos:

- El sonido que emite el instrumento, en cuanto a los cuatro parámetros del sonido (altura, intensidad, duración, y timbre)
- El tratamiento que se le otorga a la música. Básicamente la interpretación.

No entraré en diatribas de cuál es el aspecto más importante, ni por supuesto en qué porcentaje influyen ambos, pero sí comentar que claramente el timbre y la afinación de un instrumento antiguo, como la

vihuela o el laúd, es muy distinto al de uno moderno, como la guitarra moderna. Esta circunstancia es básica y hay que dejarla diáfana desde el principio. La música como concepto en su interpretación emana de los sentidos y no de la pura ejecución instrumental. Es claro que, según sea el instrumento, los diversos aspectos técnicos de la música; escalas, arpeggios, etc., tendrán un resultado distinto. Pero vista la música en su conjunto, en su totalidad, de ésta emanan sensaciones que pueden ser más o menos afines a la sensibilidad de cada cual, o a la forma de enjuiciar la música de cada uno, y que no se circunscriben solamente a si la música ha sido interpretada con el instrumento tal o cual. En ocasiones hay aspectos, como por ejemplo el “tempo único” en la ejecución, que quedan en entredicho casi siempre por las limitaciones técnicas del instrumentista. Situación que tampoco desmerece en todo la interpretación, pero que no tiene mucho que ver con la circunstancia de haber sido interpretado con guitarra en vez de con laúd o vihuela, o con piano en vez de con clave u órgano. Realmente, prefiero la interpretación con instrumentos originales, siempre y cuando la música se ajuste a los cánones de la época, aunque de igual forma escucho e interpreto música antigua con instrumentos modernos, que mantienen una realización óptima en cuanto al estilo.

Es preciso tener presente que en la primera mitad del siglo XX, y parte de la segunda, la interpretación de la música antigua en guitarra distaba mucho de ser, incluso mínimamente, cercana a su época. Una técnica guitarrística antigua y ante todo la falta de estudio musicológico, eran los condicionantes para que una persona de la talla de Emilio Pujol, una vez que encontró el ejemplar de la vihuela con el que interpretó composiciones de la época con un criterio musical al parecer bastante justo debido a sus investigaciones musicales, no estuviera muy conforme con las

interpretaciones que de la música de los vihuelistas realizaban sus contemporáneos⁵⁵.

Hoy en día las opiniones son distintas, aún estando en consonancia con la idea de que lo óptimo es realizar la música con los instrumentos de cada época. Así tenemos a intérpretes que a su vez dirigen orquestas de instrumentos antiguos, como Jordi Savall o Ton Koopman, que en ocasiones llevan a cabo su labor con orquestas de instrumentos modernos. En una entrevista realizada por la revista Scherzo a ambos, a colación de las continuas actividades que realizan juntos, extraigo algunas aseveraciones de Koopman al respecto:

“...cuando dirijo una orquesta de instrumentos modernos sé lo que puedo conseguir”.

“...para obtener lo óptimo tengo mi propia orquesta y coro, pero si no se puede conseguir directamente lo ideal que se desea, es interesante lograr otros resultados posibles”.

“...que las orquestas se han dado cuenta de que no pueden tocar a Bach, Mozart o Haydn como hace veinticinco o treinta años, por ello recurren a especialistas que les proporcionan el sonido, que les dan otra manera de pensar”.

⁵⁵ RIERA, J., *Emilio Pujol*: “La obra de los vihuelistas queda en la guitarra alterada en sonoridad, afinación, técnica e interpretación. No puede perdonarse que se consientan tales disparates y aun que los ensalcen sin medida en la Prensa. No se puede perdonar que maltraten una materia de tanta importancia en la Historia de la Música de España. Al que ignora hay que enseñarle, pero jamás engañarle”, C.S.I.C.

“...a veces las orquestas (modernas) se quedan sorprendidas de sí mismas al comprobar lo que consiguen. Esto es fantástico y por eso las dirijo”⁵⁶.

Siempre habrá polémica en cuanto al uso de instrumentos originales en las interpretaciones de la música de época. Así hoy en día existe todo un crisol de opinión, desde la más extrema hasta la supuestamente más indulgente.

Es preciso tener presente que cuando algo que ha pertenecido al pasado, vuelve a aparecer por obra de investigadores determinados, el resurgimiento aparece en su forma más pura, esto es; manteniendo y recuperando todas las constantes de su creación original.

1.2.4.2- Europa: el laúd.

1.2.4.2.1- Desarrollo en Europa del laúd y otros instrumentos relacionados.

La llegada del laúd a Europa, desde mi punto de vista tiene dos recorridos.

Está claro por lo expuesto hasta ahora que uno de los itinerarios es la llegada de los árabes a España, sus relaciones comerciales y culturales con los reinos europeos, y sobre todo la diáspora de final del siglo XV y su consumación a lo largo del XVI.

Patronato de estudios locales José María Quadrado e Instituto de estudios Ilerdenses, Lérida, 1974, página 90.



**Rabel y laúd árabe. Cantiga 170
de Alfonso X.**



**Laúdes largos de caja plana.
Cantiga 120 de Alfonso X.**

De modo sintético, el laúd parte de Oriente, se expande por los límites septentrionales de África, y se introduce en España divulgándose en Europa. Pero es del todo irreflexivo pensar que esta es la única vía, teniendo presente, que determinado que el laúd es un instrumento oriental, Europa ha mantenido durante siglos estrechas relaciones con Oriente. Desde antes de Alejandro Magno (Pela, Macedonia, 356 a. J.C. - Babilonia, 323), y desarrollada por sus conquistas orientales, la relación de Europa y Oriente ha sido fructificante; cientos de caravanas partían de occidente para buscar en el este el producto que una vez traído aquí les produciría beneficios, tales como especias, telas y multitud de artículos. Por tanto no es descabellado pensar que un instrumento tan popular en Oriente como el laúd, no haya sido introducido en Europa de ese modo; partiendo de Oriente e introduciéndose en principio por los países meridionales de Europa.

El “laúd” o “al’ud” u “oud”, como le llaman los instrumentistas de los Balcanes, se expandió pues, no solamente en la dirección de la Península Ibérica. Instrumentos parecidos a los laúdes los encontramos en diversos lugares del mundo; el pipa chino, el biwa y samisen japonés, la cobza rumana o el bouzouki griego. Unos pueden descender del al’ud

⁵⁶ MARTÍNEZ MIURA, E., “Jordi Savall - Ton Koopman, Bach como punto de encuentro”, Revista

tradicional, o del laúd de mango corto (surgidos en el Próximo Oriente sobre el año 700 a. C.), o mango largo y caja de resonancia más pequeña. Sea su raíz cual fuere constituyen una sola familia.

Directamente del al'ud árabe con las consiguientes asociaciones con otros muchos instrumentos surgieron:

1- El laúd de uso en la música europea. Consolidó su forma clásica hacia el año 1500. Tiene la tapa de pino - abeto en forma de media pera, y el fondo convexo formado por costillas de madera unidas por sus lados. En general, la estructura del laúd le confiere a simple vista por su tamaño, una sensación de pesadez, que se torna en liviano al tomarlo entre las manos. Se debe a que las maderas tienen un grosor muy delgado, y a que la naturaleza de la misma hace que sea ligera. En el mástil se reparten entre siete y diez trastes, que se construyen con cuerda de tripa, la misma que se usa para las cuerdas, a voluntad del instrumentista. Estas cuerdas van sujetas al final de la tapa armónica del instrumento a un puente de sujeción, mientras que en el lado opuesto se atan a las clavijas de una pala que está doblada en ángulo hacia atrás. En la distribución de los órdenes, solamente el primero solía ser sencillo, los demás dobles. Como abertura para la propagación del sonido, solía tallarse un rosetón en la tapa armónica, en el primer tercio de ésta cercano al mástil. Durante el Renacimiento la afinación más característica del laúd era: Sol (primer orden u orden más agudo), Re, La, Fa, Do, Sol, por tanto seis órdenes, determinándose por la circunstancia de que el primer orden estuviera afinado en Sol, como laúd en Sol. Al orden más agudo se le llamaba “tiple”, al segundo “pequeño intermedio”, al tercero “gran intermedio”, el cuarto por su parte se llamaba “contratenor”, el quinto “tenor” y el sexto “bajo”.

Hacia el año 1600 se fueron añadiendo cuerdas graves al laúd, normalmente cuatro. Estas cuerdas que se agregaban se afinaban por orden diatónico, por ejemplo: si el sexto orden era Sol, el séptimo es Fa, el octavo Mi, el noveno Re y por último el décimo Do. Estos bajos se pulsaban solamente al aire, con el objeto de aumentar la tesitura del instrumento, dadas las exigencias de la polifonía. El laúd de diez órdenes pertenece más al Barroco que al Renacimiento.

Los laúdes se desdoblaron en cuanto a su afinación y tesitura, dando lugar a laúdes de afinación más aguda, y laúdes de afinación más grave.

Los primeros son similares en cuanto a la tesitura a las vihuelas de afinación aguda, que surgieron de las vihuelas de mano, y los de afinación grave se desdoblaron a su vez en los conocidos laúdes de cuerdas dobles y en las tiorbas, construidas a últimos del siglo XVI.

Según la descripción del compositor y teórico alemán Michael Praetorius (Creuzburg, Eisenach, 1571 - Wolfenbüttel, 1621), la tiorba es un gran bajo con dos mástiles; uno, el ordinario con batidor, y otro más largo. El número de cuerdas dobles es de catorce o dieciséis para los dos mástiles, siendo la composición de las cuerdas de tripa y de acero. No era la tiorba un instrumento que se prestara al virtuosismo, por lo que se empleaba para acompañar al canto, y para obtener bajos en la orquesta.

Por su parte el laúd marcó toda una época y no hace falta indagar mucho para encontrar grandes obras de laúd compuestas por genios de la música renacentista, como J. Dowland en Inglaterra y también en cuanto a la barroca, como J. S. Bach y S. L. Weiss, en Alemania.

Como siempre, las variaciones de afinación y número de cuerdas son muchas y variadas hasta el punto de generar nuevos instrumentos como el archilaúd. De la unión del laúd y la tiorba, nació el laúd tiorbado y, de éste, el chitarrone. El chitarrone es una variedad romana de la tiorba, y ocupa en la familia de los laúdes el lugar del bajo. Tiene dos clavijeros; uno en el lugar de costumbre, esto es; al final del mástil, y otro en el centro de éste. Descendientes de esta gran familia podrían considerarse en la actualidad el laúd escandinavo, y la Schrammelguitar vienesa.

2- El laúd portugués, igual que el anterior, pero con el fondo menos convexo. Cuya andadura no fue muy prolífica, ya que pronto fueron reemplazados por los instrumentos de la familia de la guitarra.

3- Diversas variaciones de laúdes que se diferencian atendiendo a su procedencia, como por ejemplo el laúd francés.

4- La guitarra morisca tiene en su estructura concomitancias con el laúd, determinar o no su troncalidad es arriesgado. Aunque, como he dicho anteriormente, de la unión de la guitarra morisca y la latina aparece la guitarra que se conoció como instrumento folclórico, con fondo plano y el cuerpo con forma de ocho.

La estructura del laúd se ha mantenido casi invariable a lo largo de los años. Posee, como he comentado, una forma oval con tapa sin escotaduras, reverso abombado como una media pera formado por costillas ensambladas, y un clavijero doblado hacia atrás en ángulo recto, contrastando con la vihuela, cuyo parecido con la guitarra es evidente tanto por su tapa en forma de ocho, como por su fondo plano. Estos dos

instrumentos, con el apogeo de la guitarra, cayeron un poco en desuso, circunstancia que en los últimos años tiende a rectificarse, volviendo a los orígenes de la interpretación musical de aquellas épocas, tanto en la interpretación con la guitarra, como con el laúd.

De la música renacentista en los diversos ámbitos europeos ya he comentado, de modo aproximativo, las circunstancias más llamativas. En Europa con el laúd, ocurrió algo similar que en España con la vihuela; la música escrita para él procedía de la polifonía vocal y de las danzas, tanto folclóricas como cortesanas. Esta circunstancia provoca en instrumentos de ejecución unitaria, como puede ser la vihuela, el laúd o la guitarra, unas dificultades importantes. El sentido o carácter imitativo conlleva “per se”, la obligatoria plasmación de varias voces que deben sonar conjuntas y con sentido único cada una de ellas, a la vez. Claramente se requiere una técnica depurada, antes y en nuestros días, para que las voces canten. De ahí, a mi juicio, pudo determinarse la intención de escribir en papel pautado lo estrictamente básico, para que se pudiera interpretar por un amplio espectro de instrumentistas, para que más tarde el intérprete que pudiese, glosara o adornara a su forma o manera. Lo cierto y verdad es que, aún hoy a pesar de la evolución de la técnica, cuesta interpretar con la guitarra moderna una partitura de la época renacentista y, sobre todo, de la barroca.

Es el laúd, por tanto, el gran protagonista de la música renacentista en el resto de Europa. De su origen, evolución y estructura hemos hablado anteriormente, y de las afinidades con la vihuela baste decir que tanto el uno como la otra tenían los órdenes dobles, menos la prima que solía ser simple en el laúd. La distribución de cuerdas en el laúd que realizaban Dowland, Galilei, y Simón Gintzler era exactamente igual a la de Luys Milán. Pero dicho lo anterior, he de decir que desde mi punto de vista las

conexiones entre la vihuela y el laúd se concretan a una coexistencia en el tiempo, ya que desde otro orden no proceden de ningún modo del mismo tronco.

1.2.4.2.2- El laúd en Italia.

Como expuse al principio al hablar del Renacimiento, hay que dar paso en primer lugar a Italia, debido como sabemos, a su gran florecimiento artístico y a las grandes relaciones que mantuvo, sobre todo con Flandes, y con otras partes de Europa. Músicos como Francesco da Milano o Vincenzo Galilei, son buena prueba de donde llegó la música italiana en aquella época.



Lorenzo Costa, "Concierto"

Francesco da Milano (Monza, 1497 - Milán, 1543), compositor y laudista italiano, era conocido también como Francesco Canova da Milano, Francesco Milanese, Francesco da Parigi y Francesco di Monzino. Entre 1516 y 1539 estuvo varias veces en Roma como laudista y tañedor de viola

al servicio de los Papas León X, Clemente VII y Pablo III. Se tienen noticias de que entre 1525 y 1528 vivió esporádicamente en Piacenza, y en 1530 fue organista de la catedral de Milán. Como circunstancia anecdótica hay que decir que viajó en el séquito del Papa Pablo III a Niza, cuando allí se encontraron Francisco I de Francia y Carlos V. Da Milano fue uno de los primeros músicos del Renacimiento italiano que consiguió una gran reputación internacional. Así, es considerado por Francisco Salinas como “*príncipe de los laudistas*”, y sus contemporáneos de llamaban “*Il divino*”. Ha llegado hasta nuestros días más música de Francesco da Milano, que de sus contemporáneos. Esta música está recogida en más de cuarenta tablaturas publicadas entre 1536 y 1603 en países tan dispares como España, Italia, Francia, Alemania, Suiza y Holanda, así como en veinticinco manuscritos de diversa procedencia, donde hay piezas de da Milano, y de otros músicos de la época como Janequin, Arcadelt, Desprez, etc. Es el laudista y compositor italiano más importante de esta época, ya que articuló una serie de recursos musicales e instrumentales que estaban considerados en varios instrumentos para uno solo, que lo confirman como un paradigma. Viajó y tocó por toda Italia y parte de Europa. La música de da Milano está impregnada de toda la esencia de la polifonía vocal de este período, que desarrolla instrumentalmente en formas musicales tan usadas como los Ricercares, que en su pluma adquieren un matiz especial. Los Ricercares y Fantasías que compuso, significaron un modelo para los compositores de laúd y vihuela que más tarde le estudiaron y emularon, como Bálint Bakfark, Fuenllana o Melchior Neusidler. Los motivos melódicos de Francesco da Milano son cortos, desarrollándose una vez expuestos en una estructura propia de la improvisación instrumental, tan típica de la música de laúd. Obras de esta naturaleza fueron editadas por Petrucci entre los años 1507 y 1511, mientras que sus obras de madurez

aparecen póstumamente en 1548⁵⁷, impresas en gran parte por Francesco Marcolini (Forlì - muerto *circa* 1559), inventor de un nuevo sistema de tipografía musical, que realizaba su trabajo en Venecia desde 1535 a 1559, usando caracteres cursivos de gran elegancia.

Vicenzo Galilei (Santa María a Monte, cerca de Florencia, *circa* 1520 - Florencia, 1591), es recordado en gran parte por ser el padre del físico y astrónomo Galileo Galilei. Fue discípulo de Zarlino. Vicenzo era compositor, como la gran mayoría de los músicos de la época, violinista y laudista. Era partidario del estilo recitativo, que aplicó en las “*Lamentaciones de Jeremías*” y en el canto del conde Ugolino de la “*Divina Comedia*” de Dante. Formó parte de la Camerata Florentina, que bajo los auspicios de su mecenas, el conde Giovanni Bardi, provocó la aparición del nuevo estilo dramático. Empresa que no tuvo mucho éxito pero que conllevó, conjuntamente con otros esfuerzos, la manifestación posterior de la ópera. Como autor cuenta entre sus obras el “*Dialogo della musica antica e della moderna*” (1581), donde se albergan las discusiones que se plantearon sobre la interrelación de la música de su tiempo, con la de la Antigua Grecia. Este texto tiene importancia para algunos pedagogos por:

“...relacionar la música con la teoría de las pasiones y separar la música como ciencia de la música como arte, como algo que pertenece al mundo de lo poético, de la creación y de su recepción como

⁵⁷ La música de Francesco da Milano está publicada hoy en día en :
MILANO, Francesco da, *Opere complete per liuto, edición de R. Chiesa*, Suvini Zerboni, Milano, 1971.

tal obra artística, al mundo de los sentimientos y las emociones”⁵⁸

“*Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*” (1589), donde comenta la obra teórica de Zarlino, y una obra sobre la tablatura del laúd con composiciones de autores de su época llamada; “*Il Fronimo, dialogo sopra l’arte del bene, intavolare e rettamente suonare, la musica di liuto*”, con una primera edición de 1568 y otra posterior de 1583. *Il Fronimo* es el nombre de un maestro de música que dialoga con su discípulo *Eumatio*, en este tratado de música escrito en forma de diálogo. “*Libro de intavolatura di liuto*” es una obra manuscrita del año 1584 que no llegó a publicarse donde aparecen un considerable número de Danzas, Fantasías, Madrigales y Ricercares, que completan su legado.

Francesco Spinacino (nacido en Fossombrone - Venecia, después de 1507) Autor de transcripciones, algunas veces llamadas parodias, de obras vocales para laúd. Así como de cuatro series de obras para laúd donde se incluyen Danzas y Ricercares suyos, y de otros compositores. Es el autor de las primeras tablaturas de laúd, impresas por Petrucci (1507)

Diomedes Cato (Venecia, 1561 - 1603) Formaba parte, como laudista, de la Capilla Real de Segismundo III de Polonia, circunstancia por la cual alguna de sus obras tiene influencia polaca, como las canciones a cuatro voces que compuso. También escribió obras para laúd solo.

Cesare Negri (Milán, *circa* 1536 - 1604) Se le conocía por el apodo de *il Trombone*. Fue compositor y coreógrafo, considerado como uno de los

⁵⁸ VIÑAO, A., conferencia titulada “Una educación musical para todos”, documento policopiado,

primeros teóricos de la danza conjuntamente con Fabricio Caroso. Fue maestro de baile de la corte de Milán, y colaboró en numerosas mascaradas y ballets en varias ciudades italianas. Publicó, con música para laúd, “*Le gratie d’Amore*” (1602), que fue reeditada con el nombre de “*Nuove inventioni di balli*” (1604) Esta obra es un tratado teórico y práctico de danza, donde menciona las cinco posiciones fundamentales de la danza académica. La edición de 1604 está dedicada a Felipe III (Madrid, 1578 - *idem*, 1621) Entre sus composiciones para laúd sobresale, a mi modo de ver, un pequeña pieza llamada “*Catena d’Amore*”, donde se puede apreciar el lirismo de la melodía italiana, que a través de los tiempos siempre la ha caracterizado. En la parte práctica de la obra mencionada sobresalen las danzas, como las Gallardas, Pavanas, Saltarellos y Canarios.

Junto a éstos, cabe destacar también a los Melchior de Barberis (compositor italiano que figura en las antologías de música en tablatura para laúd), Joan Ambrosio Dalza (autor de pavanas, calate y frottole para laúd, principios del siglo XVI), A. de Bechi y otros.

Cuando se necesita para el “bien tañer” de un instrumento, sobre todo la materia que genera el sonido, la intervención de alguna parte de la anatomía como es el caso de la actual guitarra o de la vihuela y el laúd, hay siempre disparidad de criterios en cuanto a la adaptación de esa parte del cuerpo en el instrumento. Esta discrepancia es debida claramente a que no existen dos cuerpos iguales en toda la humanidad. Hoy en día todavía se mantiene la controversia de si es mejor tocar la guitarra con uñas largas, cortas, o sin uñas. Hasta tal punto esto es así, que se han escrito libros con recomendaciones a tal o cual efecto⁵⁹. Estas diatribas tienen su origen en la propia génesis del instrumento, y han pertenecido y lo harán siempre a la

Murcia, sin fecha.

propia historia de la interpretación musical. Por ejemplo en 1623 en sus “*Advertencias para enseñar la forma y el medio de tañer bien...*”, de la obra “*Intavolatura di liuto e di chitarrone*” (1626), el virtuoso laudista y compositor Alessandro Piccinini (Bolonia, mediados del siglo XVI - *circa* 1638), afirmaba que:

“...el índice, medio y anular de la mano derecha debían tener sin ningún género de dudas la uña lo suficientemente larga que traspasara en el dedo el nivel de la carne...”. Para el pulgar de la mano derecha decía que “no aprobaba que tuviera la uña muy larga”⁶⁰.

Piccinini actuó en las cortes de Módena y de Ferrara tocando el laúd. Ha pasado por ser el inventor de un modelo de gran laúd o tiorba, que tuvo mucho éxito, para realizar los continuos de acompañamiento en música de cámara y en orquesta. Estos instrumentos italianos estaban provistos, en muchos casos, de cuerdas simples, que contrastan con los laúdes propios del Renacimiento que poseían, como sabemos, órdenes de cuerdas dobles. Precisamente por esta circunstancia se matiza la tendencia a usar uñas en los dedos de la mano derecha, ya que si los órdenes son de cuerda doble, la uña entorpecería bastante el tañer. El sonido de la cuerda simple, conjuntamente con la pulsación yema-uña, permite establecer un timbre sonoro más claro y por tanto perceptible en los acompañamientos. Así como un rendimiento mayor cuando se trata de cantar una línea melódica.

⁵⁹ PUJOL, E., *El dilema del sonido en la guitarra*, Ricordi, Buenos Aires, 1975.

⁶⁰ Ambas manifestaciones extraídas del librito que acompaña el disco compacto: IL GIARDINO ARMONICO, *Antonio Vivaldi, Concerti per liuto e mandolino*, Teldec, Alemania, 1993. Comentarios de LUCA PIANCA: “...l’index, le médium et l’annulaire doivent sans aucun doute avoir les ongles si longs qu’ils dépassent la chair...” y añade “...le pouce, duquel je n’approuve pas qu’il ait l’ongle très long”, página 27.

Al final de la época Barroca musical, 1759, hubo un último testimonio por parte del laudista y pintor Filippo Della Casa:

“...una vez que el clavecín esté afinado, se debe ejecutar con el archilaúd con los dedos sobre el mástil, y con la otra mano, tocar con las uñas en todas las cuerdas...”⁶¹.

Hay que decir que la tendencia a usar las uñas en los instrumentos próximos al laúd, era básicamente italiana, y contrasta con otras técnicas alemanas y francesas, cuyos principios rezaban que había que tañer con la yema del dedo solamente.

Alfonso Ferrabosco (1543 - 1588) y Agustine Bassano, fueron dos laudistas italianos asociados a la corte de los Tudor en Inglaterra, el primero sin llegar a establecerse del todo en las Islas Británicas, tiene contacto intermitentemente con Inglaterra desde 1562 a 1578. Bassano por su parte es contratado en 1550. En alguna ocasión se ha planteado que músicos procedentes de Italia otras veces de España, como es este caso, fueron los que introdujeron danzas que en principio no pertenecían a la costumbre inglesa. Estas danzas pueden ser por ejemplo la Pavana que es una danza originaria de Italia, muy usada en España y Francia. Otro ejemplo puede ser el caso del Passamezzo, que es una variación de la Pavana. El estilo de Ferrabosco influye en las composiciones de ciertos músicos ingleses, como por ejemplo las del laudista John Johnson. Una vez más observamos, a través de la historia en general y de las biografías en particular, que la migración de los músicos renacentistas tiene como

⁶¹ IL GIARDINO ARMONICO, *Op. Cit.*, “...alors que les voix du clavecin sont accordées, il faut à l’archiluth les faire sur le manche avec les doigts et, de l’autre main, jouer avec les ongles de toutes les diverses cordes...”, página 27.

resultado el intercambio de ideas entre diversos pueblos, que hacen de ésta época una de las más interesantes de la concepción musical humana.

1.2.4.2.3- Laudistas ingleses.

En cuanto a Inglaterra, quizá fuera el compositor, astrónomo y matemático John Dunstable (*circa* 1400 - Londres, 1453), el precursor de la aplicación a la música religiosa del género florentino, que consistía en agregar instrumentos para el acompañamiento de las canciones. Este uso instrumental determinó el florecimiento de la organología del Renacimiento inglés, que tendría su cenit, en cuanto al laúd, en la época isabelina con nombres como John Dowland o Robert Johnson, cuyas obras en algunos casos se han perdido, aunque queden transcripciones para virginal, William Barley, Thomas Robinson, Lawes, etc.



John Johnson (.....- 1594) Fue nombrado en 1579 por la reina Isabel I, como uno de los músicos que ocuparía la plaza de tres laudistas de la corte. Como he comentado anteriormente tiene gran influencia de Ferrabosco. Su música ha llegado hasta nosotros, como en muchos casos, a

través de textos que eran colecciones de música de laúd de varios autores, por lo que en ocasiones se duda en alguna de ellas de su autoría, debido al estilo en la composición.

John Danyel (1564 - después de 1625) era hermano del poeta Samuel Danyel. Compuso numerosas canciones, que trata en ocasiones con armonías cromáticas muy interesantes para la época. En 1606 publicó una recopilación de sus composiciones llamada, “*Songs for the lute, viol and voice*”. En el año 1625 se tienen noticias que actuaba en la corte.

Thomas Robinson. Autor de “*The schoole of musicke: wherein is taught the perfect method of the true fingering of the lute, pandora, orpharion and viol de gamba*” (1603), es un texto un tanto peculiar para la época, ya que está escrito en el contexto del diálogo que se establece entre un maestro de música, y un caballero que tiene un hijo al que quiere enseñarle música y a tocar un instrumento. Método didáctico que recuerda la obra “*Il Fronimo...*” de Vincenzo Galilei. Robinson intenta que la lectura a primera vista sea accesible con sus enseñanzas a todos los estudiantes. Esta escuela de música, considerada la mejor de su tiempo en Inglaterra, comienza con seis dúos para dos laúdes. Estas obras tienen una orientación didáctica, y entre las seis destacan, *A Fantasy*, *Twenty waies upon the Bells*, *A Toy* y *The Queenes Goodnight*. En el título del libro hay referencias a varios instrumentos y curiosamente a su “digitación verdadera”. Por otra parte también es autor de la obra “*New citharen lessons*” (1609)

Quizás, el más renombrado de éstos sea John Dowland (Londres, 1563 - *idem*, 1626), ya que fue uno de los laudistas más fecundos de su época. En 1580 se dirige a París para entrar al servicio de sir Henry

Cobham, que era embajador en la corte francesa de la reina Isabel I. Durante 1594 estuvo en el continente tocando en las cortes del duque de Brunswick y en la del landgrave de Hesse. Más tarde viajó a Italia, actuando en Padua, Génova, Ferrara, Florencia (toca ante el Gran Duque de la Toscana) y Venecia, donde conoció y se relacionó con el maestro de capilla de San Marcos Giovanni Croce (Chioggia, 1557 - Venecia, 1609). A la muerte de John Johnson en 1594, propone su candidatura para uno de los tres puestos de laudista de la reina Isabel I, petición que fue denegada por estar acogido a la religión católica, o al menos así lo creyó él. A partir de 1612, con el rey Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia (Edimburgo, 1566 - Theobalds Park, Hertfordshire, 1625), consiguió una plaza en la corte inglesa donde permaneció hasta su fallecimiento. Su obra *“The book of songs or ayres”* en tres libros (ya que existe un *“The Third and Last Booke of Songs”*; “Tercer y último libro de canciones”), se distingue por la belleza melódica de sus composiciones. Los “Ayres”, o Madrigales ingleses, aparte del acompañamiento de laúd para la voz superior, tienen la posibilidad de agregar tres voces más graves como la de contralto, tenor y bajo, para el caso de que se pueda contar con más de un cantante.

Esta flexibilidad ya es manifiesta en la obra del médico, poeta y músico inglés Thomas Campion (Londres, 1567 - *idem*, 1620), que escribió a propósito de estas composiciones:

*“Estos aires han sido abordados o compuestos, en gran parte, para voz sola con laúd o viola, pero dada la ocasión se pueden añadir las otras partes, que pueden ser usadas o no, según se desee”*⁶²

⁶² Cuadernillo del CD:

La mentalidad en cuanto a la forma de componer estas piezas, fue probablemente adoptada por John Dowland. Por otra parte las composiciones para laúd, de las cuales nos han llegado un centenar, comprenden Fantasías, todo tipo de danzas, canciones, etc., cuya calidad está a la par que su obra vocal. Instrumentalmente también destaca la Suite de Pavanas para cinco violas “*Lacrimae, or seven teares figured in seven passionate Pavaues*”, publicada en 1604. Está considerada como una de las obras más sobresalientes de la música isabelina. Fue un hijo de Dowland, Robert, el que realizó una de las compilaciones de música inglesa de laúd más importantes. Esta obra fue publicada en 1610 con el nombre de: “*A Variety of Lute Lessons*”. A pesar de que la palabra *lesson* tenga la traducción de “estudio”, esta obra es una antología, más que un proyecto pedagógico. En los textos de música del Renacimiento, suele haber normalmente unas recomendaciones o instrucciones didácticas para la ejecución de las obras. Esta costumbre era generalizada, ya que la encontramos tanto en la obra de Luys Milan, como en la anteriormente citada. Por esta razón se llaman, en las publicaciones inglesas de la época a éstas obras, *lessons*.

La música de Dowland ha servido como fuente de inspiración para determinados compositores, incluso del siglo XX, tal es el caso de Benjamin Britten (Lowestoft, Suffolk, 1913 - Aldeburgh, Suffolk, 1976) que escribió para guitarra la obra “*Nocturnal*”, Op. 70, basada en la canción para laúd y canto de John Dowland “*Come, heavy Sleep*” que se encuentra en “*The First Book of Songs or Ayres of Four Parts*”, con el número 20, publicada en 1597. Esta consta de una serie de reflexiones

DELLER, M., *Dowland, Ayres & Lute Lesson*: “These ayres were for the most part framed at first for one voice with the lute or viol, but upon ocassion they have since been filled with more parts, which whoso please may use, who like not may leave”, Harmonia Mundi, Arles, 1982, página 6.

musicales sobre la canción, que se completa al final de la obra con la exposición de la misma, en cuanto al canto y laúd, en un arreglo para guitarra. Desde algún punto de vista, alguien podría interpretar que esta obra de Britten es como las Diferencias renacentistas españolas en una exposición contraria, primero se exponen las Variaciones para dejar paso al final de la composición, al tema original. El texto original, y su traducción e interpretación es el siguiente:

Come heavy sleep

*Come, heavy Sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.*⁶³

Ven sueño profundo

Ven, Sueño profundo, la imagen de la verdadera Muerte,
Y cierra mis cansados y llorosos ojos,
Cuya fuente de lágrimas para mi respiración vital,
Y rompe mi corazón con los gritos, (hinchados de desaliento), de la
tristeza.
Ven y toma posesión de mi cansada alma estropeada (de pensamiento),
Que viviendo muere (el alma), hasta que el sueño se apodere de mí.

⁶³ BRITTEN, B., *Nocturnal*, Op. 70, revisión Julian Bream, Faber, London, 1964.

El Nocturnal Op. 70 fue interpretado por vez primera en el festival de Aldeburgh el 12 de junio de 1964 por Julian Bream.

Como se puede apreciar, algunos de los tópicos de la poesía isabelina están presentes en la prosodia anterior.

Los significados y metáforas que están inmersos en el texto son:

- La relación entre Sueño y Muerte puede considerarse como “Sueño largo”.

- Describe distintos estados emocionales del mundo de los sueños. Las descripciones son diferentes Variaciones sobre un tema que aparece al final.

- El Sueño es una bendición, en tanto que nos libra de las preocupaciones y problemas del día (idea original) Britten invierte la idea de la canción original. Los sueños, en este caso, en lugar de ser un alivio son problemas que originan disturbios, que desaparecerán cuando el individuo despierte con la frescura de la música de Dowland.

- En **(IV y VIII)** el pizzicato puede considerarse como fantasmas terribles que aparecen en los sueños.

- **(V)** Una de las Variaciones consta de una parte declamada formada por acordes disonantes reforzados con un ostinato en octavas.

- Predominan los pasajes monofónicos con diversos acordes, en contra de Mi M.

- (VII) Gently rocking es una técnica laudística de trémolo producida con el índice y el pulgar de la mano derecha, esto es; “*la figetta*”.

- (VIII) El pasacalle está basado en una escala descendente de seis notas que pertenece a una parte interna del acompañamiento del laúd; al principio del tema.

Acentuación fonética



Otras obras de B. Britten que evocan la poesía isabelina son:

“*Serenade*” (1943)

“*Nocturne*” (1958)

“*Sueño de una noche de verano*” (Opera) (1960)

“*Night Piece*” (piano) (1963)

Uno de los aspectos pragmáticos, en cuanto al uso de la música, tratado de modo breve anteriormente, es la aplicación de la música isabelina en el teatro de la época. La música juega un papel importante en las obras escénicas de William Shakespeare. Hay incluso indicaciones en

los escritos de cómo tiene que usarse la música para el realce de las obras. En cuanto al carácter de la música que se usaba, estaba diferenciado en cuatro capítulos: hay una música de carácter incidental que acompaña los duelos, desfiles o batallas en la acción, la “magic music” que se usaba para la instigación de estados anímicos tales como la intriga, el odio, la pasión, la “character music” que conlleva la aclaración de determinados sentimientos de los personajes de la obra, y la música que acompaña los estado emocionales o atmósferas determinadas que promueve la acción de los personajes. Gran parte de esta música isabelina y jacobina ha desaparecido, sobre todo la instrumental, sólo se conservan en su totalidad o en parte algunas de las canciones a propósito⁶⁴.

La música isabelina, ha dejado grandes autores y obras de música de cámara de estimable calidad. En cuanto al laúd y a la música creada para él, todavía hoy forman parte de los programas de los conciertos de guitarra y de instrumentos originales más exigentes. Es sin duda el punto de arranque de la música y los parámetros de los gustos musicales del período Barroco.

1.2.4.2.4- Francia y el laúd.

Por lo que respecta a Francia, son conocidos Guillaume Morlaye, que sobresalió por la transcripción de las obras de su maestro Alberto da Ripa (laudista de la Capilla Real de Francisco I), conjuntamente con las de otros autores y las propias.

Denis Gaultier o Gautier el Joven o el de París (Marsella, *circa* 1597 - París, *circa* 1672) Fue un reconocido laudista y compositor, sobrino de Ennemond Gaultier o Gautier. Constituyen ambos el punto de partida de

⁶⁴ Para más información consultar el artículo:

numerosos laudistas franceses, ya que impartieron sus conocimientos entre algunos de ellos. Entre sus obras destacan “*Pièces de luth de Denis Gaultier sur trois differents modes nouveaux*” y “*La Rhétorique des Dieux*”.

Jean Baptiste Bésard (Besançon, *circa* 1565 - 1625), llamado Besardus. Este laudista era a la par médico y jurisconsulto. Realizó investigaciones sobre medicina, física, química e historia, plasmadas en “*Antrum philosophicum*”, publicada en 1617. Entre sus obras se encuentran algunas que tiene que ver con la historia y pedagogía del laúd como “*Isagoge in artem testudinarium*”, y la célebre “*Thesaurus harmonicus*” publicada en Colonia en 1603, donde como es habitual en esta época realiza una compilación de obras de autores de su época, a la vez que edita obras escritas por él.

Adrien Le Roy (Montreuil-sur-mer, 1520 - París, 1599) Compositor, editor (creó la editorial que en principio llevó su nombre y más tarde se denominó Le Roy et Ballard, fruto de su asociación con Robert Ballard. Obtuvieron en 1551 un privilegio de Enrique II), guitarrista y laudista francés, amigo de Lassus, que gozó de gran prestigio en la Capilla Real. Estuvo al servicio del barón Dampierre y, desde 1545, al del vizconde de Tours. Entre sus obras destacan, “*Air de cours mis sur le luth*” (1571), “*Livre de chansons en forme de vaudeville, etc.,*” (1573), y dos importantes obras didácticas que están dedicadas a la guitarra: “*Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature*” (1551), y al laúd en cuanto a la teoría elemental de la transcripción de laúd en la época: “*Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*” (1567) Así mismo tiene métodos para aprender a tocar la mandora, publicado en 1585,

y el cistre o cistro (1565) Destacan las danzas llamadas Branles, de origen francés de ritmo binario o ternario que se caracterizan por un movimiento lateral de los pies, y entre ellas el “*Branle de Bourgogne*”. Con respecto a la guitarra Le Roy confirma con sus escritos que ésta tenía cuatro órdenes de cuerdas afinadas en intervalos de cuarta entre el orden más grave y el siguiente, tercera mayor y cuarta, afinación denominada “nueva” por Bermudo y que coincide con los órdenes intermedios de la vihuela y el laúd. Le Roy componía con criterios similares, en cuanto a la polifonía, para el laúd como para la guitarra.

1.2.4.2.5- Los laudistas alemanes.

A parte de Conrad Paumann, ya tratado anteriormente, que instituyó las bases del sistema de tablatura alemán para el laúd, se distinguen en el resto de Europa también: Wolf Heckel, autor de “*Lautenbuch*”, publicada en Estrasburgo y considerada una obra interesante en su género.

Melchior Neusidler o Newsidler (Nüremberg, 1531 - Augsburgo, 1590) Hijo de otro famoso laudista llamado Hans (Presburgo, circa 1508 - Nüremberg, 1563) Este compositor y laudista residió durante largo tiempo en Nüremberg, y a partir de 1551 en Augsburgo donde era protegido por la familia Fugger. Más tarde se instaló en Venecia, desde el año 1565. De este último periplo data su obra “*Libro in tabulatura di liuto*” (1566), donde se encuentran danzas y numerosas piezas polifónicas vocales de maestros neerlandeses y alemanes. Posteriormente también se editó en 1574 su obra “*Deutsch Lautenbuch darinnen kuntsreiche Motetten*”.

Valentin Greff Bakfark llamado Bálint (Kronstadt, actual Brasov, 1507 - Padua, 1576) Laudista húngaro educado en la corte de Transilvania.

Viajó y estuvo en diversas cortes de países europeos como por ejemplo en Italia, Francia, Königsberg, Budapest, etc. Durante 1549 estuvo en la corte de Polonia, y al salir de ésta se refugió en Viena. Escribió diez Fantasías, transcripciones de Motetes, Canciones y Madrigales, que destacan por su fidelidad del original. Estas obras comenzaron a publicarse en 1552.

Joachim van den Hove. Compositor y laudista belga cuyas obras más importantes son: “*Delitiae musica*” que son un conjunto de canciones y danzas arregladas para laúd publicada en 1612, “*Florida sive cantiones*” o grupo de canciones para dos voces y laúdes editada en 1601, y “*Praeludia*” para laúdes y violas que vio la luz en 1616.

1.2.5- Síntesis social y musical.

Como vemos, en Europa el laúd era un instrumento muy difundido, a tenor de lo variado de las nacionalidades de los instrumentistas que he relatado. Solamente alguno de ellos tocaba la guitarra, pero tal y como hemos admitido líneas más arriba, lo hacían en el mismo estilo que tañían el laúd, como era el caso de Adrian Le Roy, ya que el estilo de rasgueado, aunque próximo en el tiempo, todavía no se había adoptado en Europa en el tañido de la guitarra, de todavía cuatro órdenes. Como aspecto general de lo narrado hasta ahora, sobresale a mi modo de ver, los múltiples conocimientos que de las artes y ciencias tenían algunos de los personajes tratados. En otro lugar de este trabajo de investigación he hecho referencia al concepto de “hombre del Renacimiento”, y al amplio espectro que esta denominación tiene ahora en cuanto a las áreas del conocimiento. De todos es sabido que hombres paradigmáticos como da Vinci (Vinci, cerca de Florencia, 1452 - castillo de Cloux, actual Clos-Lucé, cerca de Amboise, 1519), Raffaello Santi o Sanzio, llamado Rafael (Urbino, 1483 - Roma,

1520), Michel de Nostre-Dame o Nostradamus (Saint-Rémy-de-Provence, 1503 - Salon, 1566), o el propio Galileo Galilei (Pisa, 1564 - Arcetri, 1642), eran conocedores de las más diversas disciplinas. Esta forma tan amplia de sabiduría, que contrasta con las especializaciones de hoy en día, tiene su origen sin duda, en el afán del hombre desde la Edad Media de encuadrar en áreas de conocimiento los distintos saberes. La interrelación entre los saberes produce una visión global del universo y su más estimado ser: el hombre. Desde puntos de vista ortodoxos en cuanto a los poderes de la época: [iglesia y estado], hasta los más esotéricos, englobaban los saberes. Así durante el medioevo se enseñaba y aprendía el *Trivium*, que era el conjunto de tres artes liberales encaminadas a formar al ser humano en la elocuencia. Estas artes eran: la gramática, retórica y dialéctica. El *Quadrivium* seguía al *Trivium* y se impartía en la Universidad de la Edad Media. En este caso este grupo de conocimiento encuadraba otras cuatro artes liberales: la aritmética, geometría, música y astronomía. Por tanto no debe de extrañarnos cuando nombramos a un laudista que sobresalió también por ser matemático y astrónomo, o a un literato que tocaba la vihuela o la guitarra española de la época. Más tarde, las Cátedras de Música en las Universidades españolas se sucedieron durante un corto período de tiempo. Así en la Universidad de Salamanca desde 1452 hasta 1793 hubo Catedráticos de Música, en ocasiones vinculados a la sección de Filosofía y Letras. Entre ellos destaca el organista y teórico Francisco de Salinas (Burgos, 1513 - Salamanca, 1590), que permaneció como Catedrático desde 1567 hasta 1590, cuando falleció⁶⁵. Precisamente durante su estancia en la Universidad, impartiendo la asignatura “música especulativa”, publicó “*De musica, libri septem, in quibus ejus doctrinae*

⁶⁵ Para más información en cuanto a los Catedráticos que hubo en la Universidad de Salamanca, desde 1452 a 1793, consultar:

SANZ, G., *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Prólogo y notas de Luis García Abrines, Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación Provincial (C. S. I. C.), Zaragoza, 1979, página XV.

veritas tam quae ad harmoniam quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur...” (Salamanca, 1577), obra que contiene muchas melodías de diversa procedencia, casi todas españolas, con la consabida parte teórica, que tiene una categoría internacional indiscutible.

La Universidad hoy en día es pública en muchos casos, de libre acceso y con resortes de ayuda para que todo el mundo pueda estudiar. Pero desde mi punto de vista echo de menos un poco de sentido humano en cuanto a la determinación y organización del saber, y sobre todo la presencia de la música en ella, presencia que otros “países de nuestro entorno”, como les gusta mentar a los políticos, mantienen entre sus disciplinas. Hay que destacar a este respecto que en el apartado cuarto de la disposición transitoria segunda, de la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, 14/1970 de 4 de agosto, hay un mandato que reza:

“Las Escuelas Superiores de Bellas Artes, los Conservatorios de Música y las Escuelas de Arte Dramático se incorporarán a la Educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan”.

No cabe duda que nunca se establecieron. En este mismo documento y en el apartado tres, se ordenaba la integración de las Escuelas Normales, y de Arquitectura Técnica e Ingeniería Técnica estatales en la Universidad, opción que sí se llevó a cabo.⁶⁶

Para concluir este breve resumen de lo acontecido en la etapa renacentista, en cuanto a la música que se generaba para la guitarra y sus instrumentos afines, expondré un **cuadro diferenciador de la constitución física de dichos instrumentos**; vihuela, laúd y guitarra.

	Vihuela	Laúd	Guitarra
Origen	Similitud con la Guitarra latina	al ‘ud de Oriente	Guitarra latina y Guitarra morisca
Fondo	Plano	Abombado	Plano
Pala	Inclinada	Forma un ángulo de 240 a 260 grados, con el plano de la tapa. Parecida inclinación a la que tiene el al’ud.	Inclinada
Clavijas	Doce	Once	Ocho
Aros	Aros laterales que unen las dos superficies, con forma de ocho menos pronunciado que en la guitarra	El fondo está formado por costillas. La configuración es ovalada, por lo que no puede tener aros.	Aros laterales con curva hacia dentro para establecer la forma de ocho
Cuerdas	Seis órdenes al unísono	Tiene tres órdenes octavados, dos órdenes al unísono y una sola cuerda para el primero.	Cuatro órdenes (el más bajo octavado)
Trastes	Diez	De siete a diez	Diez
Ámbito	Dos octavas y una séptima	Dos octavas y una séptima	Dos octavas justas

La interpretación de las obras del Renacimiento, y de manera general, las partituras polifónicas, tienen dificultades en la adaptación a la

⁶⁶ GUIRADO CID, C., *Vademécum del músico*, páginas 18 y 19, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1995.

guitarra. La escritura polifónica determina líneas separadas de voces, que vistas en sentido vertical ocupan una tesitura importante. Cuando el instrumento que tañe no es el original, sino la guitarra que interpreta obras para vihuela o laúd transcritas, las diferencias en número de órdenes y afinación implica que en ocasiones no se puedan tocar determinadas líneas, porque quedan fuera de la tesitura del instrumento. Muchas veces hay que recurrir a artificios para realizarlas pulcramente. Estos artificios incluyen el transporte de las obras en su totalidad, afinaciones ajenas a la ortodoxia del instrumento, y octavaciones de líneas completas para poder tañerlas. Este tipo de inconvenientes siempre ha provocado distintas manifestaciones a favor o en contra, en cuanto a la capacidad de la guitarra para tocar estas obras. Desde mi punto de vista, y aun teniendo presente que en ocasiones la música queda mermada en cuanto a la extensión, la interpretación estilística adecuada de las obras, y el uso operativo de las posibilidades técnicas de la guitarra, pueden subsanar en gran parte estos inconvenientes.

1.3- BARROCO.

1.3.1- Generalidades y contexto social.

En líneas generales el Barroco es un movimiento artístico desarrollado en Europa e Hispanoamérica entre el último tercio del siglo XVI y mediados del XVIII; es decir, surge en el ocaso del Renacimiento, y perdura hasta la llegada del Neoclasicismo.

La evolución de las formas renacentistas en el siglo XVI es tal, que empiezan a suprimirse las formas geométricas, tan usuales en esta época, para dar paso a la línea curva, circunstancia que se pondría de manifiesto sobre todo en la arquitectura, siendo esta la que anunciaría la llegada de este nuevo movimiento artístico. La pintura y escultura estuvo muy condicionada por la arquitectura, poniéndose al servicio de ella en múltiples ocasiones.

En cuanto a lo social, la Iglesia Católica de la Contrarreforma, siempre triunfalista en su lucha con el protestantismo, trató de adquirir adeptos realzando el lujo de los templos con recursos de gran movimiento, tanto en las fachadas como en los interiores, produciendo así inusitados efectos ópticos.

A su vez, las cortes absolutistas, en su afán de poder y gloria, construían inmensos palacios donde regía la más formal de las etiquetas.

También fueron los Italianos los creadores y máximos exponentes del arte barroco arquitectónico, como por ejemplo Francesco Castelli Borromini (Bissone, Lombardía, 1599 – Roma, 1667), el napolitano Gian

Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 – Roma, 1680), etc. Éste último, Bernini, fue el exponente de la escultura, con un lenguaje agitado y fluido, dando una clara sensación de movimiento en los ropajes, así como la exacta expresión de los estados anímicos.

El palacio de Versalles, construido por Luis XIV (Saint-Germain-en-Laye, 1638 – Versalles, 1715) entre 1660 y 1680, es el ejemplo más representativo de este arte y en el que se basaron muchos otros.

Las tendencias en pintura oscilaron entre la expresión realista, donde la luz definía la acción de las composiciones como es el caso de Michelangelo Amerighi o Merisi llamado el Caravaggio (Caravaggio, Lombardía, 1573 – Porto Ercole, 1610), Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669), José Ribera (Xátiva, 1591 – Nápoles, 1652), Diego Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660), Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664), entre los esplendores mitológicos y cortesanos de Petrus Paulus Rubens (Siegen, Westfalia, 1577 – Amberes, 1640) o Nicolas Poussin (Villers, cerca de Les Andelys, 1594 – Roma, 1665), y entre la magnificencia escenográfica de Claude Lorrain (Chamagne, cerca de Mirecourt, 1600 – Roma, 1682) o, Giovanni Battista Tiepolo (Venecia, 1696 – Madrid 1770)

1.3.2- El Barroco musical.

En relación con la música, el término barroco fue aplicado simultáneamente con las otras artes, a diferencia de otros calificativos que se emplearon posteriormente. Los historiadores de la música definen este periodo entre los años 1580 y 1750, no sin tener fuertes diferencias interpretativas en la utilización del término “barroco”, y en el principio y

fin de esta era. Posiblemente estas diferencias sean producidas por insertar en este estilo expresiones musicales que denotan claras diferenciaciones, así como por ejemplo las pasiones de Schütz y las cantatas de Bach. Dentro del estilo litúrgico son profundamente diversas, quizá por su distancia cronológica: el primero se encuadra a finales de Renacimiento y principios del Barroco, y Bach en el alto barroco o finales de esta época.

También son bastante diferentes las pastorales de Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Venecia, 1643), las tragicomedias de Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660 – Nápoles, 1725), y las tragedias líricas de Jean Philippe Rameau (Dijon, 1683 – París, 1764) Todo esto nos lleva a un movimiento eminentemente diverso cualitativamente, y muy prolífico cuantitativamente considerado.

La etimología del término es algo confusa y va a caballo entre el “baroco” italiano, adjetivo que se aplica a una argumentación silogística medieval, según Rousseau (Ginebra, 1712 – Ermenonville, 1778), y también para el filósofo, crítico e historiador italiano Benedetto Croce (L’Aquila, Abruzzos, 1866 – Nápoles, 1952), y del “barrueco” español, que definía las perlas que poseían una forma irregular o deforme, según Noël Pluche. Tanto una definición como otra tiene connotaciones restrictivas y peyorativas y, yendo más lejos aún, sólo hace falta observar la definición que de música barroca hacía, en 1768, Jean-Jacques Rousseau:

“Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la

entonación difícil y el movimiento constreñido. Parece que el término viene del barroco de los logistas”⁶⁷.

Estas manifestaciones son proverbiales, ya que pertenecen a una época preclásica, donde la música va hacia unas formas ágiles, pero estáticas, juguetonas y elegantes.

En un estudio cronológico referente a los intereses musicales, digamos que la generación de Adrián Willaert (Rousselaere, *circa* 1480 - Venecia, 1562) nunca sacrificaría la belleza de forma, perfección técnica y la armonía por los valores de la expresión afectiva, cosa que en su alumno Cyprien de Rore (Amberes o Malinas, 1516 – Parma, 1565) se empieza a notar, además de los efectos del estilo barroco, al centrar su interés con mayor frecuencia en lo que se llamó “la expresión de los afectos”, así mismo la música de Giovanni Battista Pergolesi (Lesi, cerca de Ancona en los Estados Pontificios, 1710 – Pozzuoli, 1736), contemporáneo de Bach, tiende hacia un balance de las frases, múltiples invenciones, y un especial interés por crear bellas melodías, aspectos que nos anuncian la llegada del periodo clásico, todo ello dentro de una generalidad latente.

El bajo continuo y el estilo “concertato” son dos de las características de la música barroca, aunque no sean exclusivas de la misma; el bajo continuo tuvo su andadura desde 1600 hasta 1770 aproximadamente, es decir, en plena época barroca, pero en los últimos cuarenta años, a partir de 1730-40, a veces, adquiere una estructura totalmente antibarroca.

Por su parte, el estilo “concertato” explotaba contrastes y combinaciones, tanto de timbres como de instrumentos. Se originó en el

⁶⁷ PALISCA, C., *La música del barroco*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1978, página 12.

Renacimiento para llegar a su cumbre en 1720 con Vivaldi. Como vemos este estilo viene delimitado por un ideal expresivo más que por un cuerpo sólido de técnicas musicales. Esta búsqueda por la nueva expresión de los afectos, tuvo su iniciación definitiva en el año 1580 con una gran inclinación hacia el manierismo, que dio lugar a la creación de personalidades individuales motivadas también, como antes se ha dicho, por una falta de criterio uniforme. Así, se abusaba, a veces del ritornello y del basso ostinato como medio de expresión de los compositores, que veían en un breve pasaje una cantidad exigua para plasmar lo que tenían que expresar.

Esta fase de experimentación acabaría en Italia en 1640, y el pragmatismo se tornaría en criterio fijo y uniforme, como, por ejemplo, el uso de la disonancia. En este momento fue cuando el estilo barroco se extendió por Europa, lógicamente, al haberse creado escuela, tanto con un control métrico del ritmo, como con la estereotipación de los elementos expresivos, esquemas formales y formas musicales.

Fue desde 1690 a 1740, cuando todo esto adquirió desarrollo y expansión, aunque se mantuvieron los caracteres esenciales, pero yendo hacia los matices propios del clasicismo; una expresión de los afectos calculada, reemplazando frecuentemente la razón a la inspiración.

Los ciento setenta años de este período nos lega nombres y música que constituyen, en algunos casos, páginas memorables del arte musical. Así en Italia la música se empapa de luz contrastando con los, a veces, enrevesados manifiestos musicales alemanes. Es Alemania la cuna y ámbito vital, desde mi punto de vista, de uno de los mejores músicos de todos los tiempos, J. S. Bach. En Francia, de la mano de Jean-Baptiste Lully

(Floencia, 1632 – París, 1687), aparecen los “ballets de cour”, que demandarán a los compositores un estilo puramente pragmático para ejecutar en la corte de Luis XIV esos aires de danza. El desarrollo instrumental alcanza unos hitos importantes. El violín, órgano, laúd adoptarán en muchos casos una estructura definitiva y, cómo no, la música de cámara verá desarrollada y afianzada su empleo. Todos los esbozos en cuanto a los adornos y glosas que se vislumbran en el Renacimiento se multiplican en esta época, en el contexto de la consolidación de un buen número de géneros nuevos, como la Sonata, Ópera, Oratorio, Cantata, Concierto, etc., que se abrieron paso en este período. En cuanto a los mencionados adornos se diferencian los “adornos franceses” o “maneras esenciales o fijas” cuyo objetivo era dotar a la melodía de más brillo y aderezo y los “adornos italianos” o “maneras libres”, que surgían de la propia melodía integrándose en ella como elemento sustancial. El origen nominativo del tipo de adorno no era de ningún modo restrictivo a los países de procedencia sino que, dada la interacción entre los músicos, proliferaban ambos por doquier⁶⁸.

1.3.3- La guitarra Barroca.

1.3.3.1- La guitarra y la desaparición de la vihuela.

En relación con la guitarra y más concretamente a España, es en el siglo XVII cuando ocurre el fenómeno casi insólito de la desaparición de la vihuela y el nacimiento de la guitarra de cinco cuerdas, como lo demuestra los escritos de Lucas Ruiz de Ribayaz⁶⁹, fundiéndose así dos corrientes: la popular, definida en la guitarra de cuatro cuerdas y la culta, representada en

⁶⁸ LINDE, H. M., “Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII”, Ricordi, Buenos Aires, 1969, página 8.

⁶⁹ Ver nota al pie nº 18, de este mismo Capítulo.

la vihuela. Lo considero insólito puesto que ambas corrientes podrían haber caminado por separado, en vez de fundirse, produciéndose intercambios alternativos, cuyos resultados, por desgracia, nunca conoceremos. Quizás fueron los propios vihuelistas los que no se adaptaron a las nuevas corrientes, como sugiere John Griffiths⁷⁰. La fusión a la cual aludo, se refiere únicamente en el aspecto musical que no organológico, ya que como ya he expuesto, guitarra y vihuela tienen antecedentes distintos a pesar de su familiaridad. Reafirmandome en el aspecto musical de las músicas para vihuela y guitarra, desde mi punto de vista hubo una interacción en determinados episodios musicales. En principio la música de vihuela constaba, en las Fantasías y otras piezas, de consonancias y redobles, que como vimos correspondían a pasajes de acordes y a compases de adornos y escalas respectivamente. Estas diferenciaciones se suscriben en la música para guitarra usando en los pasajes de acordes la técnica del rasgueado, y en los de escalas el punteado, tan típicos de la guitarra y adquiridos de su etapa puramente folclórica.

De cualquier forma, y como emana de lo expuesto hasta ahora, es en el Barroco cuando la guitarra en España se sacude gran parte de su fama como instrumento exclusivamente folclórico y popular, no sin suscitar polémica en cuanto a su perfección como instrumento⁷¹, para adentrarse tanto musical como socialmente en los ámbitos de las clases más pudientes. Este cambio se debe sin duda a las modificaciones en su estructura que el tiempo, y las necesidades de instrumentistas interesados en la guitarra han

⁷⁰ GRIFFITHS, J., *Veinte años con una vihuela en las manos*,: “La decadencia de la vihuela en los últimos años del S. XVI muestra que los vihuelistas quedaron inadaptados a las nuevas tendencias, no capaces de responder al cambio de clima cultural”. VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, página 82.

⁷¹ SANZ, G., *Op. Cit.*: (declaración de Gaspar Sanz sobre la guitarra), “ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hizieres, pues la falta, o perfección está en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hazer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de vn Organo; por lo qual, cada vno ha de hazer a la Guitarra buena, ó mala, pues es como vna dama, en quien no cabe el melindre de mirame, y no me toques”, página XXIV.

suscitado. Es preciso volver a comentar, que la guitarra rasgueada que determinaba su característica folclórica, tal y como casi exclusivamente se contemplaba en nuestro país hasta esta época, era un patrimonio español, ya que allende nuestras fronteras ya había alcanzado una notoriedad manifiesta cercana a instrumentos como la vihuela y el laúd.

Es curioso como estos tópicos, en este caso, musicales, van apareciendo durante el devenir de ciertos pueblos. De manera general sabemos que durante el Renacimiento la guitarra es un instrumento vulgar, para ennoblecerse musicalmente durante el Barroco con músicos como Santiago de Murcia y Gaspar Sanz. Posteriormente acaece una época oscura hasta la aparición de músicos como Fernando Sor y Dionisio Aguado. Más tarde, y hasta Julián Arcas y Francisco Tárrega no vuelve a resurgir, para volver a caer en el aspecto folclórico en el primer cuarto del siglo XX: como veremos después en las recomendaciones de Debussy a Falla sobre la conveniencia de escribir para la guitarra. Ya con Andrés Segovia y Narciso Yepes, en esta ocasión instrumentistas y no compositores – instrumentistas, la guitarra vuelve a aparecer y a brillar hasta nuestros días.

Hay que decir que en España, un país donde la guitarra forma parte de su folclore de manera brillantísima, ha sido difícil diferenciar a la guitarra en sus distintos usos, tal es así que en ocasiones se han confundido; enredo del que todavía hoy en día en muchos casos no nos hemos liberado. Por tanto la aparición intermitente a lo largo de la historia de la guitarra, tiene que ver con épocas donde compositores - instrumentistas de gran valía la han vuelto a la luz, o ya en la última época guitarristas que han hecho lo propio. Esto en un país visto desde fuera, y desgraciadamente también desde dentro, con toda una profusión de tópicos

de carácter folclorizante no ha ayudado mucho a clarificar su patrimonio cultural.

Lo cierto es que la gloria que alcanzó la vihuela, expuesta en el anterior capítulo, tanto en el ámbito instrumental, como por haber dado origen a formas musicales nuevas, quedó en su punto más álgido y hasta hace bien poco no ha recuperado el lugar que le corresponde en la historia de la música respecto a la interpretación, dando lugar a la conocida polémica, que anteriormente he apuntado y en la que profundizaremos más tarde, de la conveniencia de ser tañida esta música con vihuela o con guitarra.

Todos los elementos técnicos musicales y propios del instrumento se incorporaron a la guitarra. Por ejemplo, a principios del XVII se resolvió definitivamente la progresión de la monodía con acompañamiento, desarrollándose muchísimo. Por otro lado, el cambio de tocar un instrumento que posee cuerdas dobles, a uno que agrega un orden simple, es bastante significativo, en el sentido de mayor facilidad técnica, por lo tanto, más recursos a la hora de efectuar posibilidades musicales propias del barroco que, como hemos visto anteriormente, se reflejaban en la expresión de los afectos en cuanto a la interpretación.

El fenómeno de sustitución de la guitarra por la vihuela ocurrió en España, pero no así con relación al laúd en el resto de Europa, ya que cohabitaban los dos instrumentos. El laúd iba incorporando elementos nuevos de la lutería como la creación de los archilaúdes y tiorbas en las postrimerías de la época renacentista, y toda la variedad de creación de la época barroca personalizándose en este instrumento, aunque poco a poco se

acentuaría un periodo de decadencia, teniendo como colofón las últimas magníficas obras escritas para laúd por Bach y Weiss.

Como ya sabemos, uno de los hechos por los cuales la guitarra protagonizó esa entrada triunfal en el siglo XVII, fue la adjudicación de una quinta cuerda, cuyo mérito es atribuido a Vicente Martínez Espinel, aunque antes hubo ciertos atisbos de incorporar esta cuerda a la guitarra. Así, el padre Juan Bermudo, en su “*Declaración de instrumentos musicales*”, ya nombraba una guitarra de cinco cuerdas; asimismo Miguel de Fuenllana, en su “*Orphenica Lyra*”, tiene composiciones para guitarra, pero a quien se debe la generalización y divulgación de este hecho, es sin duda a Espinel y fue, a partir de ese momento, cuando se extendió por Europa con el nombre de “guitarra española”.

Estas circunstancias han sido narradas en la “Introducción y Descripción General” que sobre la guitarra he realizado en este Capítulo. Así como la aparición de los primeros métodos de guitarra, que como hemos visto, estaban dedicados más al aprendizaje del rasgueado o rasgado, que al posterior tratamiento polifónico y de desarrollo de determinadas Danzas que tendría la guitarra en el Barroco. Estos métodos son los que desarrollaron Amat, Briçeno y Doisi de Velasco. Trataré en este subcapítulo, como continuación de lo relatado antes, otros autores e intérpretes de guitarra barrocos.

Relativo a la lutería (construcción de instrumentos) de la guitarra barroca, destaca por su trascendencia en los instrumentos de cuerda frotada Antonio Stradivari (¿Cremona? *circa*, 1643 – 1737) Stradivari o

Stradivarius fue alumno de Niccolò Amati (Cremona, 1596 – 1684)⁷² y su fama proviene, como he dicho, de los instrumentos de arco que construyó, aunque realizó algunas guitarras de gran calidad, de las cuales se conservan cuatro con cierta garantía de autenticidad. Las guitarras están construidas con los criterios que presidían la ejecución de los otros instrumentos: maderas de primera calidad, ligereza en las tapas y aros, gran profusión de adornos y, sobre todo, el uso del célebre barniz, creación de Stradivari, que no ha llegado hasta nosotros. La guitarra de Cremona (1680) conservada en el Museo Ashmolean de Oxford, la guitarra de 1700 del The Shrine Museum de Estados Unidos y la guitarra de 1711 del Musée de la Musique de París están concebidas, dado su clavijero, como guitarras de cinco órdenes dobles. Por el contrario la guitarra que procede de una colección particular fechada en 1681, presenta en la pala seis agujeros, producto de su reconversión a guitarra de seis cuerdas simples. Conversión sin duda que no pertenece a la época barroca.⁷³

Las características virtuosas de la música barroca dieron lugar a una gran proliferación de ornamentos y “fioriture” a la hora de la ejecución, cosa que beneficiaba tanto al laúd y clavecín, como a la guitarra, puesto que la imposibilidad de alargar las notas, hacía que a veces se produjeran lagunas de sonido, que con la llegada de los elementos anteriores desaparecieron.

Autores italianos, cuyas publicaciones son interesantes en este siglo, son entre otros: A. Falconier (1600-1656) autor de Madrigales y

⁷² GONZÁLEZ, C., *Stradivarius y la guitarra*,: “Hacia 1660 ejerce como aprendiz en el taller de Nicolo Amati. De 1666 data su primer instrumento conevado, un violín con la etiqueta: Antonius Stradivarius Cremanensis Alumnus Nicolai Amati Faciebat Anno 1666”, La Posada, Córdoba, 1998, página 13.

⁷³ Más información en:

GONZÁLEZ, C., *Op. Cit.*, páginas 13 a 27.

Villanescas con acompañamiento de guitarra, y el anteriormente citado Cesare Negri, que alternaba el laúd con la guitarra.

1.3.3.2- Análisis del método “Luz y norte...” (Madrid 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz.

Ya he comentado en líneas anteriores algunos aspectos biográficos de Lucas Ruiz de Ribayaz que complemento ahora. Estudió en Villafranca del Bierzo. Estuvo al servicio de los duques de Lemos y Andrade y del Marqués de Villafranca. Publicó en Madrid “*Luz y norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de Órgano; y breve explicación del Arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica*” (1677) La obra contiene observaciones sobre estos instrumentos, con ejemplos de tablaturas y obras de Gaspar Sanz y del organista y teórico Andrés Lorente (Anchuelo, Toledo, 1624 - Alcalá de Henares, 1703), aparte de las propias. Las piezas son danzas populares de procedencia folclórica y cortesana, como las Folías, Xácaras o Jácaras, Canarios y Pasacalles. Lucas Ruiz de Ribayaz era un ferviente admirador de la obra de Gaspar Sanz, como lo atestigua en las ediciones de 1674 y 1697 de su libro “*Luz y norte musical*”⁷⁴. En los cinco primeros capítulos se trata la guitarra:

Cap. 1º- *En que se describe la Guitarra, y lo que es, y de lo que se compone.*

⁷⁴ SANZ, G., *Op. Cit.* : “Y hoy particularmente se venden en Madrid unas cifras y composiciones para la guitarra impresas en Zaragoza y compuestas por el Lic., Gaspar Sanz, que se intitulan : Instrucción de música sobre la guitarra española, que son muchas, mui diferentes y esquisitas”, página XXII.

Cap. 2º- *En que se dá el modo, y á entender la cifra de la Guitarra, assi para tañer de rasgado, como de punteado.*

Cap. 3º- *En que se explica como se forman los doze puntos de que se ha hecho relacion atrás, y con que dedos de la mano izquierda.*

Cap. 4º- *En que se habla, y da modo para templar la Guitarra, con mucha facilidad, y brevedad.*

Analizo el contenido inicial del método como paradigma de la enseñanza de la guitarra en el siglo XVII. Comienza con un análisis del instrumento, circunstancia que todavía hoy se mantiene en muchos métodos. La grafía usada se describe en los capítulos segundo y tercero, costumbre que no es habitual ahora porque normalmente los métodos están escritos en notación musical “ortodoxa”, salvo algunos que suelen tener procedencia de músicas “no clásicas”: jazz, blues, folclore, etc., y añaden la cifra a la notación musical. Por último describe el modo de afinar la guitarra, capítulo común a prácticamente todos los métodos de enseñanza de la guitarra. En casi todos los métodos de guitarra de esta época, los autores intentan pronunciarse en una enseñanza que no dependa de la existencia de un maestro. Siempre en los prólogos hacen mención a esta circunstancia que creo que está debida a la dificultad que se tenía en encontrar, en determinados sitios, un maestro de guitarra. Hoy en día el método va asociado normalmente a la aplicación de un determinado maestro, de hecho, y en otro orden de enseñanza, se publican textos para el alumno y distintos textos para el profesor.

Del capítulo quinto al octavo se ocupa, en términos parecidos que en el caso de la guitarra, del arpa. En el capítulo IX se exponen los Pasacalles a los que se ha hecho referencia atrás. El décimo trata de explicar “*algunas cosas*” relativas al canto de Órgano. Los siguientes capítulos, hasta el XVI inclusive, se ocupan de dar a conocer las cuestiones teórico-musicales necesarias para controlar la grafía musical, habla de compases, de figuras musicales, del transporte, etc. El segundo cuerpo del libro lo constituyen dos apartados llamados: “*Ecos del libro intitulado Luz, y Norte musical, en cifras para guitarra, y arpa*” y “*Siguense los Ecos segundos de la Luz, y Norte musical, en cifras para el Arpa de dos ordenes; cifranse diferentes tañidos*”. En el primer apartado se incluyen tablaturas de los diferentes rasgueados y punteados usados para las distintas piezas que son habituales en el tañer a la usanza. El segundo apartado está dedicado en igual medida para el arpa de dos órdenes.

Dadas las anotaciones anteriores, y siguiendo con el análisis del método, esta vez con carácter global y a modo de resumen, diferencio las siguientes partes:

Primer Bloque: Teórico.

- En primer lugar hay una descripción instrumental de la guitarra y el arpa de dos órdenes, que son los instrumentos que trata en la obra. En esta parte trata de todas las cuestiones relativas al buen tañer y la conservación del instrumento.
- Continúa con capítulos de carácter introductorio de la teoría de la música y su grafía, designándolos parte de la enseñanza del canto con órgano.

Segundo Bloque: Práctico.

- Apartado de tablatura para guitarra.
- Apartado de tablatura para arpa.

Esta organización suele mantenerse a través de los años en los métodos de guitarra. Métodos de autores posteriores como Dionisio Aguado (principios del siglo XIX), Emilio Pujol (años treinta del siglo XX) y Abel Carlevaro (segunda mitad del siglo XX), lo han tratado de forma similar. Hay que mencionar que algunas ediciones de los métodos del siglo XIX publicados y revisados por determinados guitarristas del siglo XX, por razones incomprensibles, han seccionado o mutilado la obra original de su autor, sacando a la luz métodos de guitarra donde capítulos enteros no constan en esas ediciones. La racionalidad de la interpretación y pedagogía actual nos devuelve a los originales, en versión facsímil, de los métodos de guitarra del pasado.

1.3.3.3- Algunos de los más nombrados guitarristas del Barroco.

Francisco Guerau (mediados del siglo XVII - principios del XVIII), compositor, guitarrista y sacerdote, que compuso y editó en Madrid en 1694 el “*Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*”, donde se describe a sí mismo como uno de los músicos que pertenecía a la Capilla Real española durante 1659. Es nombrado por su alumno Santiago de Murcia en el “*Resumen...*” (Madrid, 1714), como uno de los compositores de Pasacalles más interesantes. El “*Poema Armónico*” comienza, como es habitual, con una breve introducción sobre

los principios de la notación en tablatura y la práctica de los ornamentos, tiene también instrucciones de cómo usar el dedo índice de la mano izquierda como cejilla. Más tarde contiene veintisiete composiciones, entre las que se encuentran diecisiete Pasacalles, y otras diez entre danzas típicamente españolas como las Xácaras, Marizápalos, Españolaletas, Folías, etc. Elige formas musicales que admiten Diferencias. Todas las obras están escritas para ser ejecutadas en el estilo de punteado. Compuso también dos Cantatas: “*O nunca, tirano amor*” y “*Alerta que de los montes*”. Guerau presentaba sus obras según el “Abecedario Italiano”. Esta denominación parte desde los primeros intentos de Carles Amat, que numeraba del 1 al 12 los acordes fundamentales mayores y menores de los tonos más usados. El sistema fue ampliado por Montesardo, que sustituyó las cifras por letras, y fue conocido por ello como “Abecedario Italiano”. Precisamente se debe a Girolamo de Montesardo la autoría del primer tratado de guitarra del siglo XVII, donde expuso estas innovaciones, publicado en Florencia en 1606. En Italia, prevalecieron durante el primer tercio de siglo las ediciones para laúd, aunque pronto se alternaron con las de guitarra. Posteriormente Foscarini combinó el Abecedario Italiano para los acordes rasgueados, y la Tablatura del laúd para los pasajes punteados, con lo cual se determinó un nuevo sistema para la escritura en tablatura de la guitarra.

Giovanni Paolo Foscarini (antes de 1621 - 1649) fue un guitarrista, laudista, tiorbista, compositor y teórico italiano. Sirvió en varias cortes en Italia y fuera de ella, como por ejemplo en la del Archiduque Alberto en Bruselas, el Duque de Guise Charles de Lorraine, Francesco Peretti en Roma y Detio Roncalli, que posiblemente estaba emparentado con Ludovico Roncalli, en 1649 en Venecia. Fue miembro de la “Accademia dei Caliginosi” en Ancona, donde se le conocía como “Il Furioso”, nombre que usaba también en sus publicaciones. Sus obras son: “*Intavolatura di*

chitarra spagnola, libro secondo” (Macerata 1629), “*Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnola*” (sin lugar ni fecha de edición) que incluye el contenido de la obra anterior, “*Li 4 libri della chitarra spagnola*” (sin lugar ni fecha de edición) que incluye el contenido de los libros primero, segundo y tercero, “*Li 5 libri della chitarra alla spagnola*” (Roma, 1640) que incluye el contenido de la obra anterior e, “*Inventione di toccate sopra la chitarra spagnuola*” (Roma, 1640), con el mismo contenido que el anterior. Claramente las sucesivas ediciones de la obra de Foscarini incluían los tratados anteriores, hasta el punto que en 1647 se publicó en París la compilación de su obra llamada “*Dell’armonia del mondo, lettione due*”. Foscarini era seguidor del “Abecedario Italiano”, e incluso rectificó alguno de sus preceptos y amplió detalles. Usa la Tablatura Italiana, y agrega conceptos del laúd como la pulsación de acordes sin rasguear. La edición de 1629 contiene modelos de acompañamientos sobre canciones folclóricas, Pasacalles y Folías. Las obras posteriores son dedicadas a las danzas de la época así como a Tocatas, Fantasías, Caprichos, etc. En el quinto libro se agregan dos sinfonías para guitarra y bajo continuo. Las obras de Foscarini tienen la particularidad de haber incluido por primera vez acordes disonantes en una tablatura. En cuanto a la habitual parte didáctica es observada en el primer, segundo y tercer libro, así como en la obra que contiene los cinco libros, donde se contemplan instrucciones para la lectura de la tablatura, la afinación, ejecución de determinados adornos e interpretación de las piezas.

Sobre Ludovico Roncalli se tienen pocas referencias, aunque sabe que tocaba con destreza laúdes, archilaúdes tiorbas y guitarras. El llamado Conte Ludovico Roncalli compuso nueve suites escritas en tablatura italiana que contienen entre cinco y siete movimientos, y están publicadas en Bergamo en el año 1692 con el nombre de “*Capricci armonici sopra la*

chitarra spagnola”. Todas las Suites comienzan con un Preludio y una Allemande, para posteriormente completarse con danzas como la Courante, Giga, Zarabanda o Gavota. Tiene su música clara influencia francesa como las alusiones al contrapunto de Robert de Visée, y se aprecia la influencia del rasgueado “a lo español”. Roncalli aporta su sello personal, dotando a estos aditamentos de las características de las progresiones armónicas italianas modeladas por Corelli, así como de un fino lirismo.

A raíz de las progresivas aportaciones de diversos autores a la grafía, empiezan a proliferar algunos métodos de guitarra, como por ejemplo un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de París que emplea la grafía que implantó en su momento Montesardo. Por lo que su datación sea probablemente, por esta causa, del siglo XVII, y procedencia italiana, en contra de lo que opinan algunos investigadores que lo ubican en el siglo XVI y de procedencia española. Este manuscrito está, al parecer, copiado por Francesco Palumbi y se llama “*Libro de villanelle spagnoule et italiane*”. Es similar, en cuanto al contenido, a la obra de Briçeno. Hay cerca de setenta danzas, y unas veinte poesías italianas y castellanas donde la música aparece con la cifra de la guitarra, sin notación musical. Existe un espacio en el libro, como es habitual, para la tabla de acordes. Este método pasa por ser de gran valor en el aspecto histórico - social y musicológico, aunque musicalmente dista mucho de otros métodos que veremos posteriormente.

Por otro lado en 1626 se publica en Roma un método que a pesar de ser un tanto primitivo como el de Briçeno y Palumbi, tiene escrita la notación musical. Es el libro titulado “*Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la zifra de la guitarra española a la usanza romana, de este autor*”. Este autor es Juan Aranies, compositor

español de música profana, capellán y maestro de capilla de la Embajada Española en Roma. La “usanza romana” se refiere claramente a la técnica de Montesardo o, “Abecedario Italiano”. Contiene doce obras, de las cuales cuatro son a una voz, tres a dos voces, cuatro a tres voces y una a cuatro. La guitarra en esta obra se limita a acompañar. Acompañamiento que algunas veces durante las piezas tiene supuestas incorrecciones, sobre todo en la equidad de los valores de las partes (en cuanto a las voces, la grafía es correcta) Aranyes nació en Alcalá de Henares.

José Marín (1619 - 1699), fue un cantante y compositor español que actuó de tenor en la Real Capilla de la Encarnación de Madrid. Compuso Pasacalles y Tonos, que en esta época se solían acompañar con guitarra, arpa o teclado. Con respecto a los Tonos, se conservan cincuenta y uno en un manuscrito del Fitzwilliam Museum de Cambridge. El acompañamiento está escrito en tablatura italiana sin “Abecedario Italiano”, circunstancia singular en la música española del siglo XVII. La escritura guitarrística de este manuscrito es bastante fidedigna, dejando prácticamente nada a la investigación del transcriptor, y el acompañamiento de los tonos está realizado completo, por lo que representa un documento valioso en cuanto a la recuperación del estilo de tocar la guitarra del siglo XVII. Los Pasacalles se solían improvisar antes de los Tonos por el Instrumentista. Estos Pasacalles improvisados debían de coincidir en el modo y el compás con el Tono, y cuando el instrumentista no quería o podía improvisar solía recurrir a algún Pasacalle de compositores célebres de la época como Guerau, Sanz o Murcia. Por tanto los Pasacalles son el prelude de las canciones o Tonos que se exponen después de ellos, tanto es así que alguno de los Pasacalles acaba en dominante, para reposar en el primer acorde del Tono que es lógicamente de tónica.

En Europa sobresalía como gran aficionado a este instrumento Luís XIV el Grande o el Rey Sol (Saint Germain en Laye 1638 - Versailles 1715), que había recibido lecciones de Jourdan de la Salle, Robert de Visée y del italiano Francisco Corbetta (1615-1681), sobre el que más tarde profundizaremos.

En Italia, aparte de los músicos ya nombrados, se habló de una escuela de guitarristas circunscrita a la ciudad de Bolonia. Estos guitarristas tenían concomitancias y relación entre ellos, algunas veces buena, y otras no tanto. Dos de ellos fueron Domenico Pellegrini y Giovanni Battista Granata.

Domenico Pellegrini (Bolonia, principios del siglo XVII - después de 1662) Este guitarrista y compositor italiano estuvo protegido por nobles influyentes de su ciudad natal, tal como emana de las dedicatorias de sus obras. Perteneció a la Academia de música de la misma ciudad llamada “*Accademia dei Filomusi*”. Forma parte pues del grupo de guitarristas boloñeses del siglo XVII, como Corbetta y Granata, que también se incluyen en este trabajo. Publicó en Bolonia “*Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola*” (1650), que contiene treinta y ocho piezas escritas en tablatura italiana con un prólogo donde se exponen los preceptos básicos de lectura, afinación y ornamentos, incluyendo el ligado, vibrato de mano izquierda y trino. En las transcripciones de música del Barroco a la guitarra convencional, hubo una determinada época, a mediados de los años setenta del siglo pasado, que no se contemplaba en muchos casos la idea de realizar ligados de mano izquierda, por considerarlos obsoletos para la música que se estaba transcribiendo. Esta obra pedagógica y artística nos descubre que no solamente es posible, sino que en ocasiones se recomienda. Otra cosa distinta es realizar portamentos, artificio que daría al

traste, nunca mejor dicho, con la ubicación de los mismos, ya que en esta época los trastes se colocaban de forma móvil según la disposición que el instrumentista deseaba. Estos detalles son importantes a la hora de transcribir y adecuar las piezas transcritas en un programa de enseñanza de la guitarra. Las danzas de Pellegrini están agrupadas en nueve Suites. Se componen de Allemandes, Courantes, Chaconas, etc. Compuso también algunas cantatas como por ejemplo "*Amor tiranno*", editada en Bolonia en 1649.

Giovanni Battista Granata (Turín, primera mitad del siglo XVII - después de 1684) fue un compositor y guitarrista alumno de Francesco Corbetta, con el que mantuvo cierta disputa. En la obra de Granata llamada "*Soavi concenti di sonate musicale*", publicada en Bolonia en 1659, acusó a su maestro de plagio. Corbetta respondió en los mismos términos en "*La guitare royale*" (París, 1671). La obra de Granata es amplia, y se le considera como punto de arranque de la escuela de guitarra de Bolonia, donde vivió muchos años, entre los que se cuentan guitarristas como Domenico Pellegrini, antes citado y Bartolotti. Mientras que en las dos primeras obras "*Capricci armonici sopra la chittariglia spagnuola*" (Bolonia, 1646) y "*Nuove suonate di chittariglia spagnuola*", aparecen obras conjugadas en ocasiones con técnicas propias del laúd, en las siguientes publicaciones, explora las posibilidades de la guitarra en la música de cámara. Así el opus 3, "*Nuova scielta di capricci armonici e suonate musicali in vari tuoni*" (Bolonia, 1651), trata la guitarra con bajo continuo. En el opus 4, la publicación de 1659 nombrada antes, incluye cinco piezas para guitarra tiorbada y el opus 5 "*Nuovi capricci armonici musicali in vari toni*" (Bolonia, 1680), reúne la guitarra con violín y bajo continuo. Por último los opus 6 "*Nuovi soavi concenti di sonate musicali, et altre sonate concertate*" (Bolonia, 1680) y 7 "*Armoniosi toni di varie*

suonate musicali, et altre suonate concertate” (Bologna, 1684), son arreglos para guitarra sola de Sonatas, y contienen por otro lado unas cuantas Sonatas Concertantes para dos violines y viola baja. La obra de Granata emana la comprensión virtuosa del instrumento que el artista tuvo que poseer, así como una tendencia a expresar las cualidades de éste, como por ejemplo la ampliación a dieciséis trastes del mástil de la guitarra⁷⁵.

Los guitarristas que marcaron el antes y después de este instrumento en el Barroco fueron Francesco Corbetta, Robert de Visée y Gaspar Sanz.

Francesco Corbetta (publicó su colección de obras para guitarra en Milán en el año 1643), conocido también por Corbetti, Frayicisque Corbette o simplemente Francisque, nació en Pavía en 1615 y murió en París en 1681. Tenía el sobrenombre de “Corbet il Pavese”, dado su nacimiento. Era el más famoso guitarrista de aquella época, hasta tal punto que algunos de sus contemporáneos, como Sanz le declaran como el mejor de todos los guitarristas. Fue uno de los primeros en agrupar danzas, que más tarde se llamarían Suites barrocas. En principio unía la Allemande, Courante y Zarabanda que, sin denominarla Suite, aclaraba que debían ser interpretadas juntas. Músico en la Corte de España, protegido en Mantua, Hannover y París, donde tomó parte en la ejecución del ballet de cour (corte) “*La Galanterie du Temps*”, y llegó a formar parte de los músicos de cámara del rey Luis XIV. Allí mismo, como se apuntó anteriormente, publicó “*La guitare royale*” en 1671, dedicada al rey de Francia, con una gran cantidad de Danzas como Zarabandas, Alemanas (destaca la “*Allemande sur la mort du Duc de Gloucester*”), Gavotas, Gigas, Folías, Pasacalles y Chaconas, precedidas por Preludios. La Fantasía contrapuntística también ocupa un lugar destacado en la obra de Corbetta.

⁷⁵ En el capítulo segundo de “*Luz y norte musical*”, Lucas Ruiz de Ribayaz advierte que los trastes de la

Más tarde se traslada a Londres, donde se le nombró músico de cámara de la reina, alcanzando gran sobrenombre. Durante su estancia en Francia, su música alternaba con la de Lully (1632-1687), Charpentier (1634-1704), etc., y era en la corte de Luis XIV donde la música adquiría un carácter eminentemente espiritual, carácter que Corbetta inculcó a Robert de Visée, su destacado discípulo. La música de Corbetta aúna los procedimientos del clave y el laúd en la guitarra. Aquí ya podemos concretar que la guitarra ha pasado definitivamente de ser un instrumento vulgar, a codearse con los instrumentos más en boga de la época. Corbetta consigue que el rasgueado y punteado convivan en franca armonía, quizá el rasgueado pueda considerarse un procedimiento técnico propio de la guitarra, pero que sustituye a los pasajes de consonancias que tenían presencia en las composiciones de vihuela. Los rasgueados aúnan pues, las armonías con el ritmo propio del alarde técnico. Por otra parte, el punteado que ya se distinguía en el Renacimiento, es una técnica compartida por la vihuela y la guitarra.

Robert de Visée o Roberto de Viseo, nació en la segunda mitad del siglo XVII, y murió en la primera del XVIII. Tocaba la guitarra, tiorba y la viola. Se cree que era discípulo de Corbetta, debido a que en la Suite nº6 en Do menor hay una excepcional Tombeau dedicada a él. Fue músico de cámara del rey Luis XIV, al que le dedicó el libro publicado en París en 1682 llamado “*Livre de guittare dédié au roy*”. Entre 1694 y 1705 Visée toca con frecuencia en la corte francesa, sobre todo en los eventos programados por Madame de Maintenon con los flautistas Descoteaux y Philibert, el clavecinista Jean-Baptiste Buterne y el violista Antoine Forqueray. En 1719 es formalmente nombrado profesor de guitarra del rey, aunque lo había instruido ciertamente desde 1695. Visée escribió un

segundo libro para la guitarra llamado “*Livre de pièces pour la guittare*” (París, 1686) y una obra para tiorba y laúd “*Pièces de theorbe et de luth mises en partition dessus et basse*” (París, 1716) Las Suites de Visée se distinguen por sus diferencias en cuanto al tamaño, las Suites largas empiezan generalmente con una Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, y terminan con piezas ligeras como el Minueto, Gavota y Bourrée. En las Suites más cortas no tiene un esquema determinado. Alguno de los movimientos de sus Suites han formado parte de la música de películas, como es el caso de la cinta francesa de 1951 “*Jeux interdits*”, dirigida por René Clement.

El nombre registrado en el archivo parroquial de la iglesia de Calanda que corresponde a Gaspar Sanz es: Francisco Bartolomé Sanz y Celma, aunque sucesivos investigadores como Félix de Latassa lo nombran como: Gaspar Francisco Bartolomé y murió en Madrid en el año 1710.



Estudió literatura en la Universidad de Salamanca y recibió en esta institución el Bachiller en Teología. En Roma y Nápoles conoció y estudió las composiciones de Foscari, que en sus obras solía autodenominarse “*el*

académico Caliginoso” por su pertenencia a la Academia de Ancona, Doménico Pellegrini, Giovanni Batista Granata, Francisco Corbetta y Nicolás Doiçi de Velasco. En cuanto a los estudios de música realizados en Italia, se sabe que fue alumno de Horario Veneboli, maestro de Capilla de San Pedro de Roma y de Pedro Ciano, Organista de la República de Venecia. La guitarra la estudió con Lelio Colista. De regreso a España fue nombrado profesor de guitarra de Juan de Austria, que era hijo natural de Felipe IV y la comediente María Calderón, según Mitjana⁷⁶. Sanz es autor del tratado fundamental de guitarra del siglo XVII, cuyo larguísimo título es:

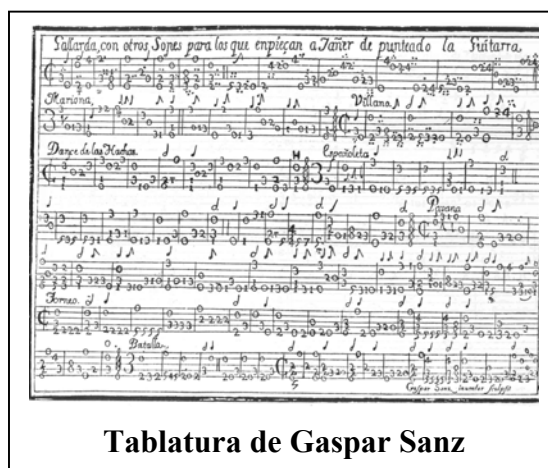
“Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas, de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés, inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales de contrapunto y composición”, (Zaragoza, 1674)

Esta obra fue tan importante y conocida en la época que, en el siglo XVII se realizaron ocho ediciones, la primera en 1674 y la octava en 1697. La primera edición está dedicada a Juan de Austria, aunque una vez fallecido en 1679, el *“Libro Tercero”* lo dedicó a Carlos II. En el prólogo de la obra, aparte de algunas consideraciones generales⁷⁷, Sanz comenta

⁷⁶ SANZ, G., *Op. Cit.*, página XVI.

⁷⁷ SANZ, G., *Op. Cit.* : “...Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra ; la razon es, porque antiguamente no tenia mas que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro

algunas publicaciones de guitarra de autores españoles e italianos antes nombrados⁷⁸, quejándose de que estos autores solamente escriben música compuesta por ellos para que se toque, pero no dan reglas para la composición, con lo que siempre tendrán que tener los estudiantes de guitarra al lado suyo un maestro para que les instruya. Para corregir esto anuncia que en su libro hay algunas reglas inventadas por él, que promueven la creación de tantas diferencias como se desee en las veinticuatro formas de pasacalle y otros sones que propone. La concepción didáctica de la obra de Sanz es muy acertada y contrasta con alguna de su misma época. En cuanto a las obras que contiene, son variadas, y prácticamente incluye las formas más usuales de su tiempo excluyendo la Gavota y el Minueto.



Tablatura de Gaspar Sanz

La afinación de la guitarra de Sanz era:

1ª cuerda - mi

2ª cuerda - si

Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esso, como de aquí, se originó su perfeccion. Los Francese, Italianos, y demas Naciones, a imitacion nuestra, le añadieron tambien a su Guitarra la quinta, y por esso la llaman Guitarra Española.”, página LXI.

⁷⁸ Puntualmente critica, aunque admitiendo positivamente algunas partes, las obras de JUAN CARLOS AMAT y NICOLAO DOIÇI DE VELASCO. Sito en :

3ª cuerda - sol

4ª cuerda - re

5ª cuerda - la⁷⁹

Los intervallos son de cuarta justa y tercera mayor, o como en algunos escritos se reproduce de diatrasón y ditono respectivamente, que eran los nombres griegos de esos intervallos que aún en el Barroco se mantenían en ocasiones. Su música tiene gran influencia de los clavecinistas y anuncia el periodo rococó.



Como el propio nombre del tratado indica, la diversidad de piezas incluidas en él es muy grande, incluyendo numerosos Pasacalles, y tiene un gran valor documental, histórico y artístico. En esta obra tienen cabida muchos aspectos de la guitarra y sus aplicaciones: hay consejos teóricos, por supuesto el “Abecedario Italiano”, posee los principios de la modulación en su recorrido por el ciclo de quintas ascendentes llamado

SANZ, G., *Op. Cit.*, página LXII.

⁷⁹ SANZ, G., *Op. Cit.*,: “Començaràs por las terceras, y estas las igualaràs de modo, que hagan vna misma voz, no subiendolas mucho, para que las demás cuerdas puedan llegar atono. Despues las quintas en vacio, se igualaran con las terceras, pissadas en segundo traste. Despues las segundas en vacio con las quintas, pissadas tambien en segundo traste. Despues las quartas en vacio con las segundas, pissadas en tercero traste. Y vltimamente, la prima en vacio, con las quartas pissadas en segundo traste,...”, página LXVI.

“laberinto armónico”, como las labores del buen tañer de los arpegios, punteado, rasgueado y todo tipo de adornos propios del Barroco, y sobre todo las doce reglas para acompañar sobre la parte, que son ejemplificaciones para el acompañamiento de la guitarra, y es la primera vez que aparece en la historia de la enseñanza de éste instrumento. Estas doce reglas tienen que ver con las formas de acompañar una escala, los tres tipos de cadencias (cerrada o de bajo, de tenor y de tiple), recomendaciones sobre el movimiento del bajo, consejos sobre la realización del Pasacalle que preludia las obras de cámara, sobre las armaduras, etc.

La obra de Gaspar Sanz cayó un tanto en el olvido en el siglo XIX, y fue Emilio Pujol quien en 1920 comenzó a publicar en París algunas transcripciones de las obras de Sanz. Es un momento delicado para la música antigua, ya que empezaban algunos historicistas a preocuparse por la recuperación de las antiguas obras de nuestros autores, entre ello, como sabemos el aludido Pujol.

Pero tuvo que pasar algún tiempo para que la música de autores como Sanz pudiera ser escuchada en el instrumento para el cual fue compuesta, ya que hasta no hace mucho se ha escuchado esta música en la guitarra actual, debido a las agrupaciones de piezas de Gaspar Sanz, sobre todo danzas, que diversos guitarristas hicieron en su momento, como por ejemplo las “*Danzas Cervantinas*” que agrupó Regino Sainz de la Maza, o la “*Suite Española*” que compiló Narciso Yepes.

Como siempre podríamos entrar en polémica en cuanto a la interpretación en el instrumento original o en transcripción para guitarra, pero creo que quedó claro en su momento mi opinión al respecto. Es preciso hacer constar, aunque más tarde lo volveré a sacar a colación que,

inspirándose en las obras de Gaspar Sanz, Joaquín Rodrigo compuso el Concierto para guitarra y orquesta titulado “*Fantasia para un Gentilhombre*”, y anteriormente en el tiempo se aprecian en la obra de Manuel de Falla “*El retablo de Maese Pedro*” (1923), secuencias y giros de la “*Instrucción de Música*”.

Ya en pleno siglo XVIII, el período del alto barroco, destacan dos compositores, el francés François Campion y el español Santiago de Murcia.

Persisten para algunos historiadores las dudas si François Campion (Rouen, *circa* 1686 - París, 1748), fue descendiente de Thomas Campion (Londres, 1567 - *idem*, 1620) Fue tiorbista y guitarrista en la Academia Real de Música francesa desde 1703 a 1719, y actuó en la Ópera de París. En el primer tratado de Campion hay una exposición interesante de los problemas que presenta la tiorba, laúd y guitarra para este francés que sustituyó a R. de Visée en la corte de Luis XIV. En el aparece a manera de preludio una “Sonata”, no en la forma que rigió a partir de 1760, sino como venía verificándose a partir de 1580. Se empleaba este término para designar la música instrumental por oposición a la vocal; es decir, la Sonata era una forma de música pura para abrir una Suite, sin imitación en el movimiento de danzas. De lo que no hay duda es de la influencia inglesa en su música. Exprime los recursos musicales de la guitarra, hasta el punto de escribir fugas para ella y sugerir ocho formas distintas para el encordamiento de la guitarra, en la publicación parisina de 1705 llamada, “*Nouvelles découvertes...contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d’accorder*”. También es autor del “*Traité d’accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*”.



Hay pocas referencias sobre la vida de Santiago de Murcia. Algunos historiadores sustentan la idea que nació en Murcia sobre el año 1685, así como que fue alumno de Francisco Guerau. Otros investigadores, por otra parte, no llegan a afirmar su procedencia de la capital de las tierras murcianas, básicamente por falta de datos, aunque datan su vida entre el año 1682, en cuanto al nacimiento, y 1750 para la defunción. Fue profesor de guitarra de la reina María Luisa de Saboya y más tarde entró al servicio de D. Francisco Andriani, Caballero de la Orden de Santiago, según él mismo relata en su obra “*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*” (Madrid, 1714)⁸⁰. Este libro está dividido en dos partes, la primera tiene contenido didáctico, ya que ofrece algunas instrucciones para el acompañamiento del bajo continuo. Hace un análisis profundo en esta primera parte de cómo resolver los movimientos de voces en las cadencias o cláusulas, por ejemplo trata las cláusulas por los ocho tonos naturales y por otros accidentales. Tratamiento de las posturas y ligaduras más usadas sobre las notas de la escala cromática y acordes sobre la escala diatónica natural con tres alteraciones de armadura tanto en sostenidos como en bemoles. Distintos tipos de acompañamientos dependiendo del compás de la obra. Desde mi punto de vista es una obra básica para aprender gran

parte de lo que hay que saber para desplegar con estilo el acompañamiento con guitarra barroca, concerniente a la rítmica y a las cláusulas y demás aspectos musicales. La segunda parte despliega toda una serie de obras ordenadas en grado de dificultad creciente, que son muy interesantes, ya que ofrece la oportunidad de sumergirse en la guitarra barroca, en las primeras de ellas, sin ningún alarde técnico. Solamente al final de la obra hay algunas piezas un poco más complicadas. La costumbre de realizar una obra instrumental en varias partes donde se diferencian los contextos didácticos a los artísticos, a pesar que éstos últimos estén secuenciados, es algo natural en los textos instrumentales. El autor no se ciñe solamente a dar a conocer su obra, sino que con el criterio de un avezado instrumentista y pedagogo, nos descubre sus puntos de vista en cuanto a la docencia musical. Ejemplos similares hemos visto con frecuencia en el transcurso de la exposición de este Capítulo. Santiago de Murcia usa, qué duda cabe, la técnica del rasgueado, que le imprime a estas piezas del Barroco el aire puramente español. La afinación de la guitarra que propone Santiago de Murcia es:

1er orden simple mi 4.

2º orden doble si 3.

3er orden doble sol 3.

4º orden doble re 3 conjuntamente con re 4, es decir octavados.

5º orden doble la 3.

Aparte de la obra citada anteriormente es preciso nombrar los “*Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*”, editada en 1732, donde se pueden encontrar Pasacalles, Jácaras, Zarabandas, Canarios, Folías, etc., de estilo español, italiano y

⁸⁰ MURCIA, S. DE, *Danzas populares del libro Resumen de acompañar la parte con la guitarra 1714*,

francés, ya que Santiago de Murcia viajó por Europa. Los Pasacalles son danzas que se inician normalmente con cuatro compases, en una cláusula de tónica - subdominante - dominante y tónica, y se desarrollan con un número no determinado de variaciones, que estimulan el deseo de todo tañedor barroco: glosar y adornar la pieza, en definitiva improvisar. Estos Pasacalles están escritos según las letras del “Abecedario Italiano”, usando el compás de cuatro por cuatro o ternario. Las danzas están agrupadas en Suites que tienen nombres como: “*Idea especial de clarines*”, “*Suite IV, obra por el 3er tono el +*”, “*Tocata de Corelli por este mismo tono*”, versión de la Sonata VIII de Arcangelo Corelli, etc. En esta obra se incita al uso de desarrollar recursos guitarrísticos que forman parte de la instrumentación más folclórica, como por ejemplo los golpes de la mano derecha sobre la tapa de la caja de resonancia, recurso tan manido en el folclore de nuestro país y en el flamenco. Estas músicas están encuadradas entre lo popular (Jácaras) ⁸¹ y lo cortesano, que demuestran la especial forma de vivir que desde siempre ha existido en nuestro país. Al parecer Santiago de Murcia viajó a México, ya que algunas obras se han encontrado en aquél país, como por ejemplo el llamado “*Códice Saldivar n°4*”, que toma este nombre por haber sido encontrado por el musicólogo Gabriel Saldivar y Silva. Esta obra contiene una muestra de las danzas más conocidas en España en el siglo XVIII, es muy interesante su contenido ya que las danzas que alberga tienen origen español, italiano, hispanoamericano y africano, así se encuentra el Fandango, Cumbé, Marizápalos, Zarambeques o Muecas, Jácaras, Tarantella, Folías italianas, gallegas, españolas, Gallardas, Canarios, etc. Hay quien observa en esta

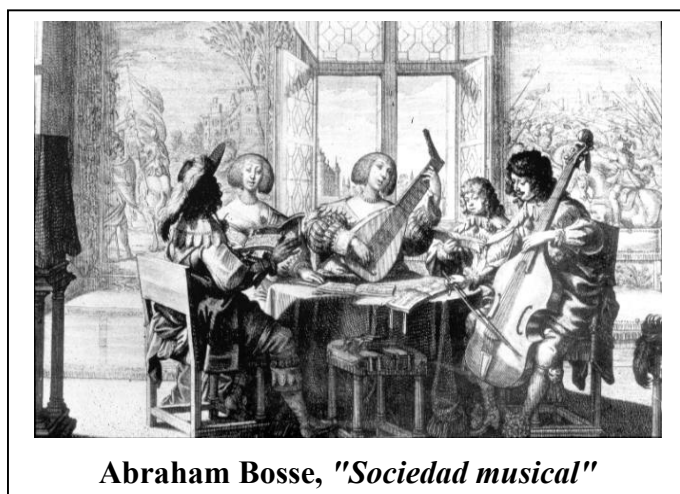
edición de Antonio Company, Soneto, Madrid, 1995, página 6.

⁸¹ PEDRELL, F., *Diccionario Técnico de la Música*, “Jácara o Xácara: Composición poética que se formaba del llamado romance, regularmente se refería en ella algún suceso particular, generalmente amoroso. Díjose así, sin duda, por que se usaba mucho cantarla entre los jaques, valentones o perdona-vidas...Reunión de gente alegre, que mete ruido y anda cantando de noche por las calles”, Facsimil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Isidro Torres Oriol, Barcelona, sin fecha., página 239.

obra, la muestra viva de los llamados aires de ida y vuelta. Estos aires eran danzas que mediante la migración de músicos desde España hacia, sobre todo, América, han llevado las piezas bailables más conocidas de nuestro país, que fuera de él se han fundido con aires de otra procedencia, para generar una danza nueva fruto de varias de sitios muy distintos⁸². Como ya dijimos los tratados de Santiago de Murcia fueron los últimos donde se usó la tablatura. Se considera por tanto el último autor de tratados en castellano de acompañamiento en la guitarra barroca.

1.3.4- El laúd Barroco.

1.3.4.1- Ascensión y declive de los instrumentos en Europa



Conforme transcurre el siglo XVIII el panorama de la guitarra se va oscureciendo hasta el inicio del siglo siguiente. Era la época de esplendor del violín y clavecín. Las posibilidades de aquél eran más brillantes y propias para el lucimiento, en contraste con las características íntimas de instrumentos como el laúd y la guitarra. De estos últimos, sólo el laúd continuaría su desarrollo a lo largo del siglo. Una serie de músicos, sin ser

⁸² Circunstancias parecidas vienen comentadas en aires “clásicos” o palos del flamenco, como las

específicamente instrumentistas o compositores de laúd, incluyeron este instrumento en algunas de sus composiciones, bien como continuo, o como parte integrante activa de obras de cámara. Tal es el caso de Arcangelo Corelli (1653-1713), su discípulo Pietro Locatelli (1695-1764), ambos excelentes compositores y violinistas, y Antonio Vivaldi (1675- 1740), que compuso varios Conciertos para laúd, para mandolina y dos mandolinas, e incorporó la tiorba.

El laúd va perdiendo prestigio durante estos años, lo que no merma la posibilidad de que aparezcan buenos instrumentistas y excelentes compositores. El “prestigio” se oscurece a la par que deja de ser un instrumento doméstico, para dejar paso a instrumentos de teclado. El público demanda en este momento más obras e intérpretes de clavecín, porque es el instrumento más cercano a ellos, cuando antes lo era el laúd conjuntamente con instrumentos de tecla. Uno de estos virtuosos, a caballo cronológicamente entre el final del Renacimiento y el Barroco (claramente desarrolla un estilo manierista en sus composiciones), pero sumido en cuanto al estilo en éste último período es, Johann Hyeronimus Kapsberger o Giovanni Girolamo Kapsberger (*Venecia, circa 1580 - Roma, 1651*) Kapsberger era un noble alemán que se educó en Venecia, donde adoptó el nombre de Giovanni Girolamo Tedesco della Tiorba. Actuó en Venecia y en Roma, donde triunfó como tañedor de laúd, chitarrone y de tiorba, sobre todo durante el papado de Urbano VIII (1623 - 1644) Kapsberger desarrolló una tablatura propia, donde pueden leerse con suma facilidad los símbolos que usa para los adornos. Las recopilaciones de sus obras, como Arias, Villanelas, Motetes, y obras para laúd solo datan de 1611 y de 1623. Kapsberger alterna obras de corte religioso, dramático y vocales con otras realizadas para la guitarra: “*Libro I d’intavolatura di chitarrone*” (Venecia,

“Colombianas”, en el capítulo “Música popular y folclore” de este trabajo de investigación.

1604), “*Libro II d’intavolatura di chitarrone*” (1616) perdido, “*Libro III d’intavolatura di chitarrone*” (1626) y “*Libro IV d’intavolatura di chitarrone*” (1640), el laúd: “*Libro I d’intavolatura di lauto*” (1611), “*Libro II d’intavolatura di lauto*” (1623) perdido, y la tiorba: “*Capricci, 2 theorbos*” (1617) perdido. Toccatas, Partitas, danzas como Balli Tedeschi, Gallardas y Courantes, forman parte de sus formas preferidas para estos instrumentos. También es autor de “*Arie passeggiate*”, “*Sinfonie a 4 con il basso continuo*”, “*Apoteosi di San Ignazio*”, cantata, drama musical, obras religiosas, etc. Las obras para voz van acompañadas de tiorba, y en alguna ocasión se le suma un violín.

1.3.4.2- *El laúd en Alemania.*

La decadencia del laúd se sintió en Alemania menos que en otros lugares. Georg Friedrich Händel o Haendel (Halle, 1685 – Londres, 1759) compuso la “*Cantata spagnuola*”, en la cual no intervenía el laúd, sino la guitarra, debido posiblemente a su relación con músicos italianos. Esta cantata para soprano, guitarra y bajo continuo, fue escrita en lengua española. Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), que solía firmar con el seudónimo de “Melante”, tiene varios dúos para dos laúdes.

Capítulo aparte merece J. S. Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) y Sylvius Leopold Weiss (Breslau, 1686 – Dresde, 1750), el primero por ser uno de los mejores músicos de todos los tiempos, y el segundo por ser de los mejores laudistas y compositores para este instrumento de la época.

1.3.4.2.1- La obra para laúd de J. S. Bach. Sus alumnos.

Johann Sebastian Bach, hijo de Johann Ambrosius Bach, nacido el 21 de Marzo, (31 del calendario gregoriano), en Eisenach del año 1685. Su obra para laúd es totalmente marginal, ya que originalmente para este instrumento sólo compuso un Preludio. El resto de sus obras para laúd son transcripciones propias, de sus alumnos o coetáneos, de alguna de las Suites que previamente había compuesto para otros instrumentos u, obras compuestas para ser interpretadas con laúd o clave. Estas composiciones, aunque con las características aducidas, suponen un hito en la guía de obras para este instrumento. Su interés por el laúd era muy grande, a pesar de encontrarse al final de su esplendor, y buena prueba de ello eran los contactos que mantenía frecuentemente con los virtuosos de este instrumento.

Como hecho aislado, Bach usó el laúd para realizar el continuo del Airoso N° 31 de “La Pasión según San Juan” (BWV 245)⁸³, quizá rememorando el papel que este instrumento tuvo en la época barroca, ya en extinción, para los acompañamientos de Arias y formas similares. El clave y dos violas de amor se aúnan al laúd en este movimiento.

Es difícil precisar cuando compuso estas obras, aunque parece muy probable que fuera durante su estancia en Köthen, donde Bach estuvo desde 1717 a 1723, protegido por el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, ya que de esa época proviene gran parte de su producción instrumental. En la corte calvinista del príncipe Leopold se practicaba más la música concertística que la sacra. De hecho en esos años compuso las Partitas y Sonatas de violín (1720), las Suites para violonchelo (*circa* 1720), la primer parte del Clave bien Temperado (1722), Las Suites inglesas y

⁸³ Las siglas BWV corresponden a la abreviatura de: **B**ach **W**erke **V**erzeichnis, que es una edición numerada de la obra completa de J. S. Bach, realizada por WOLFGANG SCHMIEDER, en Leipzig, en 1950.

francesas (1722), etc. De cualquier forma es posible que alguna de las obras que comento aquí pertenezca a períodos anteriores o posteriores de Köthen; Weimar o Leipzig respectivamente, pero no obstante cercano en cualquiera de los casos al mencionado período de Köthen⁸⁴.

El catálogo de su obra es:

- Suite en Sol menor (BWV 995), transcrita en guitarra moderna, Suite N° 3 en La menor.

Es un arreglo de la quinta Suite para violonchelo sin acompañamiento (BWV 1011) Los arreglos los hacía Bach con mucha frecuencia, y consistían en adaptar una obra compuesta para un determinado instrumento a la técnica de otro; por ejemplo, modificando la línea del bajo. Esta costumbre es muy dada en todas las etapas de la música, solamente en mentes intolerantes, las cuales han habido también en todas las épocas, la transcripción o arreglo ha supuesto un demérito. De esta Suite existen dos versiones, una en la Biblioteca Real de Bruselas⁸⁵ y la segunda escrita en tablatura que se encuentra en la Stadtbibliothek de Leipzig⁸⁶. Quizá sea la primera versión la que cause más impresión a un musicólogo, ya que se conserva con el autógrafo del compositor y una dedicatoria a “Monsieur Schouster”, y presenta algunas diferencias con respecto a la segunda versión en tablatura que tiene la única ventaja de poder leer los adornos que se ejecutaban en la época escritos en su

⁸⁴ Para más información sobre la datación de estas obras consultar:

SCHMIEDER, W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalische Werke von Johann Sebastian Bach, Bach Werke Verzeichnis*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1950, páginas 555 a 558.

⁸⁵ Esta versión tiene el siguiente título: *Piecès pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Opere complete per liuto, revisión de Paolo Cherici*, Suvini Zerboni, Milano, 1980, página VII.

⁸⁶ Esta versión tiene el siguiente título: *G mol Pieces pour le lut par Ser J. S. Bach*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página VII.

totalidad. La primera versión está escrita para un laúd de catorce órdenes donde el más grave está afinado en Sol, ya que el número trece tiene la afinación de La

- Suite en Mi menor (BWV 996), transcrita en guitarra moderna, Suite N° 1 en Mi menor.

Esta Suite tiene una autenticidad dudosa; una de las versiones está realizada por Heinrich Nikolaus Gerber (1702 – 1775), alumno de Bach en 1725. Otra de las versiones está redactada por Johann Ludwig Krebs, que veremos más tarde y se conserva en la Staatsbibliothek de Berlín⁸⁷. No está escrita esta Suite expresamente para el laúd, sino para un instrumento a modo de laúd (Lauten Werk)⁸⁸. Es evidente que esta Suite es muy dificultosa para interpretarla en el laúd, por lo que el compositor probablemente prefirió dirigirla en primera instancia a un instrumento de tecla, con el timbre del laúd. En la versión que puede realizarse en el laúd y más aun en la guitarra, hay que realizar ciertas modificaciones no demasiado importantes para poder interpretarla, sobre todo en cuanto a la tesitura del desarrollo de algunas voces.

- Suite en Do menor (BWV 997), transcrita en guitarra moderna, Suite N° 2 en La menor.

⁸⁷ El título es: *Praeludio – con la Suite da Gio: Bast. Bach. Auf's Lauten Werk*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página VII.

⁸⁸ Hay una grabación de los BWV 1006^a, 996, 995, 998 y otros, con un instrumento de tecla de evocación laudística llamado Theorbenflügel en alemán, Theorbo-harpsichord en inglés y, podríamos traducirlo como un “Clavecín tiorbado”, la referencia del CD es:

JACOTTET, Ch., *Kompositionen für Lauteninstrumente*, Saphir Intercord, Alemania, 1988.

El manuscrito original en tablatura francesa del año 1760 se encuentra en la Stadtbibliothek de Leipzig⁸⁹. En esta Suite destaca la Fuga y el Doble por su dificultad, de hecho en la versión en tablatura no figuran, por lo que hay algunos investigadores que afirman que esta Suite para laúd contiene algunos movimientos de la Suite (Sonata) en Do menor para clavecín con el mismo número de identificación. Básicamente el problema de la Fuga estriba en que para poder ejecutar algunas voces hay que someterse al recurso habitual: octavar algunas líneas del contrapunto, efecto que produce simultáneamente que las voces se aproximen tanto con el peligro que lleguen a cruzarse. Particularmente soy partidario del “tempo único” en estas interpretaciones. En este caso, el Doble de la Giga es especialmente difícil. Dadas las cuestiones apuntadas, no me extraña que el propio amanuense en tablatura de laúd de esta Suite obviara estos movimientos y, solamente cuenten la Fantasía, Zarabanda y Giga. La Zarabanda recuerda el coro final de la Pasión según San Mateo.

- Preludio, Fuga y Allegro en Mi bemol mayor (BWV 998), transcrita en guitarra moderna, Preludio, Fuga y Allegro en Re mayor.

Este Preludio, Fuga y Allegro en Mi bemol mayor (BWV 998), tenía la anotación de que podía tocarse tanto en laúd como en el clave, y en el encabezamiento de algunas versiones no autógrafas de Bach consta la palabra “Sonata”. El manuscrito autógrafo de Bach se encuentra en el Ueno Gakuen College de Tokio⁹⁰, y la denominación de *Prelude* para toda la composición debe derivar, según algunos estudiosos, del estilo preludiante que anima toda la composición. Es una obra frecuentemente interpretada en

⁸⁹ El título es: *Partita al liuto Composta dal Sigre J. S. Bach*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página VIII.

⁹⁰ El título es: *Prelude pour la Luth. ô Cèmbal. Par J. S. Bach*.

Datos extraídos de:

guitarra transportada a Re mayor, cuyas dificultades, como en casi toda la obra de Bach, son muy notorias, sobre todo la Fuga, que está compuesta a modo de Toccata y con la misma estructura formal que la Fuga perteneciente a la Suite en Do menor (BWV 997) Se advierte en el original del Allegro una línea entre cada compás de 6/8 que abarca desde la segunda línea de pentagrama hasta la cuarta, rasgo que desde mi punto de vista significa la posibilidad de ejecutar este movimiento con el ademán del compás 3/8. Los últimos diecinueve compases están escritos simultáneamente en grafía convencional y en tablatura alemana.

- Preludio en Do menor (BWV 999), transcrito para guitarra moderna como Preludio en Re menor.

Original para laúd, según el manuscrito antiguo que reza “pour lute”, aunque se haya utilizado como escuela en el teclado, concretamente por Friedrich Conrad Griepenkerl⁹¹ en los “Doce pequeños preludios”, siendo el que tratamos el número tres. El manuscrito es de Johann Peter Kellner⁹² (Gräfenroda, Turingia, 1705 - Gräfenroda, 1772) y se conserva en la Staatsbibliothek de Berlín⁹³.

- Fuga en Sol menor (BWV 1000), transcrita para la guitarra moderna en varias tonalidades como la original y en La menor.

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página VIII.

⁹¹ GRIEPENKERL, Friedrich Conrad (Peine, 1782 - Brunswick, 1849) Estudioso de la música alemana. En Göttingen estudió filosofía y pedagogía principalmente con J. F. Herbart y, teoría de la música, órgano y piano con J. N. Forkel. Promovió las obras de J. S. Bach que había recibido de Forkel. Interpretó la Misa en Si menor y otras obras corales en Brunswick aparentemente antes que Mendelssohn y Zelter. Publicó conjuntamente con el clavecinista F. A. Roitzsch las obras para clave de J. S. Bach (Leipzig, 1847) y una completa edición corregida y crítica de las obras de órgano de Bach en 1844.

⁹² KELLNER, Johann Peter. Organista y compositor alemán compañero de Händel y Bach. Realizó numerosas copias de la obra de Bach que son hoy en día una fuente importante de estudio de estas composiciones. Estas copias las realizó probablemente con objetivos didácticos, dada la cantidad de alumnos que tenía.

⁹³ El título es: *Praelude in C moll pour la Lute di Johann Sebastian Bach*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página IX.

Arreglo que proviene de la primera Sonata de violín solo (BWV 1001) El manuscrito de la tablatura se conserva en la Stadtbibliothek de Leipzig⁹⁴. Es evidente que las posibilidades polifónicas del laúd, mayores con respecto al violín, hacen que los movimientos de las voces en la Fuga queden más claros y precisos. Posteriormente hizo Bach otra adaptación de esta Fuga, esta vez para órgano, catalogado en (BWV 539) Tal vez las adaptaciones de algunas de las obras de Bach en tablatura, como esta y los movimientos descritos anteriormente de la Suite o Partita en Do menor BWV 997, procedan de algún laudista conocido de Bach que quizás con su supervisión adoptó esos movimientos⁹⁵.

- Suite en Mi mayor (BWV 1006a), transcrita en guitarra moderna Suite N2 4 en Mi mayor.

Es un arreglo a la octava inferior de la (BWV 1006) para violín solo y el manuscrito se encuentra en el Musashino College of Music, Nerima-K de Tokio, sin ningún título. Esta transcripción nos llega de la misma mano de Bach en 1737, pero sin precisar para qué instrumento estaba destinada. En cualquier caso la tonalidad de Mi mayor no es muy propia para un laúd afinado en Re menor como el barroco, por lo que es posible que esté dirigido a un laúd afinado al estilo del renacimiento pero en Mi, en vez de en Sol. Por otro lado la posibilidad de una composición para Lautenwerk, como la Suite en Mi menor, está presente de igual forma.

⁹⁴ El título es: *Fuga del Signore Bach*.

Datos extraídos de:

BACH, J. S., *Op. Cit.*, página IX.

⁹⁵ PAOLO CHERICI aboga que el laudista en cuestión puede ser Johann Cristian Weyrauch: Nos vale para esta tablatura la misma observación hecha a propósito de la Partita en Do menor, y es que se trata de una elaboración hecha con cierta libertad por un laudista de la época (seguramente el mismo de la Partita, es decir el Señor Weyrauch)

BACH, J. S., *Op. Cit.*: “Valgono, per questa intavolatura, le stesse osservazioni svolte a proposito della Partita in Do min., e cioè che si tratti di una elaborazione fatta con una certa libertà da un liutista dell’epoca (quasi sicuramente lo stesso della Partita, vale a dire il Sig. Weyrauch)”, página IX.

Todas las composiciones y arreglos que efectuó Bach, o alguien cercano a él, para laúd, no eran sino oportunidades para revisar sus ideas y plasmarlas en un instrumento que por sus cualidades polifónicas se prestaba a ello.

En la actualidad y en el contexto de la guitarra moderna, hay multitud de versiones de las obras mencionadas. También hay muchas versiones de las mismas obras interpretadas con laúd. Tanto en unas como en otras hay ejemplos excelentes y mediocres, pasando por todas las graduaciones intermedias.

Piezas de J. S. Bach que pueden usarse en la programación del Grado Elemental de Guitarra, de las que he hecho referencia antes:

BWV 995, en guitarra Suite en La menor: Sarabande

BWV 996, en guitarra Suite en Mi menor: Bourrée

BWV 998, en guitarra Preludio, Fuga y Allegro en Re mayor:
Preludio

BWV 999, en guitarra Preludio en Re menor

Estas cuatro obras, aunque escasas, deberían ubicarse desde mi punto de vista en el cuarto y último curso. Inexcusablemente el alumno debe conocer una de ellas.

Al menos dos de los alumnos de Bach tocaban y escribían para este instrumento: J. L. Krebs y R. Straube. Y al margen de las obras propias para laúd, Bach lo incluía en determinados conjuntos instrumentales; por ejemplo, en la oda fúnebre en memoria de la reina Christiane Eberhardine (BWV 198), escrita en 1727, emplea dos laúdes. Con sonidos propios de este instrumento describe en el recitativo N° 4 el doblar de las campanas, tocando a difunto. En otros números de la obra los laúdes refuerzan el bajo y actúan como complemento de los instrumentos del continuo.

Johann Ludwig Krebs, hijo de Johann Tobias (alumno en Weimar de J. S. Bach y de Johann Gottfried Walther), nacido en Buttstedt, Weimar, en 1713, y fallecido en Altenburg, en 1780. Compositor y organista alemán que incluyó el laúd entre los instrumentos de dos de sus Sinfonías. Los estudios con Bach los realizó en Leipzig.

Rudolf Straube (Trebnitz, 1717 - Londres, 1780), cantaba en el coro de la Leipzig Thomasschule, al comienzo del año 1730, cuando J. S. Bach lo dirigía. En 1754 visitó a J. Adlung en Erfurt, quien lo describió como un buen laudista y un brillante estudiante de J. S. Bach, refiriéndose a los instrumentos de tecla. En 1759 se encuentra en la lista de músicos activos de la ciudad de Londres. Las composiciones de laúd y de guitarra de Straube, contienen el idioma de los músicos que le rodearon toda su vida que, en ocasiones, van acompañadas por instrumentos como el violín o teclado. Para laúd editó en Leipzig, en 1746, dos sonatas, y para guitarra fue en Londres, en 1768, donde salieron a la luz cinco sonatas, dos de ellas acompañadas por violín y otras tres por teclado y cello.

1.3.4.2.2- Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (Breslau, 1686 - Dresden, 1750), hijo del también laudista Johann Jacob Weiss. Nacido un año después de Bach y fallecido el mismo año. Probablemente su padre fue el primer maestro que tuvo. En 1706 entra al servicio del conde Carlos Felipe del Palatinado, que residía entonces en Breslau. Toma contacto con la música italiana una vez que marchó a ese país con el príncipe polaco Alejandro Sobiesky (1708 - 1714), ya que su madre la reina María Casimira tenía como directores musicales de su corte a Alessandro, primero, y Domenico Scarlatti, más tarde. Weiss lógicamente tuvo relación con ellos, así como con Arcangelo Corelli. Una vez muerto el príncipe en 1714, Weiss retorna a Alemania para emplearse brevemente en la corte de Hessen-Kassel, establecida en Düsseldorf. En 1717 figura como miembro de la Capilla de la corte de Sajonia en Dresde, y al año siguiente fue contratado formalmente con un sueldo muy digno, hasta tal punto que en 1744 figura como el instrumentista mejor pagado de la corte, en la que estuvo más de treinta años. A pesar de sus empleos, Weiss viajó constantemente por otras cortes y países durante toda su carrera. Visitó a J. S. Bach en Leipzig, en 1739, y probablemente se volvieron a encontrar cuando Bach visitó a su hijo Wilhelm Friedemann en Dresde. La música de laúd de Weiss es distinta a la de Bach aunque, como se desprende de sus orígenes, tiene fundamento estructural alemán. Esta diferencia es debida no solamente a que las Suites de Bach son transcripciones de composiciones para otros instrumentos realizadas por él o por sus discípulos, sino por el carácter lírico, quizás adquirido durante su estancia en Italia, que impregna todas sus obras. En algunas de sus obras deja entrever de igual forma ciertas aportaciones del estilo Barroco francés. Esta simbiosis dota a su música de ligereza mediterránea entre el gran entramado contrapuntístico alemán. La composición es determinada por el calificativo que algunos autores alemanes del siglo XVIII dieron a las obras de carácter ligero, bien

cantadas y adornadas: “*galante*”. La modulación en Weiss es tratada con suma delicadeza, tanto si el tránsito es hacia tonos cercanos o lejanos, nunca hay brusquedad ni artificio grandilocuente en ella. Era un consumado laudista y compositor. La gran mayoría de las seiscientas piezas que compuso están agrupadas en Suites o Partitas, con una secuencia parecida: Allemande, Courante, Bourrée, Zarabanda, Minueto, Giga o Allegro. En muchas ocasiones estas Suites están precedidas por un Preludio, de estructura libre, casi siempre sin indicación de “tempo”, y que la mayoría de las veces se presenta sin barrar los compases. Se alternan pasajes de acordes con rápidas escalas en progresión, recordando un poco a las Consonancias y Redobles de los vihuelistas españoles. Este Preludio es considerado en muchos casos como una especie de improvisación previa donde se expone la tonalidad y ciertos alardes instrumentales que sirven para terminar de afinar y probar, previamente a la ejecución del resto de la Suite, el instrumento⁹⁶. Se sabe que compuso Sonatas y Conciertos para laúd y otros instrumentos, pero solamente han sobrevivido completas las tablaturas de laúd⁹⁷. Considerado como uno de los últimos laudistas, su extremada habilidad interpretativa fue estimada por sus contemporáneos, como el compositor y teórico alemán y alumno de Bach, Johann Gottfried Walther (Erfurt, 1684 – Weimar, 1748), en el tratado de 1732 llamado “*Musikalischem Lexikon*”:

*“En el arpeggio obtiene una increíble plenitud
sonora, la expresión de los afectos es incomparable, es*

⁹⁶ El laúd que usaba S. L. WEISS tenía 13 órdenes, así como el laúd donde se interpretó la música de J. S. BACH. Para consultar la afinación dirigirse a: WEISS, S. L., “*Intavolatura di Liuto*”, Revisión de Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1967, página III.

⁹⁷ En la Biblioteca de Dresde se encuentran algunos Conciertos para Laúd y Flauta travesera y, para Laúd con diversos instrumentos. Para más información sobre los tres Conciertos para Laúd y Flauta Travesera consultar: WEISS, S. L., “*Intavolatura di Liuto*”, Revisión de Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1967, página X.

asombroso, extraordinariamente delicado y una expresividad cantabile”⁹⁸.

Hay multitud de ediciones de piezas y Suites de Weiss, destacándose entre todas la realizada por Ruggero Chiesa⁹⁹, donde podemos encontrar un total de veintiocho Suites y cuarenta y una piezas sueltas procedentes de los manuscritos que se encuentran en el British Museum. En 1980 salió a la luz una edición en diez volúmenes, de los cuales cinco son facsímiles y otros cinco en transcripción moderna y notas, dirigida por D. A. Smith que forma parte de su Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Stanford en California (Estados Unidos), basada en la obra de S. L. Weiss¹⁰⁰.

No sería justo cerrar el capítulo sin citar a otros grandes laudistas como David Kellner, los ya nombrados Krebs y Straube, Falckenhagen, entre otros. Cultivaron este instrumento en una época en la que el laúd y su música tenían el estigma de caer en el más absoluto de los olvidos, para no renacer hasta épocas muy posteriores y casi siempre de la mano de la guitarra.

1.3.4.2.3- Otros laudistas alemanes.

David Kellner (Leipzig, *circa* 1670 - Stockholm, 1748), fue uno de los últimos virtuosos alemanes del laúd. Repartió sus publicaciones entre las diversas especialidades musicales que profesaba, organista, laudista,

⁹⁸ Manifestación extraída del librito que acompaña al CD:

JUNGHÄNEL, K., *J.S. Bach – S.L. Weiss, German Lute Music of the Eighteenth Century*, “Im Harpeggio habe er seine ungemeine Vollstimmigkeit, in Exprimierung der Affecten sey er incomparable, habe eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und cantable Anmuth...”, Accent, Bélgica, 1978.

⁹⁹ WEISS, S. L., *Op. Cit.*, Revisión de Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1967.

¹⁰⁰ Dato extraído del librito que acompaña al CD:

JUNGHÄNEL, K., “*Silvius Leopold Weiss, Overture&Suites*”, Deutsche Harmonia Mundi, Freiburg, 1990.

compositor y tiorbista. En cuanto a la música de laúd nos ha dejado la obra llamada "*XVI Auserlesene Lauten-Stucke*", publicada en Hamburgo en 1747, donde hay diversas formas de Danza, Fantasías y unas Variaciones sobre una Chacona en La mayor.

Adam Falckenhagen (Grossdalzig, Leipzig, 1697 - Bayreuth, 1761)
Laudista alemán hijo de un maestro de escuela primaria (Johann Christian) A la edad de diez años fue a vivir con su tío que le instruyó en letras y música, particularmente en la técnica del clavecín y más tarde en la del laúd, durante ocho años. Se perfeccionó posteriormente con Johann Jacob Graf en Merseburg, y más tarde recibió los consejos de Silvius Leopold Weiss en Dresde. Trabajó como profesor de laúd en Weissenfels, y estuvo empleado como músico de cámara y laudista por el duque de Christian y el de Sachsen-Weimar, entre otros cargos. Aunque su empleo definitivo lo obtuvo en 1732 en la corte de Bayreuth. Falckenhagen es uno de los más significativos laudistas alemanes. Su música está enraizada con la tradición Barroca, con ciertos matices de estilo *galante*. La escritura homofónica alterna con la polifonía contrapuntística a dos voces en sus obras.

1.4- CLASICISMO.

1.4.1- Generalidades y contexto social.

Los términos “clásico” y “clasicismo” son muy confusos. Cuando al referirnos a alguna manifestación artística los utilizamos, siempre queda la duda de si queremos emplearlos de una manera cronológica, o bien calificativa en cuanto a su contenido, esto es; autor u obra dignos de ser estudiados como modelo. Los historiadores modernos han definido el clasicismo como un movimiento producido entre el siglo XVIII y el siglo XIX, en cuyo periodo predominaron los principios de regularidad y simetría en las formas, y de moderación en el empleo del material literario o artístico. Concretamente en música existe, en opinión de algunos, un período preclásico entre los años 1730 Y 1760, indicando así que el Clasicismo no se establecía definitivamente hasta que salieron a la luz las obras maduras de Haydn y Mozart, que asumen una posición de protagonismo junto con otras de Beethoven.

Bach (1685-1750) fue el máximo exponente del alto barroco. A partir de ahí el cambio estético desembocó en el clasicismo, no sin que antes se esbozara el movimiento que llegaría más tarde. Así por ejemplo, cuando Bach escribió el “*Arte de la Fuga*”, su hijo Carl Philipp Emanuel ya había escrito algunas Sonatas para teclado, que reflejaban un estilo decididamente nuevo. La música barroca estuvo seriamente amenazada en la primera mitad del siglo XVIII por la creación de una gran cantidad de obras, cuyos condicionamientos estéticos eran de unas cualidades intencionadamente ligeras, agradables y hechas para entretener, estética que expresa inequívocamente el espíritu rococó que convivió con el Barroco en sus últimos años.

La forma musical avanzaría en este periodo fundamentalmente de la mano de Haydn y Mozart. La Sinfonía, el Cuarteto, el Concierto y la Sonata van conducidas de la mano de estos junto con Beethoven en su primera época. Viena era el telón de fondo de su actividad, ciudad que con el transcurso del tiempo sería de gran importancia para la vida y música de Schoenberg, Berg y Webern: la llamada “Escuela de Viena” del siglo XX.

1.4.2- Convivencia de la guitarra Barroca y la del Clasicismo. Autores.

Hay un período intermedio en la evolución de la guitarra, donde está a caballo entre la guitarra barroca y la clásica. Es factible que al final del siglo XVIII se mantuviera en algunos casos la guitarra con encordado de cinco órdenes, aunque ya entre 1760 y 1772 hay noticias que alteran tal configuración. Este período se manifiesta en matices como estos: las cuerdas son seis (una más que en el Barroco), pero son órdenes dobles en algunos casos. De esta naturaleza nos han llegado pocos ejemplos, uno de ellos es la obra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, que era profesor de guitarra en la ciudad de Veracruz, en México, y uno de los primeros en configurar un método de guitarra de seis órdenes. Esta obra se llama “*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra y reglas vtilis para acompañar la parte del bajo dividida en dos tratados por Dn Juan Antonio Vargas y Guzman. Profesor de este ynstrumento en la Ciudad de Veracruz. Año de 1776*”. De este libro hay un ejemplar en la Newberry Library de Chicago, y otro en el Archivo General de la Nación de México¹⁰¹. Pero hay una edición anterior a éstas, y es la fechada en

¹⁰¹ Más información en:

ARRIAGA, G., “El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzman”, *Revista de Musicología*, Vol. VIII, nº1, 1985, páginas 97 – 102.

Cádiz en 1773¹⁰². La obra se divide en tres partes, El Tratado Primero (de la guitarra a lo rasgueado), Tratado Segundo (de la guitarra punteada por música y cifra) y Tratado Tercero (de la guitarra punteada haciendo la parte de bajo) Denota esta disposición claramente la capacidad didáctica de su autor, que aunque en ningún caso llega a metas artísticas como las de Gaspar Sanz, si se advierte que métodos anteriores han calado entre los guitarristas y profesores de guitarra. Curiosamente en los contenidos de la explicación, Tratado Primero, Capítulo III, hace alusión a los trastes de fijos y de alambre, nombrando como uso pasado los móviles de tripa¹⁰³. En caso de usar la guitarra como bajo, Vargas recomienda la afinación actual con la salvedad de que los órdenes están compuestos de doble cuerda. En el caso de uso para punteado la afinación se mantiene y la doble cuerda de los órdenes, pero el cuarto, quinto y sexto orden se presentan octavados: 4º (re3 + re4), 5º (la2 + la3) y 6º (mi2 + mi3) El cambio de número de órdenes fue distinto en España y Francia. El uso folclórico en España de la guitarra condiciona su estructura. Había incluso dos formas de tañerla una que procede de la guitarra barroca y es de carácter culto y otro que tiene orígenes folclóricos y que, popularmente, se conocía como “toque a lo barbero”, manifestación peyorativa, de la que hablaré más adelante. La guitarra folclórica donde se abusaba del rasgueado requería órdenes dobles, ya que así el sonido era más lleno. Por otra parte los órdenes dobles dificultan el tañido del punteado así mismo como la correcta afinación del instrumento, circunstancia que desfavorecía a las músicas más cultas. Estas son las circunstancias de que en España, el cambio de cinco a seis órdenes, se viera acompañado del mantenimiento, por poco tiempo (1827), de los órdenes dobles. Circunstancia que no ocurrió en Francia, donde ya desde la

¹⁰² VARGAS Y GUZMÁN, J. A. DE, *Explicación de la guitarra (Cádiz 1773)*, edición y estudio introductorio de Ángel Medina Álvarez, Centro de documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.

¹⁰³ MEDINA ÁLVAREZ, A., *Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la Guitarra de seis órdenes (Síntesis y Fortuna Crítica)*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 18.

guitarra barroca de cinco órdenes dobles se pasó a la guitarra clásica de cinco órdenes simples, con la consiguiente evolución a la de seis.

En la edición que se encuentra en el Archivo General de la Nación de México, hay una anotación, ciertamente curiosa, sobre los métodos empleados para el aprendizaje de la guitarra, a saber; usando la cifra o, la notación musical general. En la página diecinueve de este método puede leerse:

*...el que desee aprender la guitarra con perfección debe huir lo enseñen por el modo que llaman Cifra (no obstante que sirve su intelixencia para mas expreción de la Nota) porque no es el más primoroso, ni seguro...*¹⁰⁴

1.4.3- Guitarra de seis órdenes dobles.

La guitarra de seis órdenes dobles estaba de moda, como vemos en España y también, claro, en Hispanoamérica. Instrumento éste bien asociado al tan comentado asunto en este trabajo de investigación, de la dualidad guitarra - folclore. Hay algunos métodos de final del siglo XVIII, que abogan porque la guitarra no sea usada solamente como instrumento para acompañar los fandangos y boleras, sino también para ser utilizada en la música de cámara. Uno de estos métodos es el de Fernando Ferrandiere (escrito en ocasiones Ferandiero o Ferandeiro), que se publicó en 1799 y se llamó “*Arte de tocar la guitarra por música*”.

¹⁰⁴ ARRIAGA, G., “El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán”, *Revista de Musicología*, Vol. VIII, nº1, 1985, página 100.



En este método se aúna la enseñanza primaria de la música, con los conocimientos prácticos del uso del instrumento. El autor describe la guitarra como un instrumento de seis bordones (refiriéndose al cuarto, quinto y sexto orden doble), y cinco cuerdas (correspondientes al primer orden simple, y segundo y tercero doble) Concretamente para el sexto orden dice que está formado por el sexto y el sextillo, lo cual quiere decir que en este orden la cuerda superior es más delgada que la inferior, por lo que estará afinada una octava más alta. Volvió a reeditarse este libro en 1816. Ferrandiere es autor también de “*Prontuario músico o Arte de tocar el violín*”.

1.4.4- Del Padre Basilio a Sor y Aguado.

Por lo que respecta a la guitarra, es a finales del XVIII cuando el religioso cisterciense Miguel García, apodado el “Padre Basilio”, diera nuevo auge a la guitarra alterando el número de cuerdas. Esta modificación

se concretó en un aumento de seis a siete cuerdas¹⁰⁵, y restableciendo la técnica del punteado en oposición al popular rasgueado. Era el Padre Basilio un consumado organista y compositor que dedicó gran parte de su vida a la enseñanza de la música. Gozó de la protección de la reina María Luisa. Y entre sus discípulos figuró el llamado Príncipe de la Paz, Manuel Godoy. Miguel García es autor de numerosas obras para guitarra.

Con la maestría, y sobre todo la docencia, del Padre Basilio empezó a surgir un número considerable de guitarristas en esta época. Algunos de ellos eran alumnos directos del Padre, como por ejemplo Ferrandiere, y otros estaban claramente influenciados en algunos aspectos de su concepción guitarrística. Se publicaron diversos métodos de guitarra como por ejemplo: “*El arte de tocar la guitarra española por música*” del portugués Antonio Abreu, publicado en 1779 y reeditado en 1799; y “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música*” (1799) de Federico Moretti, napolitano naturalizado español, y guitarrista de gran prestigio.



Método de Moretti

¹⁰⁵ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española, volumen 5, siglo XIX*, Alianza, Madrid, 1984, página 83.

Esta obra, motivado sin duda porque el empleo de la guitarra de seis órdenes de cuerdas dobles que estaba tan arraigado en España, se realizó para guitarra de cuerdas dobles a pesar de que Moretti tocaba con cuerdas simples. Es prácticamente igual a la anterior publicada en Italia en 1792 para guitarra de cuerdas simples. El método de Moretti contiene una parte de teoría de la música, que complementa la enseñanza del instrumento. La costumbre de añadir algún capítulo teórico a una obra de enseñanza instrumental, como ya hemos visto, es adquirida de épocas anteriores. Sea de estudio de acompañamiento en los continuos, como en el Barroco, o teórico - histórica como vemos y observaremos más tarde, se prodigan en todas las épocas con mayor o menor relevancia. El libro de Moretti está dirigido a los aficionados de nivel medio. También es autor de la obra “*Gramática razonada; música en forma de diálogo para los principiantes*” (Madrid 1821) con algunas nociones de armonía y “*Sistema uniclave*” (Madrid 1824), que era un método dedicado a la simplificación del estudio de la lectura musical¹⁰⁶.

Las familias nobles y adineradas solían disponer de orquestas particulares, o, al menos, de Cuartetos de cuerda, y amenizaban con

¹⁰⁶ JUAN JOSÉ VELÁNSTEGUI en un escrito a FELIPE PEDRELL, para cumplimentar su “*Diccionario Biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*”, Víctor Berdós, Barcelona, 1897, comenta sobre Moretti:

“Don Federico Moretti Brigadier de los Ejércitos Nacionales, Caballero de la Nacional y Militar Orden de San Hermenegildo, Académico Filarmónico de Bolonia, individuo de varias sociedades y Cuerpos literarios. En 1798 publicó una obra titulada, Principios para tocar la guitarra, adicionada con los elementos generales de la música que mereció general acogida, pero se convenció el autor de que el método narrativo que había usado en los citados elementos, no era el más propio para facilitar la enseñanza, puesto que no escusaba á los Maestros el trabajo de una minuciosa explicación; muchas veces confusa y no pocas prematura. En 1807, habiéndose agotada la primera edición de la obra antes mencionada redactó los “Elementos generales de la Música”, en forma de diálogos, dándoles mayor extensión; pero las desgraciadas ocurrencias del año 1808 y siguientes le hicieron abandonar la idea de su publicación. En 1821 publicó (en la Imprenta de I. Sancha, Madrid) otra obra titulada “Gramática razonada Musical” dedicada al Serenísimo Sr. D. Francisco de Paula, Infante de España. Esta obra que alcanzó en aquella época una aceptación justa y merecida, Trata de la teoría del solfeo y armonía, ilustrada con diversos ejemplos”.

Estos datos están extraídos de la página web:

<http://www.arrakis.es/~dedeo/03-articulos-03-8.htm>

Creada por:

Josep María Mangas i Artigas

conciertos las reuniones sociales celebradas en sus mansiones. Por ellas pasaron gran cantidad de músicos, que daban a conocer su arte al gran público en conciertos muy frecuentes y celebrados. Esto dio una nueva dimensión a la guitarra al incorporarse a estas agrupaciones, e integrarse a la música de cámara. Conforme iban siendo conocidas las obras de Haydn y Mozart en España, se asimilaban y asumían al peculiar estilo español. Además, la llegada de músicos de otros países hacía que el repertorio de guitarra en música de cámara se ampliara, y así nacieron muchas obras de dúo de guitarra y violín, guitarra y fortepiano, dos guitarras, dos violines y bajo, etc. En el resto de Europa, sobre todo en Francia e Italia, la guitarra tuvo también su particular florecimiento. Dos importantes músicos Italianos fijaron su residencia en España: Doménico Scarlatti (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757) y Luigi Boccherini (Lucca, 1743 – Madrid, 1805)

Luigi Boccherini era violonchelista y compositor. Estudió en Roma, y al concluir sus estudios, viajó por diferentes países, entre ellos Francia, siendo París la ciudad donde publicó sus primeras obras. Más tarde fue a Madrid, donde pasó la mayor parte de su vida, a pesar de que Federico Guillermo de Prusia le nombrara músico de la corte y de que, de vez en cuando, anduviera por tierras prusianas. Una de las veces, de regreso a España, observa que los gustos por la música habían sufrido un cambio, por lo que se dedicó a transcribir algunas de sus obras para guitarra y así poder salir del estado de extrema pobreza en el que se encontraba. Boccherini escribió un total de doce quintetos para guitarra, dos violines, una viola y violonchelo, en los años 1798 y 1799, de los cuales solamente se conservan ocho. Estas obras fueron un encargo de su protector, el marqués de Benavente, que era un afamado aristócrata melómano que balbuceaba la guitarra. Los quintetos son adaptaciones de otros escritos casi a la vez que los tratados, ya que datan de 1797 y 1799 opus 56 y 57 básicamente y de

los opus 52 y 53 en menor parte, concebidos para piano y la misma formación de cuerda. Por otro lado, también, en el caso del Quinteto G 448 que incluye un Fandango como movimiento final, hablaremos de transcripción de diversos movimientos de los quintetos, esta vez para dos violonchelos, viola y dos violines G 270 opus 10 nº 6 y el G 341 opus 40 nº 2. Por tanto da la impresión que la inventiva de Boccherini, en el momento de encargarle los quintetos para guitarra, no estaba en su punto más álgido; no así su capacidad como arreglista y transcriptor de su propia obra.

Hay que tener presente que en esta época, en la que el imperialismo francés intentaba someter a gran parte del territorio europeo, las modas se circunscribían a lo que arribaba de Francia. Las reuniones literarias y musicales se sucedían en las casas de la aristocracia de los países sometidos, como España. El domicilio del marqués de Benavente no era una excepción en estas cuestiones, por lo que el manuscrito de los quintetos, ya que no se publicó, pasó de mano en mano, sobre todo francesa, en el formato de copia manuscrita. Una vez que los franceses fueron expulsados, algunos de ellos como François de Fossa, amigo y colaborador de Dionisio Aguado como veremos posteriormente, o el coronel Charmont (una vez que el marqués de Benavente le cediera el manuscrito), se llevaron sus copias a Francia, que al cabo del tiempo terminaron en poder del anticuario berlinés Liepmannssohn. Éste los puso en venta, y terminaron su andadura en la Biblioteca del Congreso de Washington, que es donde residen hoy en día¹⁰⁷.

La música de influencia española está presente en los quintetos de este italiano afincado en España. Si en la “*Ritirata notturna di Madrid*”, se

¹⁰⁷ Más información en el cuadernillo que acompaña al CD:

MORENO, J. M. y La Real Cámara, *Luigi Boccherini (quintetos con guitarra G 451 y G 448)*, Glossa, San Lorenzo del Escorial, 2000.

revive el ambiente madrileño, no es menos españolizantemente evocador el Fandango del quinteto G 448, que en múltiples ocasiones se ha interpretado con castañuelas, tal como indica la copia de esta obra. Este Fandango es bastante conocido, y se han realizado múltiples versiones. Se dice que Boccherini obtuvo la inspiración para componerlo oyéndoselo tocar al Padre Basilio con la guitarra. Se consideran estos quintetos de Luigi Boccherini como piezas muy importantes en el desarrollo de la música de cámara. Quizá hay quien diga que sus obras influyeron en la música de Haydn, aunque no se conocieron personalmente.

Aparte de las obras reseñadas, ya en 1778 Boccherini escribió tres quintetos, en los cuales introduce la guitarra, así como en la última de sus Cuartetos, que data de 1799, hay una parte de guitarra obligada.

A través del tiempo, fueron bastantes músicos los que incluyeron la guitarra en algunas de sus obras de la misma manera que Boccherini, atraídos por el encanto de sus sonidos. En una etapa posterior, Franz Schubert (Viena, 1797 – *ídem*, 1828) la incluyó en alguno de sus lieds y en la adaptación de un Cuarteto para flauta, viola, guitarra y violonchelo, como veremos luego. De igual forma, y posteriormente, formó parte de la instrumentación de las composiciones de Carl María von Weber (Eutin, Holstein, 1786 – Londres, 1826) y Konradin Kreutze (Messkirch, 1780 – Riga, 1849), autor de óperas que son un paradigma en el contexto del Singspiel alemán, como “*El albergue de Granada*” (1834)

Pero volviendo al periodo en el cual nos hallamos, en España sobresalieron dos nombres en la composición y dominio técnico de la guitarra: Fernando Sor (Barcelona, 1778 - París 1839) y Dionisio Aguado (Madrid, 1784 - *ídem*, 1849)



Ramón Bayeu y Subías, "El majo de la guitarra"

1.4.5- Fernando Sor.

José Macario Fernando Sors o Sor, como él firmaba¹⁰⁸, fue el eminente compositor y guitarrista español, al que se debe el resurgimiento de la guitarra y todo un legado de obras, que componen una de las mejores y exquisitas muestras de la música para este instrumento, alcanzando con su persona, el apogeo de la guitarra en el periodo clásico. Su obra tiene todos los ingredientes y el espíritu de la estructura musical característica del Cuarteto, y la del Cuarteto orquestado. Estudió en la escolanía del Monasterio de Montserrat, donde Anselmo Viola era por aquel entonces el maestro de capilla. Sor, junto al cantante Nicolás Úbeda, recibió lecciones de este religioso y compositor catalán, autor de un Concierto para fagot, varias Sonatas para clavicémbalo y algunas composiciones religiosas. Así pues, la educación de Fernando Sor está marcada por un ambiente

¹⁰⁸ GÓMEZ AMAT, C., *Op. Cit.*: “Es cierto que Sors firmaba Sor, pero nosotros, que además de tener la partida de bautismo, vimos el libro original que hay en la catedral de Barcelona, y en el cual consta el día en que se bautizó, y e halla el apellido Sors y no Sor: por esto, y por más que el interesado se firmara Sor, le ponemos siempre Sors, porque así consta en los documentos originales y oficiales, a lo que hay necesidad de referirse siempre”, página 84.

religioso, erudito y de fervor por las letras latinas, que hizo que la base musical fuera adquiriendo consistencia y madurara tempranamente. Tanto es así que a los dieciséis años escribió su primera ópera llamada “*Il Telémaco nell’isola di Calipso*”, que estrenó en 1797 en Barcelona a los diecinueve años, y representó a los veinte en Venecia. Esta obra, como es natural, tiene fuertes raíces mozartianas y también de Haydn y Pleyel, de los que estudió así mismo su música instrumental.



De la ópera ha llegado a nuestros días solamente las partes, por lo que ha debido ser reconstruida. Lástima que, aún siendo obras menores de juventud, no se representen más a menudo. Este artista no cuaja en el típico retablo de soledad, pobreza y miseria, que caracterizaría a otros, ya que su vida fue un continuo ir y venir entre protectores y cortes. Los primeros en ofrecérsela fueron los Condes de Barcelona, para los cuales escribió una Misa a los quince años. Le dieron apoyo para seguir con sus estudios de composición y guitarra, una vez fuera del monasterio. Tras el estreno de “*Telémaco*” en Venecia, vuelve a Madrid con el duque de Miranda y entra

Esta anotación la toma Gómez Amat del musicógrafo y compositor Baltasar Saldoni (Barcelona, 1807 – Madrid, 1889), sobre la polémica de escritura del nombre en cuestión. Al contrario de la opinión de Saldoni, yo escribiré siempre Sor.

de organista en la capilla de la duquesa de Alba que le encarga una ópera bufa, truncada por la muerte de ésta. Encontró posteriormente un nuevo mecenas en el duque de Medinaceli, del que fue administrador de sus bienes en Barcelona. Fue en esta época cuando conoce al Padre Basilio, y entonces se abre el capítulo dorado de la guitarra en el Clasicismo alcanzando, con Fernando Sor, categoría universal.



Fernando Sor estuvo en un principio al lado de la resistencia a la invasión francesa de 1808, pero más tarde se acercó a los ideales del liberalismo que los acontecimientos del país vecino esgrimía, de hecho alcanzó el grado de capitán en el ejército francés que tenía algunos destacamentos formados por españoles. Una vez perdida su hegemonía en nuestro país, los llamados “afrancesados” tuvieron que marchar a Francia bajo la protección del rey José. Como consecuencia de ello desde 1812 a 1817, Sor se establece en París y es cuando empieza su gran carrera, triunfando en cuantos conciertos participaba, estimulado por personajes de la talla de Luigi Cherubini (Florencia, 1760 – París, 1842) e, Ignaz-Josef Pleyel (Ruppertshal, cerca de Viena 1757 - París 1831) compositor,

constructor de pianos y editor austriaco, que publicará sus obras. En 1817 fue a Londres, donde estuvo protegido por el duque de Sussex y estrenó algunas de sus óperas como “*Gil-Blas*”, “*La Feria de Smirna*”. También compuso la música para tres ballets, “*El señor generoso*”, “*El amante pintor*” y “*Cendrillon*”, sin dejar tampoco su actividad concertística, que brilló en sus recitales, entre otros, para la “Sociedad Filarmónica” de Londres, y en los salones de Argyl. Es en la capital británica donde Sor publicó una parte de su obra. Entre ellas la que escribió para fortepiano que hoy en día es poco conocida. La obra para este instrumento la componen dos agrupaciones de valsos que constan de seis piezas cada grupo, y tres agrupaciones de *Quadrilles* o Contradanzas francesas¹⁰⁹, que son bailadas por cuatro parejas, de seis piezas cada grupo. En estas obras se trasluce la inminente aparición de los cánones del Romanticismo.

De regreso a París, los elogios hacia su música fueron grandes y numerosos, denominándole el “*Racine de la guitarra*”, en equiparación con el escritor francés del XVII. En la música de Sor, tanto en sus Sonatas como en sus Variaciones hechas con gran maestría, se vislumbra el espíritu de esos grandes músicos del Clasicismo que fueron Haydn y Mozart; utiliza melodías de alguno de ellos, como “*Variaciones sobre un tema de la Flauta Encantada de Mozart*”, para dar origen a algunas de sus obras. A partir de 1825, Sor se traslada a Rusia, donde estuvo protegido por el zar Nicolás I. Allí estrena el ballet “*Hércules y Onfalia*”, compuesto para las fiestas de coronación del zar, y representa “*Cendrillon*”, continuando su vida aventurera y de amoríos. Estas razones le indujeron a volver a París, 1828, en su último y definitivo viaje para morir en 1839, no sin antes dar a conocer su ballet “*Le dormeur éveillé*” y la ópera mágica “*La belle*

¹⁰⁹ PEDRELL, F., *Op. Cit.*, “Contradanza francesa: llamada comúnmente Quadrille, compónese de cuatro figuras que tienen un nombre propio: Pantalon, Eté, Trémise y Pastourelle, ejecutándose seguidas de galops, rondes, etc.”, página 111.

Arsenne”. Los últimos años de la vida de Fernando Sor, a pesar del éxito que siempre le acompañó, transcurrieron en la miseria.

A Fernando Sor se le deben muchas y buenas obras para guitarra, y fue denominado por el musicólogo belga Fétis “el Beethoven de la guitarra”. Renovó la escuela de este instrumento con dos obras fundamentales: “*Tratado de armonía aplicada a la guitarra*” y “*Método de guitarra*”, aparte de muchos estudios, Sonatas, dúos de dos guitarras, Variaciones, etc., que están y deben estar en el repertorio de cualquier guitarrista.

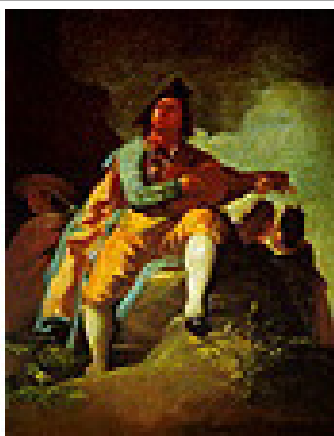
El “*Método de guitarra*” se publicó en 1830. Una de las características más importantes de esta obra es la falta de planificación u ordenación del estudio. Las piezas están secuenciadas pero no contienen en gran parte ejercicios que acompañen su estudio. Desde mi punto de vista creo que Sor se limitó a componer unas obras o estudios que, en muchos casos, pueden formar parte del programa de un concierto dada su calidad, donde esgrime su capacidad para dar a entender qué tipo de recursos debe tener un guitarrista adquiridos desde la interpretación misma de ellos, sin instrucciones aclaratorias y demás apéndices que en otros casos se suelen acompañar. No cabe duda, insisto, que estos estudios tienen, a mi parecer, una calidad musical envidiable, sin parangón en su época. El principio de la obra es común a otros, ya que expresa sus opiniones sobre cuál es el tipo de guitarra más interesante y qué constructores son sus preferidos.

La idea general de Sor sobre la guitarra es la de un instrumento armónico donde deben plantearse los recursos instrumentales desde esa perspectiva. De tal manera no aboga por la división del mástil en posiciones técnicas, sino con la idea de que la guitarra es un instrumento

cromático. Del mismo modo, y tendremos oportunidad de verlo posteriormente en Aguado, las escalas en la guitarra se pueden unir unas con otras mediante recursos de digitación, pueden así mismo transportarse, por lo que un mismo recurso es común a diversas tonalidades y esta configuración la aplica de igual forma para los acordes, ya que estos son parte del sustento de las escalas. Una de las curiosidades de esta obra es el capítulo dedicado a la posición del codo del brazo izquierdo, Sor determina que el codo debe juntarse al cuerpo cuando se precise que los dedos de la mano izquierda se presenten paralelos a las cuerdas y alejado del cuerpo cuando ese paralelismo esté relacionado con las varetas de los trastes. Tiene también un apartado que explica el uso del anular de la mano derecha, donde expone que este dedo tiene menos fortaleza que el resto y debe ser considerado su estudio. Los argumentos sobre este particular pueden estar motivados por la circunstancia de la anatomía de su mano, citas que en ocasiones han llevado a la conclusión que Sor no usó dicho dedo en la ejecución, afirmación del todo errónea porque, como se desprende de su música, hay estudios y obras que dependen del uso de este dedo, como lo confirma el hecho de que dedica algún estudio a esta circunstancia.

En resumidas cuentas este Método es atípico, pero quizás por esta razón, y por otras comentadas más arriba, es básico en la construcción de guitarristas formados con una música de gran calidad. Quizás para el aprendiz novel sin maestro sea una obra dificultosa, pero para los profesores es de primera instancia.

Sor pasó por ser uno de los grandes virtuosos de la época, junto a nombres como Paganini, Hummel y Giuliani.



Francisco de Goya, "*El majo de la guitarra*"

1.4.6- Dionisio Aguado.

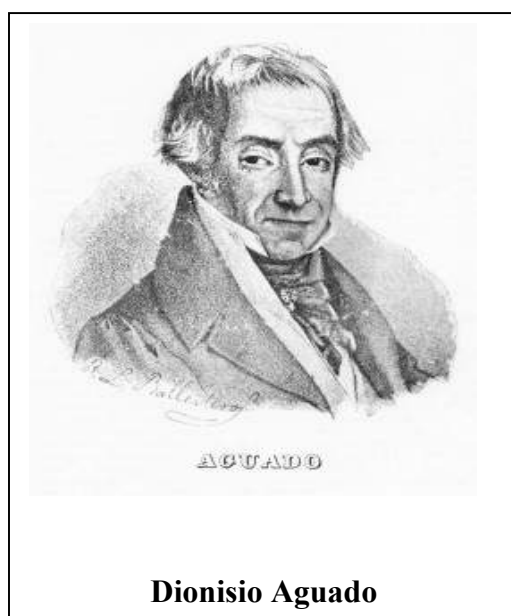
El madrileño Dionisio Aguado fue el otro gran guitarrista del clasicismo español. Muy amigo de Sor, compartieron a veces las salas de conciertos tocando a dos guitarras e incluso por separado. Entre la gran cantidad de obras que Sor compuso, alguna de ellas se la dedicó a él, como por ejemplo "*La Fantasía Séptima*", Op. 30, composición escrita para una guitarra, y "*Los dos amigos*", Op. 41, compuesta para dos guitarras y que reza la siguiente leyenda: "*à Monsieur Denis Aguado*".

De Dionisio Aguado Garella, Luis Ballesteros nos dice en su "Diccionario biográfico Matritense":

<<Desde los primeros años manifestó excelentes disposiciones para el estudio, empezando a los ocho años a estudiar Gramática Latina, Filosofía y Francés e hizo grandes adelantos en poco tiempo; dedicóse más tarde a la Paleografía, debiendo a su incansable asiduidad el título de Paleógrafo del Consejo de

Castilla. Por vía de distracción y recreo procuró adquirir los primeros rudimentos de la guitarra y los recibió de Fray Miguel García, monje en el convento de San Basilio, quien le hizo comprender los recursos y partido que podría sacar de este instrumento>>.¹¹⁰

Sobre la personalidad y obra del Padre Basilio se ha cernido durante algún tiempo una gran opacidad. Ya Brian Jeffery en su obra “*Fernando Sor Composer and Guitarist*”, lo califica como “*Después de que el algo misterioso Padre Basilio*”. Estas afirmaciones están rectificadas por Matanya Ophee, ya que desde 1977 se ha estudiado y sacado a la luz algunos aspectos sobre él. Épocas anteriores han dado lugar a manifestaciones erróneas que incluyen la circunstancia de los lazos familiares que supuestamente unían a Dionisio Aguado con el nombrado Padre.¹¹¹



¹¹⁰ BALLESTEROS ROBLES, L., “*Diccionario biográfico matritense*”, Ayuntamiento, Madrid, 1912.

¹¹¹ Más información en el artículo realizado por MATANYA OPHEE y traducido por LUIS BRISO DE MONTIANO en la dirección de Internet:

Vemos así, que la figura de Miguel García “Padre Basilio” está fuertemente ligada a las vidas de Sor y Aguado, como a las de sus contemporáneos Francisco Tostado, Jaime Ramonet y Trinidad Huerta. Se da la circunstancia que las enseñanzas del llamado Padre Basilio las realizaba todavía en tablatura o cifra. Sobre el año 1800, Dionisio Aguado y Fernando Sor, fueron influenciados por el italiano Federico Moretti para realizar sus composiciones en notación convencional.

A la muerte de su padre en 1803, Aguado se retiró en compañía de su madre a Fuenlabrada, donde pasaron los años turbulentos de la invasión francesa, al cabo de la cual volvieron a la corte después de un período de afanoso estudio de la guitarra. Al año siguiente de morir su madre, hecho acaecido en 1824, y de la cual no se separó, se trasladó a París en 1825, mientras que Sor estaba en Rusia. La colaboración con Sor se produjo en los últimos años que estuvo Aguado en París antes de partir hacia España, 1838. Una vez que establecieron contacto, quedaron los dos sumamente admirados de sus mutuas habilidades y dieron lugar a la relación entre los dos grandes guitarristas de esta época. Triunfó plenamente Aguado en París, cautivando a maestros como Rossini, Paganini, Bellini, etc., debido a su carácter amistoso y a su gran categoría instrumental.

Es curioso como a veces la historia une a dos artistas del mismo género que se complementan. No obstante la estrecha relación que mantuvieron, Sor y Aguado, eran muy diferentes. Sor aparece como el gran compositor genial de sublimes arrebatos, y Aguado como el músico definitivamente integrado y preocupado por la técnica de su instrumento, dejando un poco por debajo su tarea de compositor, en estrecha relación con su labor pedagógica. Las composiciones de Fernando Sor están más

cerca de los cambios musicales de primera línea que se operaban en ese momento de la historia; comparativamente más cercano a figuras como Beethoven, quizás motivado por sus continuos viajes que determinaban que estuviera más informado de cuáles eran los principios musicales que se establecían en ese momento. Por el contrario la música de Aguado permanece un poco anclada en el tiempo y estructura del compositor que crea para su instrumento, emparentado en este sentido con los italianos Giuliani y Paganini, guitarrista y violinista, respectivamente.

Aguado permaneció en París hasta fines de 1838 o principios de 1839 habiéndole sido publicadas ya algunas obras por los editores Schott, Meissonnier¹¹² y Richault. Al regresar a España, volvió a Madrid, dedicándose a la enseñanza y a la publicación de sus obras, hasta el 20 de Diciembre de 1849 que murió, dejando su guitarra a su alumno predilecto, Agustín Campo, a quien había dedicado algunas de sus composiciones.

Una de las diferencias fundamentales, en cuanto a la técnica, se establecía en la circunstancia que Sor no utilizaba las uñas y Aguado sí, dando lugar así a una de las polémicas más nombradas de la técnica guitarrística. Sor recomendó a Aguado que tocara sin uñas, consiguiendo de él tan sólo que suprimiera la del pulgar¹¹³.

Vitalmente los desencuentros también son dignos de nombrar ya que Sor llevó una vida agitada e inquieta mientras que la de Aguado fue ordenada y laboriosa. Ambos, con sus diferencias, constituyen los pilares de la guitarra moderna.

¹¹² JEAN ANTOINE MEISSONNIER (Marsella, 1783 - Saint Germain-en-Laye, 1857), editor francés asociado de JACQUES LÉOPOLD HEUGEL (La Rochelle, 1815 - París, 1883) Meissonnier se estableció en París en 1812 y antes de establecer la sociedad con Heugel publicó *Journal de guitare* (1822), *Le troubadour des salons* (1825) y, otras músicas de carácter ligero.

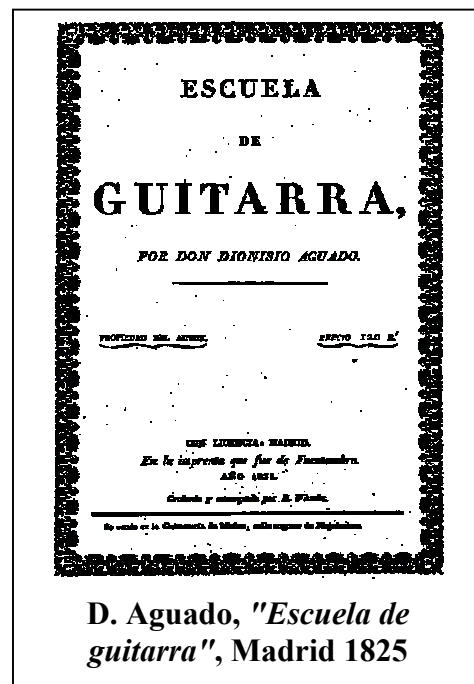
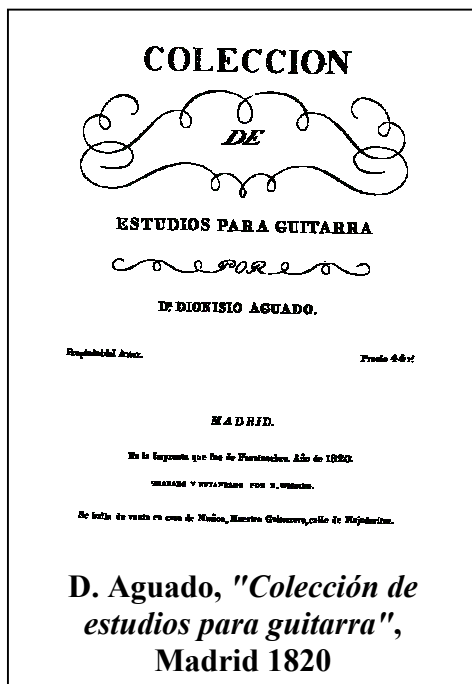
¹¹³ Ver nota al pie número 77.

1.4.6.1- Análisis del Método de Aguado.

La escuela de guitarra de Aguado se ve reflejada en un determinado número de publicaciones en las que básicamente se insiste en el concepto original de la primera publicación, ampliado y revisado a través del tiempo por las sucesivas ediciones.

Así la datación de estas obras es la siguiente:

“Colección de estudios para guitarra” de 1820, publicado en Madrid.



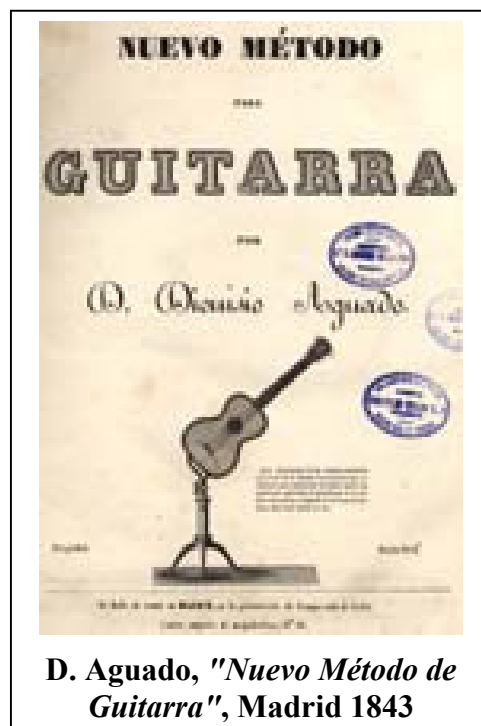
“Escuela de guitarra” de 1825, publicado en Madrid.

Entre 1826 y 1838 Aguado vivió en París donde, al poco de instalarse, publicó dos ediciones de su Método, una en castellano, que es la

corregida y aumentada de 1825 y otra traducida al francés por François de Fossa.

“*Nouvelle Méthode de Guitara, Op. 6*” de 1835, publicado en París, que usa para lanzar su reciente invento: el tripodión (una especie de trípode con abrazadera movable de metal para sujetar la guitarra)

“*Nuevo Método de Guitarra*” publicado en Madrid en 1843, última versión y la que más ha trascendido a nosotros.



En los métodos de 1820 y 1825 colabora activamente François de Fossa, al que dedicó los “*Tres rondós brillantes*” de 1822. La publicación de 1820 en sí misma es el embrión de lo que hoy conocemos como la obra pedagógica de Aguado, pero en la época de su publicación, aunque pasando desapercibida en algunos casos, cambió el enfoque general del planteamiento que hasta ese momento se tenía de la enseñanza de la guitarra. Los propósitos iniciales quedan enmarcados en la importancia de

que no solamente es relevante qué es lo que se aprende, sino también cómo se aprende. Claramente tiene presente los tipos de contenido que implican la actividad docente, en este caso de la guitarra, siendo una novedad que nos acerca a algunos de los organigramas actuales. Tiene un total de cuarenta y seis estudios organizados secuencialmente. La aparición de estudios, que son relativamente difíciles, es temprana, característica que es común a todas sus publicaciones pedagógicas y también, a los métodos contemporáneos como los de Sor, Carcassi, Coste, etc. Este hecho es realizado con toda conciencia por el autor, ya que sostiene que un inicio con obstáculos adecuados entrena las manos para dificultades futuras.

Con respecto a esto he de comentar que la concepción de una obra pedagógica instrumental donde el autor compone el material y no suele adaptar músicas de otros compositores o de naturaleza distinta, implica un continuo sostenimiento a la hora del uso de material musical en la concepción de este. Supongo que el autor desea utilizar cuanto antes el mayor número de recursos musicales para expresarse, circunstancia que puede encarecer técnicamente los estudios que ha compuesto.

En la primera parte del Primer Bloque de contenido del libro describe el instrumento, su terminología, las cuerdas (donde aboga por el uso de órdenes simples, ya que comenta la dificultad de que los órdenes de cuerdas dobles suenen afinados y, en su caso, al unísono en todos los trastes de la guitarra así como por la dificultad de pisar con los dedos de la mano izquierda un orden doble; aunque una vez hechas estas consideraciones permite el encordado doble que, como sabemos, estaba de moda en España hasta mediados del siglo XIX), etc. En este Método habla de la colocación de la guitarra en el muslo derecho, en contra de la posición actual en el muslo izquierdo una vez que se levanta la pierna

correspondiente con el uso del banquillo. Esta posición es parecida a la que hoy en día adoptan muchos guitarristas flamencos y que adoptaban otros guitarristas contemporáneos de Aguado como Moretti.

En este punto es preciso sacar a colación que todavía no se ha conseguido una posición estable que no conlleve algún problema físico. A pesar de la opinión de muchos, la “posición ortodoxa” actual, lleva consigo tensiones en el cuerpo del ejecutante, sobre todo en la espalda, debido a que el apoyo de los pies en el suelo es desigual una vez que usamos un banquillo para alzar el muslo izquierdo. Toda operación, para restituir el cuerpo a una posición relajada, una vez que se adopta esta, es inútil. En primer lugar para no producir tensiones los pies tienen que estar reposando en el suelo a la misma altura, posición que favorece una colocación natural de la espalda que evitaría, como es el caso de algunos compañeros, tener que pasar por el quirófano. Hay una alternativa que se basa en el invento de Aguado; el tripodión, y es el llamado popularmente “gitano” que consiste en alzar la guitarra sobre el muslo izquierdo con un artefacto adaptado a ésta con ventosas, solución que he escogido personalmente y que recomiendo a mis alumnos. La exposición de Aguado continúa con una serie de descripciones que conllevan la obtención de la posición sugerida, que termina con la opinión del autor sobre la pulsación de uña o no.

En cuanto a la polémica suscitada inmemorialmente sobre la posibilidad de tocar con uña o no, en el siglo XIX la proporcionalidad estaba repartida: Aguado, Giuliani, Carulli, y otros, recomendaban usar las uñas, mientras que Sor, Carcassi y Meissonnier, entre otros, no. Sor admite interpretar con uñas solamente en el caso de su amigo Aguado¹¹⁴ y éste

¹¹⁴ PUJOL, E., *El dilema del sonido en la guitarra*,: “Era preciso que la técnica de Aguado poseyese las excelentes cualidades que posee -dice Sor- para poder perdonarle el empleo de las uñas. Desde luego, él mismo hubiera renunciado a ellas si no hubiese logrado tanta agilidad, ni se encontrase en un período de

último optó en tocar, sin uña en el pulgar, en ocasiones al observarlo en Sor¹¹⁵. Hay que tener presente que estos dos guitarristas tuvieron una fructuosa relación personal y musical, como lo demuestra las múltiples veces que entre ellos se han dedicado partituras. Yo prefiero tocar con uñas con una técnica en la que interviene tanto la yema, en el primer ataque y la uña en el segundo, siendo prácticamente simultáneos ambos actos. Con relación al tamaño, creo que depende de la fisiología de las mismas en cada caso. Por lo que respecta a los alumnos en los primeros años creo interesante que se toque sin ellas, ya que suele representar más un obstáculo que otra cosa. Después, paulatinamente, el educando puede optar a empezar a dejarlas crecer poco a poco.

En la segunda parte del Primer Bloque de la obra desarrolla una serie de conceptos en el campo de la teoría de la música aplicándolos a la guitarra. Así, y desde el concepto cromático de la guitarra expone las bases de la armonía musical en este instrumento, por medio del análisis de los intervalos y los unísonos que se producen a lo largo del mástil. Por tanto no presenta la guitarra como un instrumento susceptible de ser dividido en posiciones. Aporta concretamente trece reglas que permitirán, recordándolas, trasladar escalas y acordes de forma cromática que pueden ayudar al transporte o al desarrollo armónico y escalístico de la música. El punto de arranque es el acorde en estado fundamental sobre el que se

la vida en que es difícil luchar contra la acción acostumbrada de los dedos. Tan pronto oyó Aguado algunas de mis obras las estudió, pidiéndome consejo sobre su interpretación; pero, demasiado joven yo entonces para permitirme el derecho de corregir a un maestro de su celebridad, me atreví solamente a insinuarle la desventaja de las uñas especialmente para mi música, concebida en una espiritualidad distinta a la que generalmente se inspiraban los guitarristas de entonces. Al cabo de unos cuantos años volvimos a encontrarnos y me confesó personalmente que, si fuese a recomenzar, tocaría sin uñas”, Ricordi, Buenos Aires, 1960, página 16.

¹¹⁵ PUJOL, E., *Op. Cit.*,: “Yo siempre había usado de ellas en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero, luego que escuché a mi amigo Sor, me decidí a no usarla en el dedo pulgar. Y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo, cuando no pulsa paralelamente a la cuerda, produce sonidos enérgicos y gratos que es lo que conviene a la parte del bajo que regularmente se ejecuta en los bordones; en los demás dedos las conservo. Como es punto del mayor interés, espero que, a lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza”, página 17.

despliega la escala correspondiente que puede unirse a otras que mantengan la misma disposición en otros trastes y cuerdas de la guitarra. Este sistema, aunque importante en el mundo de la guitarra clásica, es fundamental en el ámbito de la guitarra de jazz, ya que a través de él se pueden hilvanar multitud de escalas, motivos de fraseo, secuencias de acordes, etc., durante las improvisaciones que son tan comunes a este tipo de música.

El Segundo Bloque de contenidos comienza en su primera parte con cuestiones de estética musical y técnicas de estudio. Otorga suma importancia a la secuenciación de las actividades, en forma de estudios, haciendo constar que los ejercicios deben ser estudiados correctamente en cuanto a la técnica de la guitarra aplicada a la exposición musical, y matizando especialmente que las notas tienen que sonar con todo el valor musical (duración) que se le ha dado. Para los estudios donde no expresa indicación de velocidad dice que tienen que tocarse lo más rápido posible (escuela de virtuosismo cercana a los principios de Paganini) Para los ejercicios o estudios de intervalos hace mención expresa de que se tienen que realizar pulsando simultáneamente los sonidos (es habitual que dos sonidos que tienen que emitirse a la vez se pulsen uno detrás del otro en los inicios de la enseñanza de la guitarra, por lo que la sensación es la de haber realizado un arpeggio) Como circunstancia curiosa aparecen las digitaciones de la mano izquierda al completo, mientras que las de la derecha están en un texto anexo (opción que hoy en día está en desuso, ya que ambas digitaciones aparecen a la vez sobre las notas de la partitura) Después se ocupa de presentar los cuarenta y seis estudios secuenciados.

Para completar el análisis del Método de 1820, y compararlo con métodos anteriores que he analizado, Lucas Ruiz de Ribayaz los expondré resumidos ambos:

Luz y norte musical de Ruiz de Ribayaz (Madrid, 1677)

Primer Bloque: Teórico.

En primer lugar hay una descripción instrumental de la guitarra y el arpa de dos órdenes, que son los instrumentos que trata en la obra. En esta parte trata de todas las cuestiones relativas al buen tañer y la conservación del instrumento.

- Continúa con capítulos de carácter introductorio de la teoría de la música y su grafía, designándolos parte de la enseñanza del canto con órgano.

Segundo Bloque: Práctico.

- Apartado de tablatura para guitarra.
- Apartado de tablatura para arpa.

Colección de estudios de Aguado (Madrid, 1820)

Primer Bloque: Teórico.

- Descripción del instrumento.
- Explicación de la teoría de la música basada en la guitarra.

Segundo Bloque: Práctico.

- Estética de la música y forma de estudio.

- Relación de estudios.

Como vemos por los distintos análisis, las estructuras son muy similares a pesar de haber transcurrido casi siglo y medio entre ambas publicaciones. Vuelvo a matizar que la inclusión de contenidos conceptuales y procedimentales en el proceso de enseñanza aprendizaje constituye una novedad.

La Escuela de guitarra de 1825, es una revisada y mejorada versión de la obra anterior.

Primer Bloque (Teórico-Práctico) tiene tres partes:

- 1- Cuestiones generales de la guitarra.
- 2- Teoría de la música aplicada a la guitarra.
- 3- Construcción de la guitarra, cualidades del guitarrista y del espacio donde debe tocarse la guitarra.

Se aprecia en este caso que el autor ha cambiado la posición de tocar la guitarra, ya que aboga por otros principios distintos. Aumenta en sumo grado la parte de la teoría musical y describe cuáles son sus inclinaciones en cuanto a la elección de una guitarra y el salón para ofrecer un concierto. Este Primer Bloque es en algunos casos una copia literal de los elementos que constituyen su primera obra, en las mismas latitudes.

Segundo Bloque (Práctico) tiene cuatro

- 1- Técnica elemental.
- 2- Acordes, intervalos e inversiones.

3- Treinta estudios. Algunos de los treinta estudios son nuevos, otros pertenecen a la obra anterior y, de esta última, los hay que los ha desechado para esta nueva edición.

4- Expresión musical o cómo improvisar según los cánones de la época

Todos los aspectos de la técnica elemental van desarrollados con pequeños ejercicios, conforme se avanza podrían llamarse estudios que tiene el objetivo de presentar, y en su caso reforzar, los recursos musicales de la guitarra. Algunos de ellos pertenecen a la publicación anterior y otros son nuevos. En la ejecución de acordes Aguado determina la opción de no tocarlos arpegiados y para ello ofrece una serie de ejercicios a dos, tres y más voces. La costumbre de los guitarristas de arpeggiar los acordes, es un recurso para no determinar exactamente las entradas a tempo, o también como recurso expresivo, que no lo es tanto, ya que su abuso produce un estado de atemporalidad excesivo. Todavía hoy hay muchos guitarristas que se extralimitan en el arpegiado de los acordes. En el aspecto de los adornos Aguado describe en primer lugar los ligados, como variación de estos presenta el arrastre o portamento que, por esta circunstancia, es uno de los primeros en hacerlo constar. Los trinos, apoyaturas, mordentes, pizzicatos, efectos especiales como la tambora, campanela, la imitación del fagot, etc., forman una gran policromía en la obra de Aguado para el ya iniciado en el estudio de la guitarra. Los armónicos los clasifica en naturales, octavados y los producidos por la acción de pisar con el índice de la mano izquierda un traste y con el meñique de la misma mano producir un armónico cinco trastes más abajo, técnica que, según él, acuñó de Fossa.

Los intervalos y sus inversiones dan pie para establecer la diferencia entre acordes consonantes y disonantes con sus respectivas inversiones.

Explica que cada acorde puede tener cinco posiciones en el diapasón, tres de ellos con la fundamental en la sexta, quinta o cuarta los denomina completos (estos tienen seis sonidos), el resto son acordes parciales según su vocabulario. Con este tinglado crea un círculo de acordes, a semejanza con el de quintas. Básicamente determina las equivalencias, con un sistema parecido al de los equísonos pero sobre los acordes, de un mismo acorde en distinta posición del diapasón jugando con su inversión. Este recurso es muy usado en acompañamientos de músicas folclóricas y populares para enriquecer la música. Las escalas las presenta con la misma estructura de los acordes y basándose en ellos. Cada escala la basa en una estructura de acordes que ha definido con anterioridad, por lo que esa escala puede concluir en acordes mayores y menores y, también, en acordes de séptima de dominante que le permite explicar las improvisaciones cadenciales.

El *Nouvelle Méthode de Guitara*, Op. 6 de 1835, publicado en París lleva en la portada el dibujo del trípode o tripodión inventado por él; quizás es una ocasión para dar a conocer dicha innovación en una publicación que ya por aquella época había tenido éxito. En cuanto a su contenido, es un resumen de la Escuela de la guitarra de 1825, seleccionando los ejercicios y estudios más amenos con pocas cosas nuevas. A partir de este método no hay ninguna referencia a François de Fossa, incluso en los apartados técnicos en donde el guitarrista francés tenía más relevancia, con la excepción de los armónicos artificiales inventados por él.

El último método publicado en 1843 es el “*Nuevo Método de Aguado*”. Hay en este caso muchas novedades con respecto a los anteriores. En primer lugar, el lenguaje es mucho más cuidado, por lo que los conceptos y explicaciones confusas de ediciones anteriores quedan diáfanos en esta nueva obra. Los ejercicios y estudios están revisados y

enriquecidos. Se suprimen partes que en principio no hacían más que engrosar la obra, como las referidas a los ejercicios a una sola voz que se realizaban con el objetivo de adecuar el lenguaje solfístico en la ejecución guitarrística, y la parte que dedicaba a la teoría de la música que era una de las más extensas. Por el contrario los ejercicios y estudios de adornos y escalas se han aumentado, así como la sección que se ocupa de la improvisación. De este método Aguado escribió un extenso Apéndice en 1849, que después de su muerte fue publicado por las personas encargadas de su sucesión. El Apéndice tiene carácter orientativo y en la mayoría de los casos se excluye lamentablemente en las publicaciones de su método. Esta es la versión del método de Aguado que más llegó hasta nosotros.

Musicalmente la obra de Sor es superior a la de Aguado, aunque didácticamente sea mucho más importante la de este último. En cuanto a la ejecución guitarrística, por lo que se desprende de las crónicas, todo parece indicar que Aguado era más hábil y brillante, mientras que Sor tenía una ejecución más profunda y emotiva. Grandes contrastes en prácticamente todos los aspectos para dos magníficos guitarristas.

1.4.7- Otros guitarristas y autores.

Junto a estos dos genios, hay que destacar al ya mencionado Trinidad Huerta Catahuela, discípulo también del Padre Basilio. Nacido en Orihuela en 1803, murió en 1875. Sor le denominaba el “sublime barbero” por su tendencia de agregar rasgueos en momentos inadecuados; Aguado decía que ultrajaba el instrumento. Tocar “a lo barbero” en la guitarra consistía en realizar un sencillo rasgueado al cual le seguía un punteado dentro de las posibilidades técnicas que pudiera tener el guitarrista, esto era

un recurso propio de los albores de la guitarra flamenca. Este tipo de toque es glosado en un poema de Luis de Góngora:

*En mi aposento...
Una guitarrilla tomo,
Que como barbero templo
Y como bárbaro toco*¹¹⁶.

También Fernando Ferrandiere en su “*Arte de tocar la guitarra española por música*” (1799), hace referencia al referido toque¹¹⁷.

Trinidad Huerta era un guitarrista dotado de grandes cualidades técnicas en cuanto a la dulzura de su sonido y a los extraordinarios arpeggios que ejecutaba, no así musicales, sobre todo en lo que respecta a los conocimientos de armonía. No obstante, despertó el entusiasmo y admiración de Rossini y Paganini durante su estancia en París, capital a la que llegó muy joven. El mismo Víctor Hugo lo elogia en una carta escrita el 16 de Febrero de 1834¹¹⁸. Se educó en Salamanca y viajó por Europa y América, obteniendo brillantes éxitos.

1.4.7.1- Italia. Giuliani y otros.

Al mismo tiempo, en Italia la guitarra daba nombres de la talla de Mateo Carcassi (Florencia, *circa* 1792 – París 1853) que aportó grandes

¹¹⁶ PEDRELL, F., *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo II, Boileau, Barcelona, 1958, página 92.

¹¹⁷ GARCÍA-MATOS ALONSO, M. del C., *La guitarra en la historia: Juan Navas y la guitarra flamenca*: “se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque es ahí donde se saca un sonido dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea y se toca a lo barbero”, IX Jornadas de estudio sobre Historia de la Guitarra, La Posada, Córdoba, 1998, página 86.

¹¹⁸ GÓMEZ AMAT, C., *Op. Cit.*: “Gusto mucho de la España y de los españoles, señor de Huerta, y por consiguiente de la guitarra; pero sobre todo en las manos de usted. En ellas no es ya solamente una cuerda que suspira; es una voz, una verdadera voz que canta, que habla y que llora”, página 88.

innovaciones a la técnica de la digitación, destacan los “*Veinticinco estudios melódicos progresivos*” op. 60 y los “*Seis Caprichos*” op. 26, Ferdinando Carulli y Luigi Legnani.



Ferdinando Carulli (Nápoles, 1770 - París, 1841) Guitarrista, compositor y maestro italiano. Originalmente estudió el violonchelo, pero más tarde, en su juventud, cambió ese instrumento por la guitarra de seis cuerdas. En sus primeras obras transfiere las notaciones convencionales de la música de violín y violonchelo a la guitarra, como por ejemplo en la Fantasía sobre “*Der Sturm*” (Viena, 1807) De igual forma que su compatriota Giuliani, Carulli abandona Italia para instalarse en otro país de Europa. Recala en París en 1808, donde pronto entra en contacto con otros guitarristas que se han establecido de igual forma en la capital francesa. Mantiene rivalidad artística con el también italiano Mateo Carcassi, sobre el año 1823, en una ciudad donde los mayores elogios se los lleva el español Fernando Sor. El resultado de esa rivalidad fue el desplazamiento que sufrió por su compatriota, ya que estaba considerado mejor músico que él. Carulli es conocido por sus obras pedagógicas, como el “*Méthode*

complète de guitare ou lyre” op. 27 (París, sin fecha de publicación), por sus conciertos que van desde el op. 140 al op. 207, y por sus numerosas Sonatas, Estudios, Variaciones, como por ejemplo las compuestas para dos guitarras sobre el “*Carnaval de Venecia*” op. 112, Dúos, y arreglos de las óperas italianas que estaban en boga en esa época. Carulli publicó también en París la obra titulada “*L’harmonie appliquée à la guitare*”.

Luigi (Rinaldo) Legnani (Ferrara, 1790 - Ravena 1877) Guitarrista, compositor y constructor de instrumentos italiano. En sus primeros años tocaba instrumentos de cuerda en orquestas de cámara, aunque más tarde se decantó por el canto y la guitarra. En el año 1807 y 1816 aparece en programas de concierto de Rávena como tenor interpretando arias de Cimarosa, Donizetti y Rossini. Como concertista de guitarra aparece en Milán en el año 1819, y en Viena el mismo año en los mismos días que Mauro Giuliani. Esta última ciudad recibe a Legnani en los años 1822-3, 1833 y 1839. En los años intermedios realiza giras de conciertos por Italia, Alemania y Suiza, afirmando con Paganini una estrecha amistad. Juntos dieron conciertos en las más afamadas cortes europeas entre los años 1836 y 1838. A partir de 1840 Legnani se retira a Rávena con el objeto de construir guitarras y violines. Legnani construyó una guitarra que se hizo famosa por su diapasón o mástil ajustable, modelo que fue copiado por constructores centroeuropeos como Johann Staufer de Viena que tenía una reputación legendaria. Johann Staufer perfeccionó la idea de Legnani reforzando el mástil con acero, y también diseñó un sistema de clavijero de tornillo sin fin que es muy parecido al que ahora se utiliza. La obra de Legnani fue publicada principalmente por la editora Ricordi de Milán, Artaria de Viena, B. Schotts Söhne de Mainz y Hofmeister de Leipzig. Tiene unas 250 obras que se reparten entre Fantasías, Variaciones y

Arreglos de piezas célebres. Particularmente destaca el “*Duetto concertante*”, op. 23, para flauta o violín y guitarra.

De los compositores italianos de esta época destaca sobre todo Mauro G. Giuliani (Bari, 1781 – Nápoles, 1840) En su juventud fue autodidacta de tan extraordinario talento, que se dio a conocer rápidamente en toda Italia. Este gran concertista y compositor se estableció sobre 1807 en Viena, donde alcanzó gran fama. Gracias a ese éxito se lanzó a Europa, empezando por Francia, donde en 1798 se publicaron tres rondós para guitarra, Op. 8. Finalmente se trasladó a la capital austriaca en 1807. En 1823 viajó a Londres, donde un grupo de seguidores publicaron una revista que estudiaba y comentaba sus composiciones y conciertos. Fue en esta ciudad donde, coincidiendo con Fernando Sor, mantuvo en ocasiones cierta rivalidad artística. Tiene más de doscientas obras entre Conciertos para guitarra y orquesta, música de cámara en general donde interviene la guitarra, Sonatas para guitarra sola, estudios, etc. Es muy conocido el “*Concierto para guitarra y orquesta de cuerda y timbales*”, op. 30¹¹⁹ y la “*Sonata*”, op. 15 para guitarra. Su prestigio era tal que alternaba los conciertos de guitarra con los de los virtuosos del piano Moscheles y Hummel, y del violín Mayseder.

El “*Concierto para guitarra y orquesta de cuerda y timbales*”, op. 30¹²⁰, fue interpretado por Giuliani en Viena en la Redoutensaal el 3 de

¹¹⁹ La obra de GIULIANI, así como la de algunos de sus contemporáneos, se caracteriza por los múltiples arreglos que de sus composiciones se realizaban. Estos arreglos los hacía el propio compositor u otro guitarrista cercano a su persona y obra, como por ejemplo DIABELLI, que arregló el Concierto en FaM n°3, op. 70 de Giuliani para guitarra y piano. El Concierto op. 30 lo podemos encontrar arreglado para guitarra y cuarteto de cuerdas. Este arreglo no solamente tiene que ver con el formato instrumental, sino también con muchos pasajes, sobre todo del primer movimiento *Allegro Maestoso*, donde instrumentos del cuarteto de cuerdas, como el violín, desarrollan con mucha profusión algunos pasajes expuestos por la guitarra o en los “*tutti*”.

¹²⁰ Otros Conciertos para guitarra y orquesta son:

Concierto n°2 en LaM, op. 36

Concierto n°3 en FaM, op. 70

abril de 1808. Su interpretación le valió la total admiración del público vienés y un pasaporte para la fama en ese país. Elogios como “*el mejor de los guitarristas vivos*”, “*el público no escatimó su admiración y aplauso*” y sobre el *Concierto*, “*la más notable obra que haya sido escrita e interpretada en Alemania*” aparecen en el “*Allgemeine musikalische Zeitung*”¹²¹ de mayo de 1808 recogidos por el gran estudioso de la obra de Giuliani el Doctor Thomas F. Heck¹²².

Durante su estancia en Viena traba una estrecha amistad con Beethoven, Haydn, Spohr y el pianista, editor, compositor y autor de obras pedagógicas de nacionalidad austriaca, Anton Diabelli (Mattsee, cerca de Salzburgo, 1781 - Viena, 1858), el cual impartía lecciones de guitarra y componía Sonatas, Fugas y estudios muy característicos. Giuliani estaba entre los músicos a los que Beethoven, en una carta al “*Wiener Zeitung*”, agradecía su participación en el concierto del 8 de diciembre de 1813, en que se estrenó su séptimo Cuarteto y el Cuarteto de “*La Batalla*” (La

¹²⁰ GIULIANI, M., *The Complete works in facsimiles of the original editions edited by Brian Jeffery*, volumen 26: Wien in April. Am 3ten dieses gab M. Giuliani, vielleicht der Erste aller Guitarre-Spieler, welche bis jetzt existirten, im Redoutensaale eine Akademie mit verdientem Beyfalle. Man muss diesen Künstler durchaus selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner ungemeinen Fertigkeit, und deinem präcisen, geschmachvollen Vortrage machen zu können. Er spielte ein Konzert uns Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, beydes von seiner eignen Komposition, welche in der That eben so lieblich war, als die Art, mit der er sie vorzutragen wusste. Bewunderung und Beyfall konnte ihm gewiss Niemand versagen, und das Auditorium bezeugte sogar einen Enthusiasmus, wie er selten, auch von dem

¹²¹ GIULIANI, M., *The Complete works in facsimiles of the original editions edited by Brian Jeffery*, volumen 26: Wien in April. Am 3ten dieses gab M. Giuliani, vielleicht der Erste aller Guitarre-Spieler, welche bis jetzt existirten, im Redoutensaale eine Akademie mit verdientem Beyfalle. Man muss diesen Künstler durchaus selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner ungemeinen Fertigkeit, und deinem präcisen, geschmachvollen Vortrage machen zu können. Er spielte ein Konzert uns Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, beydes von seiner eignen Komposition, welche in der That eben so lieblich war, als die Art, mit der er sie vorzutragen wusste. Bewunderung und Beyfall konnte ihm gewiss Niemand versagen, und das Auditorium bezeugte sogar einen Enthusiasmus, wie er selten, auch von dem trefflichsten Meister hervorgehoben wird. In wiefern man damit das Ausgezeichnetste, was bisher in Deutschland für dies Instrument geschrieben und auf denselben ausgeführt worden ist, belohnen wollte – denn dass dieses beydes Hr. G. Geleistet habe, ist gewiss – in wiefern man dieses, sag’ ich, belohnen wollte, ist dieser Enthusiasmus allerdings zu rühmen.; Tecla, Inglaterra, 1985, Introducción.

¹²² THOMAS F. HECK tiene publicado un extenso trabajo sobre la guitarra del clasicismo y Giuliani titulado: “*The Birth of the Classic Guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani*”, en 1970.

Dato extraído de:

GIULIANI, M., *Op. Cit.*, Prefacio.

Victoria de Wellington) En ese concierto Hummel tocó el bombo, desconociéndose el instrumento que tocó Giuliani.

En sus últimos años prodigó intensamente sus viajes, yendo a Londres, donde un grupo de admiradores publicó entre los años 1833 y 1836 una revista sobre su música llamada “*The Giulianiad*”¹²³. Más tarde se dirigió a Rusia, regresó a Italia y murió en Nápoles en 1829. Uno de sus Conciertos para guitarra y orquesta, el “*Concierto en Fa mayor*” op. 70 lo ideó para interpretarlo con terz-guitar, nombrada anteriormente, contrarrestando la intensidad de sonido de la orquesta, con el sonido más agudo y ligero de este instrumento. Esta guitarra, también llamada “*terzina*”, tiene una caja de resonancia menor que la de una guitarra normal, y las cuerdas afinadas una tercera menor más alta.

Giuliani era gran amigo de Niccolo Paganini (Génova, 1782 - Niza, 1840) y compartían su afición por la guitarra. Probablemente Paganini se inició en la música con su padre con la mandolina genovesa, llamada “*il amandorlino*”. Esta mandolina tiene seis órdenes dobles pulsados con plectro, y afinados una octava por encima de la guitarra. De hecho Liguria se distingue por ser tradicionalmente una región de Italia donde se construyen instrumentos de pulso y púa. Paganini escribió unas cuantas obras para mandolina y guitarra francesa, que se cuentan entre las obras insólitas de este compositor. El insigne violinista, una vez acabados sus estudios y después de algunos conciertos, estuvo algún tiempo inactivo en Parma, exactamente cinco años a partir 1799. De aquel tiempo datan, entre otras obras, sus “*Seis Sonatas para violín y guitarra*”, dedicadas a la señora Delle Piane, otras seis para violín, viola, chelo y guitarra, unas Variaciones sobre un tema de violín, y bastantes composiciones para guitarra sola. Es

¹²³ Más información en la página web:

notable la influencia que en él tuvo la guitarra para la composición de sus obras de violín, como por ejemplo en los “*Caprichos*”. Y por el contrario, a veces se intuye cierta técnica violinística en las digitaciones de sus obras para guitarra¹²⁴.

La afición de Paganini por la guitarra se mantiene durante su vida, afición esta que le vino de su padre, quien le enseña los primeros rudimentos. En el Museo Histórico Musical de Colonia hay una guitarra que procede de la herencia de Paganini; posiblemente sea con la que aprendió. Schottky describe un encuentro de Paganini con sus compatriotas, en 1828:

“Paganini, acompañando a cierto Rafael que tocaba la mandolina, hacía sonar su guitarra de manera eminente, usando acordes de gran dificultad y arpeggios bellísimos, valiéndose de una digitación completamente personal”.¹²⁵

Texto en el que aparece la expresión “*digitación completamente personal*”, que demuestra una técnica de caracteres violinísticos, puesto que no se ajustaba a los propios de la guitarra. En las obras de Paganini, la guitarra brilla más en sus composiciones de música de cámara que en las de guitarra sola, ya que éstas son del mismo estilo de sus contemporáneos. Así se advierte en algunos “Minuetos”, “Sicilianas”, “Allegros” y “Sonatas”. En las primeras el violín acompaña al instrumento que para él fue fuente de

<http://www.glossamusic.com/downloads/pdf/2k0202.pdf>, página 10.

¹²⁴ Información sobre parte de su obra para guitarra en el artículo:

CHIESA, R., “The works of Niccoló Paganini for solo guitar”, Revista *Classical Guitar*, agosto de 1988, páginas 35-38.

¹²⁵ SAINZ DE LA MAZA, R., “La guitarra y su historia”, Ateneo, Madrid, 1955, página 52.

inspiración, el llamado “secreto” que constituye para los violinistas el estilo de Paganini. Berilos, en la biografía que hace de Paganini, dice:

“Con Sina, un modesto violinista alemán con el que celebraba frecuentes audiciones privadas, comenzó a tocar duetos escritos por él para violín y guitarra, sacando de este instrumento efectos inauditos”.¹²⁶

“...a la destreza de Paganini, Zani de Ferranti añade el sentimiento y el arte de contar con la guitarra, cosas que hasta ahora nadie había conseguido”.¹²⁷

La guitarra de Paganini la heredó Berlioz y hoy se conserva en el Museo del Conservatorio de París. Fue construida por el luthier Grobert-Mirecourt.

1.4.7.2- Francia.

Conocido es el interés que demostró Berlioz por la guitarra; interés que viene del arraigo de este instrumento en su país, Francia, donde hay que destacar en esta época los nombres de François de Fossa, antes nombrado por su relación con Aguado, y un poco más tarde, en la época de transición al Romanticismo, los nombres de Napoleón Coste y el propio Héctor Berlioz (La Côte-Saint-André, Isère, 1803 – París, 1869), para el que la guitarra fue compañera ideal a lo largo de su vida. Nos desenvolvemos ahora en un período en el cual algunos autores miran hacia

¹²⁶ SAINZ DE LA MAZA, R., *Op. Cit.*, página 52.

atrás, con la perspectiva de un clasicismo tardío, y otros hacia el Romanticismo que empieza a alborear.

Napoleón Coste (Doubs, 1806 - París, 1883) Este guitarrista y compositor francés aprendió a tocar la guitarra con su madre, y a la edad de dieciocho años impartía clases y daba conciertos como solista en la Sociedad Filarmónica de Conciertos Valenciennes. En 1828 tocó con el por entonces reconocido guitarrista Luigi Sagrini, que, según Fritz Buek, interpretaron las “*Variazioni Concertanti*” de Giuliani, op. 130¹²⁸. Dos años más tarde se trasladó a París¹²⁹, donde tomó contacto con los mejores guitarristas y músicos que vivían en esa ciudad. Estudió armonía y contrapunto y, en 1840, compuso su primera obra que tuvo que publicarla él mismo ya que había decaído la popularidad de la guitarra. En 1856 gana el segundo premio de composición para guitarristas en Bruselas, en un concurso celebrado por iniciativa del aficionado ruso Nikolai Makaroff, al que concurrieron veinticuatro guitarristas europeos con sesenta y cuatro obras. El primer premio lo obtuvo el austriaco J. K. Mertz. En el año 1863 tuvo un accidente que le costó la rotura del brazo derecho, circunstancia por la cual dejó prácticamente de realizar conciertos, ya que su mano no recobró totalmente la anterior destreza. Es quizás el más importante guitarrista francés del siglo XIX; se le comparó en alguna ocasión, dada su destreza, con Fernando Sor, del que fue alumno. Como circunstancia curiosa, Coste tocaba tanto en la guitarra convencional del siglo XIX, en otra guitarra de cinco órdenes del siglo XVIII, como con una guitarra de siete cuerdas que era el resultado de añadir una cuerda más grave que la sexta. Esta cuerda era afinada en re y, en otras ocasiones, en do. Coste en

¹²⁷ SAINZ DE LA MAZA, R., *Op. Cit.*, página 53.

¹²⁸ COSTE, N., “*The Collected Guitar Works, volume 7*” editada por Simon Wynberg, Chanterelle, Heidelberg, 1991, Introducción.

¹²⁹ 1830. El año de las sangrientas revueltas de julio y la primera audición pública de la “*Sinfonía Fantástica*” de HÉCTOR BERLIOZ.

ocasiones escribía también para una guitarra de veinticuatro trastes. Con respecto a los efectos especiales en la guitarra Coste usaba, de igual forma que algunos guitarristas de la mitad de la siglo XIX como Johann Kaspar Mertz, Giulio Regondi, Zani de Ferranti y posteriormente Francisco Tárrega, el glissando con un solo dedo, a diferencia de autores como Sor, por lo que podemos aventurar que este efecto data de esta época. Los glissandos hoy en día, tal cual los he descrito, están denostados por la interpretación moderna, y solamente se toleran en obras originales escritas con el efecto en cuestión. La forma musical usual de Coste se acerca a la Fantasía creada en algunas ocasiones con técnica de contrapunto. Los Estudios op. 38 son muy conocidos. Publicó una nueva edición del Método de Fernando Sor (París *circa* 1845), con música adicional suya.

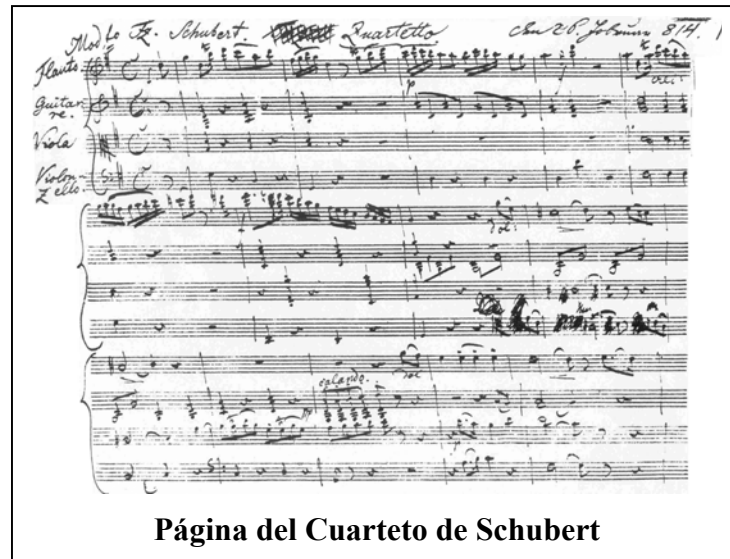
1.4.7.3- Alemania.

Fue el guitarrista bohemio Wenzel T. Matiegka (1773-1830), autor de piezas para solo de guitarra (dos Sonatas y algunas Variaciones), el que escribió un trío para flauta, viola y guitarra, llamado “*Notturmo*” op. 21, publicado en el año 1807 y dedicado al conde Esterhazy, que empleó posteriormente a Schubert como profesor de música de sus hijas¹³⁰. Al oírlo el compositor ya plenamente romántico, Franz Peter Schubert (Viena, 1797 – *idem*, 1828), concibió la idea de agregarle un violonchelo para constituir un Cuarteto que está fechado en el manuscrito de Schubert el 26 de febrero de 1814 y publicado modernamente en 1926.

Este Trío para un Cuarteto con guitarra (D. 96), no es una obra plena de Schubert, pero constituye una de las pocas referencias de música de cámara elaboradas por un compositor romántico que no fuera guitarrista.

¹³⁰ MASSIN, B., *Franz Schubert, obra*, Turner, Madrid, 1991, página 598.

Solamente el segundo trío del Minueto en Sol Mayor es obra de Schubert¹³¹. La parte de violonchelo de este Cuarteto, figura en los anales de la bibliografía de música de cámara, como una de las más difíciles de este compositor.



Schubert tocaba la guitarra, básicamente la técnica de acompañamiento que en ocasiones unía al canto en alguna de sus obras como la Cantata para conmemorar la onomástica paterna, para Trío vocal (dos tenores y bajo) y guitarra (D. 80), terminada el 27 de septiembre de 1813¹³², donde probablemente tocaría la guitarra acompañando a sus tres hermanos Ignaz, Fernando y Karl.¹³³

Otros compositores de la época son Johann Kaspar Mertz (1806-1856), S. Molitor, E. Köhler, K. Keller, C. G. Scheidler, Joseph Kreutzer, Leonard von Call, etc., que se unen a los anteriormente citados como

¹³¹ MASSIN, B., *Op. Cit.*, página 598.

¹³² MASSIN, B., *Op. Cit.*, página 553.

En esta misma página se asegura que la inclusión de la guitarra en la obra de Schubert puede ser debida también a la amistad que le unía con Körner, poeta, cantante (bajo) y guitarrista, que se unió a las numerosas veladas de amistad y música en las que participaba Schubert con Spaun, uno de sus más representativos amigos de la infancia y adolescencia.

¹³³ MASSIN, B., *Op. Cit.*, página 552 (nota número 2)

compositores que escribieron para este instrumento en Austria y Alemania, tanto en solo de guitarra como en música de cámara. Y además, añadamos J. N. Hummel (1778-1837), Haydn (1732-1809) y C. M. Weber (1736-1826)

Es preciso constatar que cuando desaparecieron Aguado, Sor, Carulli, Carcassi, Giuliani, etc., la guitarra tuvo uno de sus momentos de oscurecimiento, ya comentado, que volvió a palpar y revitalizarse de la mano de Francisco Tárrega, muerto ya en el siglo XX, así como de la pléyade de alumnos que surgieron de su docencia: Llobet, Pujol, etc.

Beethoven, el músico más importante del siglo XIX, constituye el punto de inflexión entre el Clasicismo y el Romanticismo. Representa la culminación de la tradición “clásica vienesa”, junto con Haydn y Mozart. Es punto final de la era clásica e iniciador de la romántica, y ningún compositor importante del Romanticismo pudo escapar completamente a su influencia.

1.5- ROMANTICISMO.

1.5.1- Generalidades y contexto social.

Los ideales que fulguraban en la iniciación del Romanticismo están íntimamente relacionados con los acontecimientos que se desarrollaban en Francia, cuyas premisas de Liberté, Egalité y Fraternité fueron acogidas con agrado por Beethoven. Con la destitución de la monarquía y la abolición temporal de la religión, la música se apartó de lugares donde campeaba y era utilizada por los señores y la Iglesia. Rápidamente, el carácter y utilidad de la música cambia, dejando los vaivenes de los salones palaciegos, para ponerse al servicio de los líderes políticos, que encontraban en ella una herramienta poderosa del nuevo estado, con el objetivo de despertar el patriotismo. Los himnos proliferaron y debían contribuir, previamente aprobados por la legislatura, al desarrollo de ciudadanos virtuosos y leales a la República. Este acontecimiento marcó estilo en las obras que durante y después de esta circunstancia se concibieron.

Fundamentalmente, la entrada del Romanticismo conlleva un rechazo pleno a la fe ciega en la razón, eligiendo la vía del sentimiento. Frente a la “ley de la razón”, imperante durante el Clasicismo, los románticos optaron por la “ley del corazón”, es decir, la libre manifestación de los anhelos y deseos humanos tanto tiempo constreñidos por el racionalismo. La naturaleza de los sentimientos románticos llegaba al punto de considerar al mundo como un lugar de destierro, y a las manifestaciones artísticas como la vía de evasión de la realidad cotidiana. Los románticos le dieron la vuelta a la frase neoclásica “la verdad es belleza”, obteniendo su máxima “sólo la belleza es verdad”, que, junto a las connotaciones propias

del movimiento de rebeldía contra la norma social, moral o religiosa, tan presente en la Revolución, dan una justa imagen de los derroteros por los que anduvieron los intereses artísticos durante estos años. Baste, para acompañar estas pinceladas, dos manifestaciones de la época; la primera del escritor alemán Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797 – París, 1856):

*“El arte clásico sólo tenía que expresar lo finito..., el arte romántico tiene que expresar lo infinito y lo espiritual”.*¹³⁴

La segunda del también escritor, en este caso francés, Víctor Marie Hugo (Besançon, 1802 – París, 1885):

*“el romanticismo es una especie de fantasía vaga e indefinible”.*¹³⁵

1.5.2- Beethoven y su época.

Así, pues, Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Viena, 1827) guarda una estrecha relación con el Clasicismo y el Romanticismo. Su música ostenta características que nos recuerdan con frecuencia las obras maduras de Joseph Haydn (Rohrau an der Leitha, Baja Austria, 1732 – Viena, 1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 – Viena, 1791)¹³⁶. Sin embargo, en sus últimas composiciones, aparecen con claridad y frecuencia las cualidades más habituales del Romanticismo.

¹³⁴ ROBERTSON, A. y STEVENS, D., *Historia General de la Música*, volumen 3º, Alpuerto, Madrid, 1977, página 146.

¹³⁵ LONGYEAR, R. M., *La música del siglo XIX*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1971, página 12.

¹³⁶ Paradójicamente estos tres compositores, MOZART, HAYDN y BEETHOVEN, murieron en Viena con un intervalo de dieciocho años entre cada uno de los fallecimientos.

Eran conocidas en Beethoven sus reacciones temperamentales, así como su carácter hosco y ensimismado, y su devoción por los largos paseos contemplativos de la naturaleza, actitudes comprendidas y compartidas por muchos poetas, pintores y músicos del Romanticismo. La idea, propia del siglo XIX, de que el artista era considerado como persona en virtud a su capacidad y genio, perteneciendo al orden más alto de la sociedad e incluso superior a reyes y príncipes, cuajó muy hondo en él, ya que aceptaba las ayudas que recibía de sus mecenas como algo que le debía la sociedad en su calidad de artista. Clarísimamente se lo expresó al príncipe Karl von Lychnowski (1758 - 1814), después de una disputa acaecida en 1806, cuando le dirigió una nota en estos términos:

“Príncipe, lo que vos sois, lo sois por el azar del nacimiento. Lo que yo soy, lo soy por mí mismo. Príncipes, los hay y habrá todavía a millares. No hay más que un Beethoven”.¹³⁷

En cuanto a lo social, Beethoven estuvo desvinculado del movimiento romántico, incluso con actitudes de rechazo pero hay, en el periodo medio y posterior de su música, características que se hicieron típicas de la estética de esta época. Cronológicamente se sitúa el Romanticismo desde 1828 a 1880, en un período concentrado; y de 1789 a 1914, en un sentido mas amplío.

1.5.3- La transición guitarrística.

Será de Napoleón Coste, citado en el Capítulo anterior, y de la guitarra del también citado Paganini, que pasó a manos de Berlioz, de

¹³⁷ MASSIN, J. Y B., *Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 1987, página 174.

quienes nos valdremos para introducirnos guitarrísticamente en el Romanticismo. Es bien conocida la pasión de Louis Hécctor Berlioz (La Côte-Saint-André, Isère, 1803 – París, 1869) por la guitarra; el padre de la instrumentación moderna no hacía viaje sin llevarse su guitarra heredada de Paganini. Fue él uno de los primeros que intuyó las posibilidades de este instrumento, definiéndola cómo una pequeña orquesta. En uno de los estudios del musicólogo francés Jean-Baptiste Tiersot se habla de un manuscrito de Berlioz, en el que existe una colección de canciones con acompañamiento de guitarra; Berlioz utilizó canciones de Boieldieu, Meissonier y Lelen, entre otros. Según Tiersot, en ellas, plasma Berlioz las posibilidades instrumentales de la música de acompañamiento al canto, desplegando acordes, haciendo dibujos musicales en las pausas, y llegando a veces a cierto politonalismo, fruto de su afán por demostrar las posibilidades de la música instrumental. En el texto mismo de Tiersot:

*“Así el hombre, que debía ser el verdadero iniciador de la música moderna, había entrevisto desde la infancia, antes de sufrir la influencia directa del Romanticismo que forma la base de toda la renovación de las ideas, la solución necesaria, y sembró los primeros gérmenes de donde brotaría más tarde tan magnífica cosecha”.*¹³⁸

Durante los años transitorios del Clasicismo al Romanticismo, la sociedad, la música y el arte en general sufre una profunda transformación, como hemos visto, pero la guitarra quizá quede un poco retraída a estos cambios, sin duda por falta de compositores e intérpretes. Los grandes músicos con ansias sinfonistas vieron en la guitarra un instrumento con

¹³⁸ SAINZ DE LA MAZA, R., *Op. Cit.*, página 51.

muchas posibilidades, pero exiguo en cuanto a su sonoridad, sobre todo comparándolo al pianoforte o al piano propiamente dicho. Por otro lado, la guitarra tuvo el estigma de “instrumento complicado de instrumentar”; el mismo Berlioz decía que era prácticamente imposible componer para este instrumento sin conocerlo a fondo, circunstancia que actualmente carece de sentido, ya que son muchos los autores que no tocan la guitarra y, sin embargo, componen para ella.

Por otra parte, la desaparición de Sor y sus últimos contemporáneos, como Aguado y Coste, dejaron el panorama de la guitarra en una laguna que duró algunos años como he comentado en el subcapítulo anterior; en ese periodo destacan Pargas y Julián Arcas, guitarristas a caballo entre el concepto de “guitarrista clásico” que hoy conocemos y el flamenco. Estos fueron los que ocuparon el espacio de tiempo que hubo entre los dos grandes de la guitarra en cuanto a la dualidad intérprete-compositor: Sor, y el genio de final del siglo XIX, verdadero impulsor definitivo de la guitarra, Francisco Tárrega.

1.5.4- Los guitarristas románticos.

Anterior a Arcas, puede nombrarse a Antonio Cano y Curriela. Nació en Lorca, en 1811. Estudió medicina y se especializó en cirugía como su padre, que pronto abandonó para ir a Madrid a perfeccionar la guitarra, bajo la tutela de Vicente Ayala, y armonía y composición con Indalecio Soriano Fuertes. En 1847 conoció a Dionisio Aguado, que le estimuló para que realizara una gira por las principales capitales de España. En 1850 regresó a Madrid, donde publicó una colección de Fantasías sobre motivos operísticos, llamada “*La Guitarra*”, así como un “*Método de Guitarra*”, que alcanza el favor de los aficionados. En 1853 marchó a Francia y en

1855, a Portugal y, de regreso a Madrid, el infante Sebastián de Borbón le nombró profesor suyo de cámara así como custodio del archivo musical. Más tarde publicó una serie de colecciones con composiciones suyas, y en 1874 fue nombrado profesor del Colegio de sordomudos y ciegos, para los cuales escribió veinticuatro ejercicios de ampliación de su Método llamado; *“Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este Instrumento”*. También publicó en su día los *“Principios de guitarra”* y unos rigodones titulados *“Los Honderos mallorquines”*. Falleció en Madrid, en 1897.

Fue seguido por su hijo Federico Cano y Lombart, nacido también en Lorca el 10 de diciembre de 1838. Discípulo de su padre, se dio a conocer en Valencia en un concierto publico. Escribió para guitarra un buen número de composiciones de las que fue premiada la que presentó en la Exposición literario - artística de 1885, celebrada en Madrid por la Sociedad de escritores y artistas.

1.5.4.1- Julián Arcas.

Por lo que respecta a Julián Gavino de Arcas Lacal, nació en María (Almería), en 1832, y murió en Antequera (Málaga), en 1882. Fue autor de un buen número de obras para su instrumento que publicó entre 1858 y 1875; entre ellas destacan *“Panderos y Soleares”* que alcanzaron gran popularidad, así como algunos *“Preludios”*, *“Polonesas”*, *“La Cubana”*, *“Minuetos”*, *“Jotas”*, *“Rondeñas”*, etc. Arcas fue un guitarrista habilidoso, reconocido por algunos como el mejor de su tiempo. La dualidad de la obra de Arcas entre el clásico y la música popular andaluza, ha hecho que en ocasiones no se le tenga presente a la hora de incluirlo en un ámbito u otro. Es preciso tener en cuenta que hasta hoy mismo existe un choque,

generalizado en los ambientes más ortodoxos, entre los guitarristas de clásico y flamenco. No se permite la posibilidad del conocimiento de los dos campos, aunque cada instrumentista se centre más en uno que en el otro. La intolerancia llega hasta tal extremo que alguno de los grandes maestros españoles, jóvenes todavía, que se han atrevido a conjugar de cierta manera las dos influencias, han sido excomulgados artísticamente. Claramente es una circunstancia propiciada por seres mediocres incapaces de mantener una visión multicultural del arte y que, por otra parte, mantienen sus “cátedras de oratoria” incólumes. Cercanas están en la memoria las tremendas críticas que surgieron cuando apareció la versión del “*Concierto de Aranjuez*” de Joaquín Rodrigo, interpretado por Paco de Lucía. Sí, ciertamente hay licencias, pero, ¿no es todavía mayor la licencia de aquél que por ser incapaz de tocar esa obra en su estado más original la mutila, o simplemente, no la toca?. Desde mi punto de vista y, si tuviera que elegir, quizás no optaría por esta versión. Pero probablemente la tendría en cuenta a la hora de enjuiciar el alto componente folclórico que tiene la música de Rodrigo. En otro sentido son muchos los guitarristas flamencos que ensayan técnica con estudios u obras clásicas, defenestrados por los tribunos impenitentes de “lo puro y auténtico del flamenco”. Este sentimiento de discordia e intolerancia está vivo y creo que seguirá así en nuestro país por mucho tiempo, a pesar de los nuevos aires de fusión musical que están tan de moda hoy.

La conexión de la evolución de la técnica de la guitarra entre Arcas y Tárrega, no se ha estudiado suficientemente por estas cuestiones. Se ha intentado separar, en algunas ocasiones, a Arcas del contexto clásico por ello, a pesar de que Tárrega fue alumno suyo¹³⁹. En el catálogo de la obra

¹³⁹ ARCAS, J., *Obras completas para guitarra*: “El padre de Francisco Tárrega tuvo la oportunidad de hablar con Arcas, y le pidió que tuviera la bondad de escuchar a su hijo, a lo que el maestro accedió. El joven Tárrega tocó sin presunción ni timidez. Sorprendido Arcas por las facultades excepcionales, se

de Arcas figuran, como hemos visto en la historia de la guitarra e instrumentos afines, arreglos de obras de otros autores entre los que cabe nombrar a Bellini e Iradier y, también, obras que están a caballo entre el arreglo y la fantasía que corresponden a autores como el anteriormente citado Bellini, Gounod, Arrieta, Verdi, Rossini, etc. Desde mi punto de vista no existe, a diferencia de los casos de guitarristas antes tratados, la intención primaria en el caso de Arcas, y Tárrega después, de crear una escuela de guitarra. La intención pedagógica está presente pero no se presenta ni mucho menos secuenciada. La escuela de estos dos guitarristas es una consecuencia de los estudios y ordenaciones posteriores de sus alumnos e investigadores de sus figuras, más que de ellos mismos¹⁴⁰. Creo que la causa es debida a una circunstancia vital, y es que en algunos casos estos guitarristas obtenían sus ganancias en el ámbito del concierto más que en las ocasionales clases particulares que impartían. Como hecho curioso hay que decir a colación de lo expuesto, que por ejemplo en el Conservatorio del Liceo de Barcelona hasta bien entrado en siglo XX, los profesores no cobraban ningún estipendio, ya que se consideraba que ser profesor de ese centro otorgaba el suficiente prestigio¹⁴¹. Arcas cuenta con Estudios y Preludios a modo de estudio, pero no forman parte de ningún corpus docente.

En cuanto a la organización general de la obra se diferencian los anteriormente citados Estudios y Preludios, conjuntamente con: Minuetos, Mazurcas, Valses, Polonesas, Fantasías, Sinfonías (arreglos de...), Obras

ofreció para darle lecciones y, sugirió que enviasen a Tárrega a Barcelona, donde tenía Arcas fijado su domicilio. Poco más tarde, recordando las palabras de aliento de Julián Arcas, Tárrega se traslada a Barcelona para comenzar las clases de guitarra.”, Soneto, Madrid, 1993, página 15.

¹⁴⁰ Algo así puede decir de la obra de AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ.

¹⁴¹ Más información en el artículo realizado por JOSEP MARÍA MANGADO I ARTIGAS sobre la figura de JOSÉ FERRER Y ESTEVE sito en la página web:

<http://www.arrakis.es/~dedeo/03-articulos-04.htm>

Varias y Populares¹⁴². Vemos por tanto que la obra de Arcas es heterogénea en su contenido, encontrándose formas tan socorridas de la música de salón de la época como los Valses o Mazurcas, que también compondría profusamente Tárrega. En el apartado de piezas Populares u obras de origen folclórico se distinguen: “Soleá”, “Soleares”, “Rondeña”, “Bolero”, “Bolerías”, “Los Panaderos” (bolero para guitarra), “Murcianas”, “El Madrileño” (chotis), “Jota Aragonesa”, “Colección de Tangos” (habaneras), “Güayabito” (tango-habanera), “La Cubana”, “La Rubia de los lunares” de Iradier, para una o dos guitarras. De las piezas nombradas el “Bolero” las “Bolerías” y “Los Panaderos” son de origen castellano, basados en las seguidillas, de los tangos-habanera y la jota, está clara su procedencia, y las “Murcianas”, aun teniendo relación con las seguidillas castellanas, están más cerca del Fandango, por lo que puede considerarse que esta obra es de origen andaluz. Vemos por tanto que no es tanta la producción, al menos la publicada, de Arcas que tiene relación folclórica y mucho menos la centrada en el folclore andaluz. Aunque es preciso comentar que Arcas siempre tuvo un gran prestigio entre los guitarristas flamencos, incluso éstos interpretaron, con su propia técnica, sus obras, en una época donde los llamados guitarristas “por flamenco” intentaban emular a los llamados “por lo fino”, entre los que se encontraban también Trinitario Huerta, Bernardo Troncoso, José Toboso, etc.¹⁴³

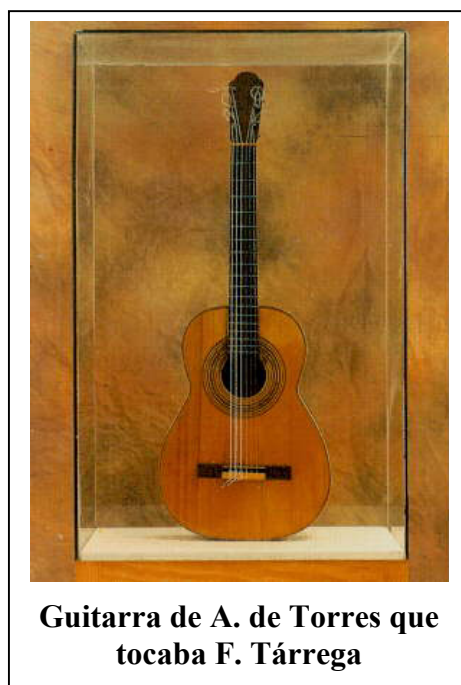
1.5.4.2- El guitarrero, o constructor de guitarras, Antonio de Torres Jurado.

¹⁴² Según el índice de recopilación de:
ARCAS, J., *Op. Cit.*, página 271.

¹⁴³ Más información en la página web:
<http://www.tristeyazul.com/suena/configf.htm>

Creada por:
NORBERTO TORRES CORTÉS

Arcas mantuvo una estrecha amistad con el constructor de guitarras Antonio de Torres Jurado (Cañada, Almería, 1817 – Almería, 1892)¹⁴⁴, relación surgida en Sevilla. Alrededor del año 1870 Julián Arcas determinó establecerse durante diez años en Almería con el objeto de dedicarse a otros negocios, circunstancia que aprovechó para ahondar conjuntamente con el constructor en el diseño de una nueva tapa armónica para la guitarra clásica, que le confirió el aspecto que podemos observar hoy en día en muchas de ellas¹⁴⁵.



Los comienzos en el arte de la construcción de guitarras no fueron muy tempranos para Antonio de Torres, ya que comenzó a construirlas a la edad de treinta y tres años. Se había instruido a partir de 1850 con José Pernas en Granada. Antonio de Torres era un constructor de guitarra clásica

¹⁴⁴ Para cualquier consulta sobre la vida y obra de ANTONIO DE TORRES, inexcusablemente se ha de acudir a:

ROMANILLOS, J. L., *Antonio de Torres. Guitar Maker – His Life and Work*, Element Books Ltd., Longmead, Shaftesbury, Dorset, 1987.

¹⁴⁵ Desde hace ya algunos años determinados constructores de guitarras andaluces, sobre todo granadinos, han retomado las medidas del diseño de la tapa de la guitarra de ANTONIO DE TORRES, abandonando

y flamenca, que diferenciaba brillantemente qué tipo de maderas y proporciones era más adecuada para la una y la otra. Para la guitarra clásica recomendaba clavijeros mecánicos, para la flamenca de madera. La caja de resonancia era más grande en la clásica que en la flamenca, por lo que el peso era mayor en la primera que en la última, aunque en este detalle tuviera también que ver la naturaleza de la madera de una y otra y la diferencia de sección de las maderas, que en el caso de la flamenca era más fina. En la guitarra clásica usaba palosanto en los aros y el fondo y en la flamenca ciprés español. El abanico, disposición de una serie de varillas debajo del puente, en la parte interna de la tapa de resonancia, estaba en la guitarra flamenca con un número de cinco, en la clásica eran siete varillas. Torres refinó así los soportes estructurales de la guitarra clásica incluyendo siete varas extendidas bajo la tapa armónica. El puente y las cejillas en la guitarra flamenca tenían menos altura que en la clásica, con el objeto de que las cuerdas estuvieran más cerca del diapasón en el caso de la primera, y también con el de facilitar determinadas técnicas de mano izquierda en la guitarra flamenca, como los ligados y de mano derecha como el alzapúa o rasgueados. En el caso de la guitarra clásica se requería un puente y cejillas más altos para evitar en la medida de lo posible los ceceos de las cuerdas, que se originan cuando por la poca separación entre la cuerda y el diapasón, una cuerda roza con algún traste y provoca un sonido poco limpio.

Estas innovaciones en la guitarra clásica con respecto de la flamenca influyeron en la mejora del volumen del sonido y la respuesta en los bajos, así como en el descubrimiento de una nueva técnica de mano izquierda, que conllevó el enriquecimiento del repertorio. Una de las características que diferencia la guitarra clásica y la flamenca, es el volumen mayor de la

los criterios de cajas de resonancia grandes que se impusieron con las observaciones de guitarristas tan

primera, en contra de la mayor “garra” en el sonido de la segunda. Diferencias que personalizan a cada instrumento. Por último la ubicación de un golpeador en la tapa armónica de la guitarra flamenca, para ejecutar los típicos golpes que los guitarristas de este arte ejecutan sobre la tapa, las terminaba de diferenciar visualmente¹⁴⁶. La decoración en los instrumentos que construía Antonio de Torres era mínima, puesto que mantenía los principios de que las guitarras eran para ser tañidas y de ninguna forma expuestas como objetos de decoración. Predominan dos épocas en la construcción de guitarras de Torres, la primera abarca desde 1854 a 1869 y transcurre en Sevilla. En 1870 abandona Sevilla por Almería donde puntualmente casi abandona la construcción, para reanudarla en 1880 hasta 1892. En esta segunda época Antonio de Torres, que había montado un negocio de porcelana y cristal, solamente construye guitarras por encargo, y a sus amistades. Se cree que construyó cerca de trescientas veinte guitarras, de las que quedan aproximadamente unas sesenta y seis¹⁴⁷.

1.5.4.3- Francisco Tárrega.

En 1852 nació en Villareal (Castellón) Francisco Tárrega y Eixea. José Ruiz de Lihory dice de Tárrega:

“Es tal el dominio que ha logrado alcanzar sobre el instrumento y la delicadeza con que lo tañe, que diríase al verlo, se limita a acariciarlo dulcemente y, que la guitarra, agradecida, le prodiga todas las

paradigmáticos como ANDRÉS SEGOVIA.

¹⁴⁶ Más información en la página web:

<http://www.tristeyazul.com/suena/configf.htm>

Creada por:

NORBERTO TORRES CORTÉS

¹⁴⁷ Más información en la página web:

<http://www.laguitarra.net/Torres.htm>

*dulces melodías de los grandes maestros, que duermen entre sus cuerdas”.*¹⁴⁸



Francisco Tárrega



Francisco Tárrega

Sus primeros estudios los recibió en Castellón a los once años, de un ciego llamado Manuel González, apodado “El cego de la Marina”. Durante un concierto que ofreció Julián Arcas en Castellón, quedó tan impresionado por la guitarra, que comenzó a tomar lecciones con Félix Ponzoa y Cebrián, y marchó posteriormente a Barcelona para adiestrarse con Arcas con solo doce años de edad. En Barcelona, tras algunas penalidades, encontró protección en el conde de Parcent, que durante una época le procuró bienestar para que el joven Tárrega estudiara sin limitaciones. Muerto el conde, se trasladó a Burriana, donde dio clases de guitarra hasta que otro mecenas, llamado Antonio Conesa, le ofreció protección, facilitándole el viaje hasta Madrid para estudiar teoría de la música y armonía con Miguel Galiana y Rafael Hernando. Tárrega consiguió los premios que daba el Conservatorio de Madrid en estas especialidades. Durante su estancia en Madrid, se dedicó a ofrecer algunos conciertos dentro de los círculos artísticos de la época, los cuales le estimularon en su obra.

¹⁴⁸ RUIZ DE LIHORY, J., “Diccionario biográfico y crítico”, Domenech, Valencia, 1903.

Entre los recitales ofrecidos cabe distinguir el que le procuró el director del Conservatorio de Madrid, Pascual Emilio Arrieta (Puente de la Reina, Navarra, 1823 – Madrid, 1894), ante el claustro de profesores. Concierto que fue un éxito. Pero fue a partir de los recitales en los teatros de la Alhambra, Comedia y Cervantes, y de su ida a Barcelona en 1878 para dar otro concierto, cuando su nombre empezó a cotizarse dentro del mundo artístico. No tardó en mostrarse a los públicos europeos de París y Viena, donde obtuvo resonantes éxitos. Esto hizo que se instalara provisionalmente en París, de donde partía para realizar conciertos a diversos países europeos como Inglaterra, Bélgica, Suiza e Italia. De igual forma, su fama le procuró amistades ilustres entre las que se encuentran los pintores Ricardo Madrazo (Madrid, 1851 – *idem*, 1917) y Mariano Fortuny (Reus, 1838 – Roma, 1874) y el político francés Léon Gambetta (Cahors, 1838 – Sèvres, 1882) Posteriormente e instaló en Barcelona, donde sus conciertos fueron dando paso a la labor docente¹⁴⁹. Francisco Tárrega estableció lazos profesionales y de amistad con las personalidades musicales más representativas de su época, como Isaac Albéniz (Camprodón, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia, 1909), Ruperto Chapí (Villena, 1851 – Madrid, 1909), Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 – Barcelona, 1922) y Tomás Bretón (Salamanca, 1850 – Madrid, 1923), al que dedicó la obra “*Capricho Árabe*”.

Tárrega fue profesor en los Conservatorios de Barcelona y Madrid, y creador de un método nuevo para el estudio de la guitarra: método que transmitió a sus alumnos, entre los cuales surgieron músicos de gran talento, como Josefina Robledo, Miguel Llobet, Daniel Fortea, Pepita Roca y Emilio Pujol. Este último continuó e hizo evolucionar su obra y técnica, impulsor del Homenaje que se le dio en el primer centenario de su muerte

¹⁴⁹ De esta época datan la mayoría de sus Estudios, compuestos sin lugar a dudas por la necesidad de

en Villarreal de los Infantes (Castellón) el 20 de noviembre de 1952, autor de la obra “*Homenaje a Tárrega*” y del libro biográfico “*Tárrega*”¹⁵⁰.

También podría considerarse a Andrés Segovia, autodidacta, como alumno suyo, puesto que tiene fundamentos en su técnica, propios del maestro de Villareal.

Tárrega realizó numerosas transcripciones de obras de autores de todas las épocas, que si bien hoy están obsoletas, en su día marcaron un hito en las realizaciones de guitarra. Buena prueba de ello son las manifestaciones de Ruiz de Lihory:



Francisco Tárrega

“Las transcripciones de Schumann, Beethoven, Haydn y Chopin, adquieren, ejecutadas por Tárrega, un realce tan delicado y expresivo que estremece y subyuga al oyente, envolviendo en las dulces

obtener material pedagógico con el que ilustrar a sus numerosos alumnos.

¹⁵⁰ RIERA, J., *Emilio Pujol*, Instituto de estudios llerdenses, Lérida, 1974, página 122.

*vaguedades del sentimiento, sacudiendo sus nervios
con las filigranas de una ejecución inconcebible”*.¹⁵¹

Justo es decir que las transcripciones que realizó Francisco Tárrega fueron, como nos ha llegado, un gran éxito. Aunque estos trabajos vistos hoy en día, quedan desprovistos de casi todo su valor, si los comparamos con los conceptos técnicos y de expresión que poseen la mayoría de las transcripciones actuales. Esta circunstancia no merma en absoluto el gran trabajo que realizó, que debe ser considerado como los inicios de la transcripción moderna en la guitarra, ya que en prácticamente en todos los casos de las obras que transcribió está mediatizado por los excesos de la técnica guitarrística romántica (portamentos, ligados sin equilibrio, etc.)

La obra completa que Tárrega escribió para la guitarra contiene todo un compendio de ejercicios técnicos puntuales, que el maestro realizaba con el objetivo de enseñar a alguno de sus alumnos, en las clases que impartía. Básicamente son un centenar de estudios, sobre cuarenta preludios y, más o menos, unas treinta y cinco obras de concierto. Los arreglos y transcripciones se cuentan por encima de doscientos. Por lo que respecta a los Estudios, Tárrega solamente publicó dos de ellos, ya que decididamente era un material que usaba exclusivamente en sus clases. El resto de ellos están publicados después de su muerte¹⁵². Los Preludios editados por Tárrega son nueve, el resto de obras de esta naturaleza a las cuales se puede tener acceso hoy en día, son Preludios originales de Tárrega que están revisados por algún guitarrista del cual procede la

¹⁵¹ RUIZ DE LIHORY, J., *Op. Cit.*

¹⁵² TÁRREGA, F., *Obras completas para guitarra, editada por Melchor Rodríguez, volumen II*: “Tárrega sólo publicó dos estudios: La Mariposa, con la editorial valenciana “Antich y Tena en 1904 y Estudio en forma de Minueto, en ediciones Vidal-Llimona y boceta de Barcelona en 1907”, Soneto, Madrid, 1993, página 7.

partitura¹⁵³. De entre las piezas originales para guitarra destacan, sobre todo, los trémolos “*Recuerdos de la Alhambra*”¹⁵⁴ y “*Sueño*”, y las obras de ambiente oriental “*Capricho Árabe*” y “*Danza mora*”, entre otras. El resto de piezas se someten a las formas musicales características de la “música de salón” como, por ejemplo, Valses, Tangos, Gavotas, Minuetos, Canciones de cuna, Piezas basadas en motivos folclóricos o de autor, Polcas, Pavanas, Mazurcas, etc.¹⁵⁵

Los últimos cuatro años de vida de Tárrega fueron duros para él, ya que, aquejado de hemiplejía, prácticamente estuvo inválido de la mitad izquierda de su cuerpo. Los familiares y amigos, dada la carencia económica que en esos tiempos contaba el maestro, comenzaron a publicar su obra. Circunstancia por la que sus composiciones comenzaron a pasar de escritura a mano alzada a imprenta.

Tárrega murió en Barcelona en 1909. Desde su muerte se han sucedido afirmaciones y halagos entorno a su figura y obra, como la realizada por Felipe Pedrell en diciembre de 1915¹⁵⁶.

La obra de Tárrega, aparte de todas las consideraciones que anteriormente se han tratado, hay que enmarcarla en un momento en que la guitarra empieza a resurgir de una etapa oscura. Las editoras no publican

¹⁵³ Más información en:

TÁRREGA, F., *Obras completas para guitarra, editada por Melchor Rodríguez, volumen III*, Soneto, Madrid, 1991.

¹⁵⁴ Del que MIKE OLDFIELD ha realizado una conocida versión para la película “*Los Gritos del Silencio*”.

¹⁵⁵ Más información en:

TÁRREGA, F., *Obras completas para guitarra, editada por Melchor Rodríguez, volumen IV*, Soneto, Madrid, 1992.

TÁRREGA, F., *Obras completas para guitarra, editada por Melchor Rodríguez, volumen V*, Soneto, Madrid, 1993.

¹⁵⁶ TÁRREGA, F., *Op. Cit.*, volumen IV, páginas 11 y 12.

apenas obras de guitarra, debido a que otros instrumentos como el piano¹⁵⁷ y el violín acaparan toda la atención. Por esta circunstancia su obra completa no ha sido bien conocida hasta el final del siglo XX, ha hecho falta que determinados investigadores rescaten del olvido la totalidad de las composiciones que se encontraban en gran parte en manuscritos o en ediciones descatalogadas¹⁵⁸. Solo las obras más conocidas y puntuales de este compositor se mantenían en las librerías musicales. Los últimos veinte años del siglo XX se han caracterizado, entre otras cosas, por la gratificante tendencia a la publicación de las obras completas de autores, de muchas épocas, que de no haber sido así caerían al poco en el imposible según Melchor Rodríguez, uno de sus investigadores.¹⁵⁹

El hecho que Tárrega recogiera toda la tradición guitarrística y musical, que creara la técnica nueva y moderna, desarrollada más tarde, y que aportara obras a la guitarra, tanto originales como transcripciones, es por lo que se le considera casi como un profeta. Bajo su batuta empezaría la guitarra a alcanzar las metas y reconocimientos que, a todos los niveles, tiene hoy día. Así, él formó escuela en el contexto de colocación de las manos, el cuerpo, digitaciones, forma de atacar las cuerdas... etc. Llevado de su espíritu investigador e intuitivo, realizó múltiples estudios que conllevaban un paso hacia delante en los progresos de la técnica de la guitarra, acercándola poco a poco al nivel de prestigio de otros instrumentos de la época. Con estas premisas se desembarazó de las

¹⁵⁷ TÁRREGA fue al principio pianista, instrumento que tocaba una vez ganada una plaza como tal, en el Casino de Burriana. Más información en la página web:

<http://www.vila.real.com/turismo/etarreg3.htm>

¹⁵⁸ Consultar las “*Obras completas para guitarra de FRANCISCO TÁRREGA, editada por MELCHOR RODRÍGUEZ*” de ediciones Soneto de Madrid.

¹⁵⁹ TÁRREGA, F., *Obras completas para guitarra, editada por Melchor Rodríguez, volumen 1*: “Nadie podrá nunca publicar íntegramente todos los trabajos de Tárrega. El motivo es muy simple, si se conoce su vida y el entorno guitarrístico de su época en que ceder una partitura, aunque fuese la original, era tan normal como dar clases de guitarra sin percibir honorario alguno, como siempre hizo Tárrega. Conociendo este ambiente, podremos hacernos una idea de las copias que Tárrega dejó y nunca se le devolvieron, sin darle la menor importancia al acto”, Soneto, Madrid, 1991, página 8.

uñas¹⁶⁰, en contra de lo establecido por su maestro Arcas, en el convencimiento de que la guitarra sonaría mejor. Esta fase de su vida la llevó a cabo, cuando ya había alcanzado la gloria del encumbramiento nacional e internacional, por lo que estuvo que estar apartado de las salas de conciertos durante algún tiempo para desarrollar esa técnica, ya utilizada por Sor, que le llevaría aún más hacia arriba: la inmortalidad de los matices de su sonido sin uñas. Tárrega llevó la técnica de Sor hasta su más alta cima.

La controversia del sonido con y sin uñas todavía sigue hoy, sin que se pueda tomar un camino único y válido para todos, ya que al igual que las personas, los sonidos tienen sus matices, y qué mejor que la guitarra para originar por contacto directo de los dedos sobre las cuerdas para expresarlos. Tárrega y su escuela, además de otras, harán que la guitarra entre triunfalmente en el siglo XX. Siglo y época en la que, si antes eran decenas de años los que configuraban un estilo, ahora en muy pocos cambiará y se desarrollará.

¹⁶⁰ GÓMEZ AMAT, C., *Op. Cit.*: “Perdió las uñas por una enfermedad, pero creó una nueva técnica,

1.6- SIGLO XX.

1.6.1- Generalidades y contexto social.

Este siglo se caracteriza por el surgimiento de multitud de corrientes que caminan juntas, se cruzan y se complementan, de manera que todo parece que nace de un modo artificial, sin un enraizamiento con el pasado. Pero lo cierto es que esta etapa no está exenta de una gradual progresión, aunque aparentemente sea a velocidad vertiginosa. En general, las tres corrientes fundamentales en el arte del nuevo siglo, tienen sus precursores en el periodo precedente: el cubismo, en Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – *idem*, 1906) y los neoclásicos; el expresionismo, en Vincent Van Gogh (Groot-Zundert, Brabante Septentrional, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890) y August Strindberg (Estocolmo, 1849 – *idem*, 1912); el surrealismo, en Arthur Rimbaud (Charleville, 1854 – Marsella, 1891) e Isidore Ducasse Lautréamont (Montevideo, 1846 – París, 1870)

La continuidad de la evolución artística va en consonancia con la historia económica y social del mismo periodo y, precisamente, este no es demasiado tranquilo, puesto que de entrada aparece un conflicto bélico en el cual se ven involucrados la mayoría de los países progresistas de Europa; esto, aunado a las innumeradas revoluciones industriales, sociales, políticas, etc., así como las depresiones económicas, hacen que el arte vaya por esos mismos derroteros y se manifieste de manera cambiante.

Fue en la última mitad del siglo XIX cuando empezó a intuirse esta diferente forma de evolución; tienen lugar revoluciones nacionales que imponen libertades humanas, el positivismo en la filosofía es predominante, así como el materialismo de la mano de Karl Marx (Tréveris, 1818 – Londres, 1883) La ciencia recoge avances tan

fundamentales como la formulación de las leyes de la herencia por Johann Mendel (Heinzendorf, Silesia, 1822 – Brunn, actual Brno, 1884) o el descubrimiento de los Rayos X debido a Wilhelm Conrad Roentgen (Lanep, Renania, 1845 – Munich, 1923), etc. Las comunicaciones también se ven afectadas por los inventos del teléfono, telégrafo, los motores de explosión y de electricidad, el gramófono, etc. Fue una era, en suma, de gran progreso industrial que elevó poderosamente el nivel económico, aunque se crearon los desequilibrios que generaron las graves convulsiones políticas. Bajo estas premisas se desarrolló el arte, por lo que no cuesta creer que hubiera tantos cambios estilísticos.

Uno de los movimientos que surgieron fue el impresionismo, cuyos representantes musicales influyeron en generaciones venideras. El impresionismo fue ante todo una tendencia pictórica, surgida en Francia, cuyo propósito era plasmar las sensaciones del pintor ante la naturaleza. El término lo utilizó por primera vez, en 1874, el crítico L. Leroy en “Le Charivari”¹⁶¹ refiriéndose a un cuadro de Claude Monet (París, 1840 – Giverny, Eure, 1926), titulado “*Impression, soleil levant*”, en una exposición colectiva del maestro con sus acólitos que calificó despectivamente como “la exposición de los impresionistas”.

1.6.2- Inicios y bases de la evolución musical del siglo XX.

Musicalmente fue Achille-Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 – París, 1918) considerado jefe de la escuela musical impresionista de su país, su máximo exponente. Sufriendo en sus principios diferentes influencias, especialmente alemanas (Wagner) y rusas (Mussorgski), se desembaraza pronto de ellas para amoldarse a las únicas reglas que, según

¹⁶¹ Periódico satírico ilustrado francés, creado en 1832. Su traducción es: “La cencerrada”.

él, debe tener el arte: fantasía e inspiración. Se consideró el arte de Debussy como una transcripción sonora de los ideales que perseguían los pintores impresionistas y los poetas simbolistas. Debussy y Maurice Ravel (Ciboure, 1875 – París, 1937) influyeron mucho en las obras de músicos españoles, como Isaac Albéniz (Camprodón, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia, 1909) y Enrique Granados (Lérida, 1867 – en naufragio en el Canal de la Mancha, 1916), y posteriormente, junto con el llamado “neoclasicismo stravinskyano”, constituyeron punto de partida para Manuel de Falla (Cádiz, 1876 – Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946). En contrapartida Debussy estuvo ciertamente influenciado por los matices folcloristas hispanos. Debussy siempre se mantuvo muy apartado de los estilos derivados de Bach y Beethoven, quizás todavía más que la propia escuela de Viena de Arnold Schönberg (Viena, 1874 – Los Angeles, 1951) y sus allegados artísticos. Aparte de Ravel es Paul Dukas (París, 1865 – *idem*, 1935) el otro compositor que puede ser considerado impresionista. Estos fueron los personajes que, junto a otros de la talla de Igor Stravinsky (Oraniembaum, cerca de San Petersburgo, 1882 – Nueva York, 1971), formaban la llamada revolución parisina, que competiría con la que se originó en Viena de la mano de Arnold Schönberg.

La evolución musical en el siglo XX es tan compleja y abundante que se necesitarían muchas páginas para desarrollarla mínimamente, pero a grandes rasgos viene a ser:

1º- Ruptura de la tonalidad tradicional (florece en dos escuelas principalmente, París y Viena)

2º- Creación de nuevas tonalidades conjuntamente a la hegemonía de los estilos nacionales, la atonalidad y el dodecafonismo.

3º- Aparición de una estructura estética de vanguardia que divulga la música electrónica, serial, aleatoria, etc.

Todas estas manifestaciones no quedan ajenas a la guitarra, sino que conforme aparecen van coloreando, unas veces más y otras menos, los derroteros de la guitarra en el siglo XX.

1.6.3- Los guitarristas.

La introducción de la guitarra en el siglo XX corre a cargo en España, tanto del maestro Tárrega y sus discípulos Llobet, Fortea y Pujol, como de Andrés Segovia. No obstante existieron destellos en otros países que por ser casos aislados nunca deben ser tomados como casualidades, como el del virtuoso paraguayo Agustín Barrios Mangoré.

1.6.3.1- Agustín Barrios Mangoré.

Agustín Pío Barrios (San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, 1885 - El Salvador, 1944), nació en el seno de una familia de ocho hermanos muy interesada por la música y la literatura. Cursó la educación primaria en un colegio de jesuitas, donde usaba la guitarra para estudiar armonía. Su primer profesor, Gustavo Sosa Escalda, alumno a su vez de Juan Alais, lo introdujo en la música con los métodos de Fernando Sor y Dionisio Aguado, así como con las composiciones de Viñas, Arcas, Tárrega y Pargá. A la edad de trece años se le reconoció como un niño de excepcional talento y recibe una beca para estudiar en el Colegio Nacional de Asunción, donde también se distinguía por su aplicación en matemáticas, periodismo y literatura. De igual forma estudió caligrafía y fue un gran artista gráfico. Una vez que se graduó comenzó su carrera de compositor y concertista. En 1908 ya era conocido en Paraguay como

guitarrista, tierra natal que dejó en 1910 para embarcarse en una gira de conciertos. Uno de sus momentos cruciales en su carrera fue en Montevideo donde estuvo cuatro años y realizó muchas grabaciones que hoy en día están recogidas, las que se realizaron entre 1913 y 1942, en una grabación histórica¹⁶². En 1916 Barrios marcha a Brasil donde permanece por seis años con visitas esporádicas a Buenos Aires para continuar con sus grabaciones. Después de una decepcionante vuelta a Paraguay, una vez más vuelve a Brasil, donde recala hasta 1932. Esta fue la etapa más importante de su carrera con un compromiso total con la guitarra. Recorre veintiún estados en su segunda gira y compone el grueso de su obra para guitarra. Entre 1932 y 1934, Barrios ofrece conciertos en Trinidad, Venezuela, tres veces, Paraguay, Colombia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Honduras y México. Durante su estancia en México fue patrocinado por el embajador de Paraguay, Tomás Salomini que le procuró conciertos en Cuba y posteriormente marcharon juntos a Europa, de 1934 a 1936, donde Barrios tocó en Bélgica, Alemania y España. En 1936 vuelve a América para ofrecer dos conciertos en Trinidad. Al principio de 1938 volvió a Cuba, para regresar en abril a México donde sufrió un severo ataque al corazón, terminando con la posibilidad de visitar los Estados Unidos. Esta situación fuerza a Barrios a convalecer en Costa Rica con algunos amigos. Una vez recuperado deja Costa Rica para realizar multitud de entrevistas y programas radiofónicos en El Salvador. En una visita a Guatemala, vuelve a tener problemas con el corazón, circunstancia que le hace regresar a El Salvador donde queda hasta su muerte el 7 de agosto de 1944. En los últimos cinco años de su vida ejerció como profesor de guitarra del Conservatorio Nacional de El Salvador¹⁶³.

¹⁶² BARRIOS, A., *The complete guitar recordings 1913 – 1942*, Chanterelle, Heidelberg, 1993.

¹⁶³ Más información en la página web:

<http://www.ctv.es/USERS/pedroja/guitarra/compositores.htm>

Barrios es uno de los guitarristas - compositores más estimados hoy día y uno de los mas destacados de su época. En él brillaban grandes dotes imaginativas, y una atmósfera latente en sus composiciones de gran aprecio por su instrumento.



Fue el primero en grabar discos, en 1909 en la relativamente nueva invención del Gramófono, y en tocar una Suite completa de las que compuso Bach para el laúd. Sus inspiraciones van desde la composición de obras netamente al estilo barroco, demostrando así su entusiasmo por la música de Bach, hasta otras con matices fuertemente románticos, como las mazurcas, vales etc., y por fin, otras inspiradas en la tradición musical sudamericana, con cantos folclóricos y danzas de aquellos países. Era una persona bastante culta, hablaba varios idiomas y se interesó mucho por la filosofía, literatura y poesía, escribiendo él mismo artículos para la prensa gráfica. Cierta vez escribió:

“Yo soy un hermano para los trovadores medievales, quienes en sus glorias y desesperaciones, han llenado tantas paginas románticas”¹⁶⁴.

Con estas palabras da a entender su carácter bohemio, generoso y de personaje muy amado. Durante una época de su vida gustaba hacer resaltar sus orígenes nativos y entonces fue cuando adopto el nombre de Agustín Barrios Mangoré o Nitsuga Mangoré (El Paganini de la guitarra de las junglas de Paraguay) Nitsuga es su nombre escrito al revés y Mangoré el apelativo de un jefe guaraní legendario que se resistió a la conquista de los españoles. Barrios era un enamorado de la cultura indígena de su país. No solamente se inspiró en ella para realizar algunas de sus composiciones, sino que también gustaba hablar la lengua indígena, el guaraní. Agustín Barrios no se preocupó que su música, conforme era escrita, quedara en lugar seguro, sino que la regalaba a sus amigos y colegas, actitud que tenía en común con Francisco Tárrega, por lo que ha sido muy difícil conseguir su agrupamiento, y las distintas versiones van apareciendo con el transcurso del tiempo. Fue tremendamente prolífico y es grande la variedad y colorido de su música, así como su inusitado virtuosismo. Está considerado como uno de los más cualificados guitarristas – compositores de su época¹⁶⁵.

Una de las características generales en la música de Barrios es su tremenda dificultad técnica. A la capacidad demostrada de experto

¹⁶⁴ Esta información procede del disco:

WILLIAMS, J., *John Williams plays music of Agustín Barrios Mangoré*: “I am a brother to those medieval troubadors who, in their glories and despairs, suffered such romantic madness”, CBS, Estados Unidos, 1977.

¹⁶⁵ ROMERO, J., “John Williams la heterodoxia del camaleón”: “Barrios es el mejor de los guitarristas-compositores. Es una especie de Chopin de la guitarra. Un compositor del siglo XX que siempre mira nostálgicamente hacia atrás, hacia el XIX, pero que a la vez mantiene su propia manera de ser latinoamericana y de su época. Creo que es una figura única. Un músico cuya producción provoca una respuesta inmediata y natural. No sólo en el público, sino también en guitarristas y compositores...”, Revista *Scherzo*, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

improvisador, una extraordinaria destreza guitarrística. Sus composiciones emanan en ocasiones el alarde de haber sido creadas en el transcurso de una improvisación, de ahí que por este método tenga sobre trescientas obras escritas para la guitarra. Hay datos que aseguran que incluso las realizaba en los conciertos¹⁶⁶. Por otra parte los estudios, la obra pedagógica que nos ha dejado, pueden adecuarse en el contexto de los cursos superiores de la enseñanza de la guitarra, dada su dificultad. Estos estudios bien pueden ser, por su calidad, obras para ser interpretadas durante un concierto. Ni que decir tiene que la labor de recopilación de su obra ha sido laboriosa y ardua, destacándose en ello a sus investigadores Richard Stover y Jesús Benítez R.¹⁶⁷. Por supuesto que no hay, o no se conoce, ningún tipo de secuenciación u organización pedagógica en los estudios que compuso.

1.6.3.2- La escuela de Tárrega: Miguel Llobet y Daniel Fortea.

De la escuela de Tárrega destacaron Miguel Llobet (Barcelona, 1878 - 1938) y Daniel Fortea. A Llobet se le ha considerado el eslabón entre Tárrega y Segovia. Nació en el seno de una familia artística, fue presentado a Tárrega en 1892, siendo en esa época uno de sus más jóvenes discípulos. A los dieciséis años asiste al Conservatorio Municipal de Música de Barcelona para continuar sus estudios de música y guitarra. Allí coincidió con el pianista Ricardo Viñes, Emilio Pujol, Pablo Casals, Gaspar Cassadó, etc. Su carrera como concertista comenzó en 1901 en Valencia. Toca para la Familia Real en 1903, después de una gira de conciertos que le ocupó prácticamente todo el año anterior. Ricardo Viñes le consigue su primer concierto en París en 1905, donde se había instalado desde 1904 y viviría diez años para más tarde regresar a España. Después del éxito

¹⁶⁶ BARRIOS MANGORÉ, A., *The guitar works of Agustín Barrios Mangoré*, editado por Richard Stover, Belwin Mills, Nueva York, 1977, Biografía del autor.

¹⁶⁷ BARRIOS MANGORÉ, A., A. Barrios Mangoré, editado por Jesús Benítez R., Zen-on, Japón, 1979.

alcanzado en este concierto su carrera artística se lanza a través de Europa y América al comienzo de la Guerra Civil en España. Llobet escribió unas trece composiciones originales, en las formas habituales como Preludios, Caprichos, Mazurcas y Estudios, y más de setenta arreglos y transcripciones para guitarra, entre las que se incluyen “*Sevilla*” y “*Granada*” de Albéniz, cuyas transcripciones están basadas en las que en su día realizó Tárrega.



Los arreglos sobre las Canciones Populares Catalanas como por ejemplo “*El Testament d'Amelia*”, “*La Filadora*”, “*El fill del rei*”, “*El rossignol*”, “*El mestre*”, etc., son quizás su mejor y más conocida obra, que aparece en el año 1900 y son acogidas con gran éxito en sus conciertos. Está presente en estas obras su familiaridad con los autores impresionistas, con los cuales tuvo relación.¹⁶⁸ Los críticos le han considerado como uno

¹⁶⁸ Más infamación en el librito que acompaña el casete:
LLOBET, M., *The guitar recordings, c. 1925*, Chanterelle, Alemania, 1987.

de los mejores guitarristas de la época moderna, a raíz de sus éxitos en Europa y América.

Nacido en 1882 en Belloch (Castellón de La Plana), Daniel Fortea se destaca por su labor pedagógica la cual le valió muy pronto para que se le considerara como un excelente profesor de su instrumento, publicando (Biblioteca Fortea) multitud de obras de los mejores autores de música para guitarra. Asimismo es autor de obras originales y transcripciones. Daniel Fortea murió en Madrid en 1953.

1.6.3.3- Emilio Pujol.

1.6.3.3.1- Su obra.

Emilio Pujol (Granadella, 1886 – Barcelona, 1980) fue alumno de Tárrega y posiblemente el mejor exponente de la continuación de su escuela. Cursó sus estudios en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, y en 1901 comenzó a estudiar con Tárrega debutando en un concierto en Lérida en el año 1908, siendo acogido por la crítica con grandes elogios. Inició posteriormente una serie de giras por España y el extranjero en 1912, después de haber continuado sus estudios en Madrid con Agustín Campo y en Barcelona con Vicente María de Gibert, adquiriendo fama internacional prontamente. Fue profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Lisboa y de vihuela en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

Cuatro son los aspectos que hay que estudiar de la actividad de Emilio Pujol para poder valorar en su justa medida el papel que ha jugado en el devenir de la guitarra. El Pujol musicólogo, compositor, concertista y pedagogo, confiere a su trabajo, desde mi punto de vista, la categoría de imprescindible en el estudio de la guitarra moderna.

Sabemos, ya que lo he tratado en este mismo capítulo, que la inquietud investigadora de Pujol le hizo encontrar en los años treinta una vihuela de mano del año 1500 en el museo parisino “Jaquemar - Andrée”. Emilio Pujol tenía pensado escribir y publicar un “*Tratado breve de vihuela*” a la conclusión de la edición completa en cinco volúmenes de la “*Escuela razonada de la guitarra*”¹⁶⁹, obra que desgraciadamente nunca conoceremos y que, desde mi punto de vista, hubiera significado un gran paso adelante en la literatura de la música antigua para instrumentos de cuerda pulsada, tenemos que contentarnos con sus transcripciones y, sobre todo, la multitud de alumnos que sus cursos de especialización han generado y transmitido su sabiduría por todo el mundo, que no es poco. Pujol ha dado a conocer la obra de teóricos e instrumentistas relacionados con la música antigua como Juan Bermudo, Miguel de Fuenllana, Alonso Mudarra, Luys de Narváez, Diego Pisador, Luys Milán, Enríquez de Valderrábano, Venegas de Henestrosa, Esteban Daza, así como obras de otros autores franceses e italianos de los siglos XVI y XVII. Por medio del Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dio a conocer la obra de Luys de Narváez “*Los seys libros del Delphin*”, como ya sabemos, publicada en 1971. Con respecto a esta obra hay que señalar diversos aspectos tal y como está publicada. En primer lugar el original, como es lógico, estaba realizado en tablatura. Pujol lo edita en notación solfística, echándose de menos desde mi punto de vista, el facsímil de la tablatura para poder comparar lo escrito en pentagrama con el original. Las ediciones donde se puede cotejar el original con la versión del transcriptor son comunes hoy en día. Por otro lado la transcripción musical está realizada con los sonidos que emite una vihuela, esta circunstancia es interesante desde la óptica unilateral de la

¹⁶⁹ PUJOL, E., *Op. Cit. Vol. IV.*, Prefacio.

música, pero desde el punto de vista instrumental es un tanto inusual puesto que si las obras fueran tocadas por un vihuelista, éste acudiría al original en tablatura, y si fueran interpretadas por un guitarrista los sonidos no se corresponden con la afinación que tiene la guitarra. Es una transcripción que yo me atrevería a calificar de paradójica. Algunas de estas mismas obras están transcritas por Emilio Pujol a la altura musical de la guitarra¹⁷⁰. Su actividad como musicógrafo, le valió el ser nombrado director de la “Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour la guitare” de París, y miembro del “Instituto Español de Musicología”. Destaca su labor como conferenciante, publicándose algunas de sus charlas, asimismo es autor en la Enciclopedia Lavignac¹⁷¹ del artículo “*Guitarra*”. También es autor de un buen número de transcripciones de obras de Villa-Lobos, Rodrigo, Poulenc, Paganini, Vivaldi, Albéniz, G. Sanz, Milán, Falla, etc. Su labor como recuperador de las obras del Siglo de Oro español y otras de la música antigua española y europea, así como las transcripciones de obras de autores de épocas posteriores para la guitarra, han incrementado ostensiblemente el repertorio para este instrumento. Publicaciones, conferencias y artículos de diversa índole relacionados con la musicología y aspectos de la guitarra completan su obra¹⁷².

Prácticamente la totalidad de las composiciones creadas para la guitarra, hasta el siglo XX, han sido realizadas por guitarristas. La inducción que diversos instrumentistas han hecho, como Andrés Segovia, Narciso Yepes, Julian Bream o John Williams, para que compositores ajenos al mundo de la guitarra escribieran para este instrumento es, como

¹⁷⁰ PUJOL, E., *Hispanae Citaræ Ars Viva, Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI*, Schott's Söhne, Mainz, 1954.

¹⁷¹ ALBERT LAVIGNAC (París, 1846 – *idem*, 1916), fue un profesor y musicógrafo francés que en 1902 comenzó la publicación de “*Enciclopedia de la música y diccionario del conservatorio*”.

¹⁷² Información completa sobre su obra en:

RIERA, J., *Emilio Pujol*, C.S.I.C. Patronato de estudios locales José María Quadrado e Instituto de estudios Ilerdenses, Lérida, 1974.

he dicho, muy reciente. Emilio Pujol siempre se ha sentido subyugado por la creación, de hecho sus estudios tienen un merecido interés musical. El aspecto de la creación musical, en el caso de Pujol, puede relacionarse con diversos puntos de interés. Una vez muerto Francisco Tárrega, su labor creadora se centró, como es lógico, en la estructura formal de las composiciones de su maestro, por lo que Preludios, Romances e Impromptus, fueron escritos por Pujol hasta el año 1920, pudiendo considerarse así como obras primeras. Claro está, que no fue ajeno a la influencia de personalidades como Felipe Pedrell, por lo que uno de esos puntos puede estar relacionado con la creación a partir del folclore, sea como arreglista de canciones folclóricas populares como por ejemplo, “*Cançó de bressol*”, “*Cant dels ocells*”, “*Els tres tambors*”, donde no solamente está presente la melodía popular sino que la desarrolla siempre con un alto sentido de la musicalidad folclórica, o como creador, a través del **folclore imaginario**, de obras originales recreadas en cualquier contexto folclórico español, como por ejemplo “*Guajira gitana*”, “*Sevilla*”, “*Rapsodia valenciana*”, etc. Los Estudios forman uno de los corpus más numerosos en la obra de Pujol, no solamente los que podemos encontrar en su “*Escuela razonada de la guitarra*”, sino también en los que escribió al margen de esta gran obra didáctica que más tarde comentaré, como por ejemplo “*El abejorro*”, uno de sus estudios de concierto más conocidos, o “*Aquelarre*”, “*Cap-i-cua*”, etc. Por último, y como emana de su biografía, estuvo interesado en el empleo de la guitarra en la música de cámara, fruto de esa preocupación son sus obras para dos guitarras, como “*Ricercare*”, “*Manola de Lavapiés*” o “*Canarios*”. Pujol ha dejado una muestra de su inventiva en casi todas las posibilidades, en cuanto a origen y estilo, que podía abordar la composición para guitarra y, paradójicamente a pesar de

su calidad, no se encuentra con abundancia en los programas de concierto de hoy en día¹⁷³.

Hay que reseñar, aunque parezca extraño dada su capacidad polifacética musical, el aspecto de instrumentista de Pujol. Desde la aparición de la vihuela del “Museo Jaquemar” y la construcción, según los patrones del instrumento hallado, Pujol no abandonó sus interpretaciones con este instrumento. Claro es que hoy en día, desde una inquietud que el propio Pujol creó, han aparecido muchos instrumentistas de cuerda pulsada que han extraído de manuscritos antiguos parte de las diversas técnicas instrumentales que los tañedores de vihuela, laúd y guitarra barroca poseían, por lo que no tiene parangón con los medios iniciales a los cuales Pujol se sometía. No obstante, y según las críticas que nos han llegado de sus interpretaciones, estas eran mucho más cercanas de lo que el gran público pudiera pensar de uno de los herederos de la técnica de Tárrega. Pujol, en su concepto intelectual más puro, distinguía claramente los estilos que trataba, que eran prácticamente todos hasta su época. Era costumbre en él, una vez que se hizo con la técnica de la vihuela, elaborar programas de concierto donde iniciaba el acto con una alocución basada en su investigación sobre las tablaturas y los instrumentos antiguos, para luego realizar un parte del concierto interpretando música antigua con la vihuela, y por último una segunda parte con soprano (Conchita Badía y más tarde María Adelaide Robert, por ejemplo) y vihuela, donde se tocaban Villancicos y Romances. Por lo que respecta a la guitarra, estas obras antiguas eran interpretadas en ella cuando todavía no había descubierto el instrumento en el museo parisino, como reza el programa del 27 de diciembre de 1927 en el Palau de la Música Catalana¹⁷⁴. A colación de

¹⁷³ Relación de su obra completa en:
RIERA, J., *Op. Cit.*, páginas 155 a 157.

¹⁷⁴ RIERA, J., *Op. Cit.*, página 82.

estos programas, tengo que comentar que él mismo mantenía la estética de la época, que consistía en que la mayoría de las ocasiones no se interpretaban obras completas como pueden ser las Suites barrocas, sino que se elegían las danzas más características con el supuesto ánimo de no cansar al auditorio. El resultado de estos programas es un batiburrillo de estéticas y piececitas, que no otorgaba un diseño predeterminado al concierto, diseño que por otra parte era común en los conciertos de otros instrumentos. En desagravio para Pujol he de decir que fue uno de los primeros en organizar temáticamente los programas de concierto, ya que realizaba de una a cuatro partes donde seleccionaba piezas de alguna época o estilo determinado para cada una de ellas. Una de esas partes, la cuarta, la ofreció en un concierto en la Sala Mozart de Barcelona el 21 de febrero de 1934¹⁷⁵, donde interpretó cinco piezas a dos guitarras con Matilde Cuervas, de compositores varios. Piezas que normalmente eran transcripciones propias. El carácter sensible y apasionado de Pujol, conjuntamente con los diversos frentes de trabajo que él mismo se planteó, no daban opción a que su actividad concertística la presidiera el afán del virtuosismo por sí mismo. Por lo que reflejan los comentarios de la época, la faceta concertística de Pujol se presenta como un intérprete que valoraba más “*la belleza expresiva que la guitarra encierra, como síntesis del cuarteto clásico de cuerda*”¹⁷⁶, que un primoroso trabajo de dedos.

1.6.3.3.2- Análisis del Método de guitarra de Pujol.

Emilio Pujol es autor de una de las mejores obras pedagógicas sobre la guitarra, que abarca cuatro volúmenes: “*Escuela razonada de la guitarra*”, obra prologada por Manuel de Falla¹⁷⁷. Este método está

¹⁷⁵ RIERA, J., *Op. Cit.*, página 83.

¹⁷⁶ RIERA, J., *Op. Cit.*, página 79.

¹⁷⁷ Texto íntegro en la correspondiente nota al pie referida a Manuel de Falla de este mismo subcapítulo.

concebido en cinco libros en el año 1923¹⁷⁸. El primer libro fue editado en 1934, el segundo en 1940, el tercero terminado en 1936 y publicado en 1954¹⁷⁹ y el cuarto en 1971. El quinto libro, incompleto sin publicar, estaba dedicado a las experiencias del autor en materia de interpretación, transcripción, composición, pedagogía, estética y ética de la guitarra¹⁸⁰. Esta obra tiene su inicio en un artículo escrito en 1926 en la Enciclopedia del Conservatorio de París¹⁸¹. El método de Pujol lo usaré como modelo del siglo XX para compararlo con los de Lucas Ruiz de Ribayaz y Dionisio Aguado de la época Barroca y del principio del siglo XIX, correspondientemente. Desde los primeros momentos el método emite las esencias de la técnica de Francisco Tárrega, ya que el autor apostilla que la obra está “*Basada en los principios de la técnica de Tárrega*”¹⁸², pero esta técnica no está contemplada por Pujol a la manera de descripción de las habilidades de su maestro, sino que también está claro que los principios básicos del maestro de Villareal de los Infantes han evolucionado ricamente hasta describir los albores de la técnica guitarrística que hoy, a pesar de las diversas escuelas, poseemos. Por otro lado la mente que creó este método es clara sin especulaciones, y sobre todo muy organizada, ya que los diversos aspectos del estudio de la guitarra aparecen secuenciadamente y en parcelas de conocimiento. Desde cuestiones relativas a la historia y estética de la guitarra, ejercicios de iniciación, efectos tímbricos guitarrísticos como por ejemplo los vibratos, pizzicatos, rasgueados, etc., hasta la Parte Tercera dedicada al Virtuosismo con los Ejercicios Complementarios, quedan expresados claramente los objetivos

¹⁷⁸ PUJOL, E., *Escuela razonada de la guitarra, volumen IV*, Ricordi, Buenos Aires, 1971, Prefacio.

¹⁷⁹ Ver:

PUJOL, E., *Op. Cit. Vol. III*, Proemio.

¹⁸⁰ PUJOL, E., *Op. Cit. Vol. IV*, Prefacio.

¹⁸¹ Ver artículo sobre Emilio Pujol:

PÉREZ QUER, G., *Emilio Pujol: un artista insustituible*, El Instrumento Musical nº 5, febrero-marzo de 1981, páginas 47-49.

¹⁸² También está dedicada a él con esta frase: “*A la memoria de Francisco Tárrega, fénix espiritual de la guitarra. Homenaje de gratitud y admiración*”

PUJOL, E., *Op. Cit.*

finales para los cuales está pensada esta organización pedagógica. El método tiene una totalidad de setenta estudios compuestos con un alto grado de calidad musical, con la clara intención de formar a artistas músicos que han elegido la guitarra como medio de extraverter sus sentimientos, no a meras máquinas de ejecutar notas. Entre ellos cabe destacar “*El arroyuelo*”, “*Seguidillas*”, “*Nocturno*”, “*Zortziko*”, “*Clavecín*”, “*Estudio cromático*”, etc.

Con el objeto de realizar el mencionado estudio comparativo de la evolución de los métodos instrumentales, realizaré en primera instancia un breve recorrido narrativo por el método de Emilio Pujol, para más tarde, y extrayendo de capítulos anteriores los esquemas de los dos primeros métodos, realizar una sinopsis de este último y proceder al estudio evolutivo.

En primera instancia hay que decir que cabría la posibilidad de desmenuzar el método desde dos puntos de vista de organización. El primero es relativo al número de volúmenes, cuatro. El segundo es desde el punto de vista de la organización de la obra, tres partes claramente diferenciadas. Para la persona que no conoce el método sería lógico pensar que a cada parte del método le corresponde un libro, circunstancia que no es así. Con el objeto de aclarar esta circunstancia realizaré un primer pequeño esquema donde puede apreciarse la correspondencia de parte y volumen.

PARTE PRIMERA (Técnico teórica) (Volumen: 1 y parte del
2)

PARTE SEGUNDA (Teórico práctica) Segundo Curso
(Volumen: parte del 2), Tercer Curso
(Volumen: parte del 3) y Cuarto Curso
(Volumen: parte del 3)

PARTE TERCERA (Teórico práctica) Quinto Curso:
Virtuosidad (Volumen 4)

Como complemento de las enseñanzas, al final de los volúmenes 2º, 3º y 4º hay unos apéndices, que son:

Final del Volumen II Ejercicios y Estudios Auxiliares

Final del Volumen III Estudios Complementarios

Final del Volumen IV Estudios Complementarios

Estos ejercicios y estudios tienen el objeto de sintetizar y desarrollar de forma artística los conceptos y técnicas expuestas en las lecciones anteriores, y a la vez recomienda qué estudio debe ser ejecutado en la lección correspondiente. Esto último viene expresado en el Índice de Materias del principio de cada volumen.

De los contenidos de los volúmenes, Pujol dice del primero que contiene teoría y organología de la guitarra, el segundo inicia la técnica básica de la guitarra, el tercero ofrece más material siguiendo los criterios de organización precedentes aumentando progresivamente el nivel y el cuarto amplía el contenido de los tres libros anteriores¹⁸³.

¹⁸³ Más información en:

A partir de ahora me referiré siempre a esta obra desde el punto de vista de las tres partes que consta, que creo que son relativas a la organización conceptual del maestro Pujol, y no debidas a criterios editoriales, que es la partición en volúmenes.

El método se inicia con una Introducción donde el maestro Pujol trata aspectos generales de la guitarra y su técnica, los principios de la escuela de Tárrega, aspectos psicológicos del guitarrista, así como el plan de la obra. Inicio no muy usual en cualquier tratado de enseñanza instrumental.

La Parte Primera tiene dos secciones, una relativa al Instrumento dividida en 15 capítulos y otra de Iniciación que consta de 39 lecciones. Los capítulos dedicados al instrumento fueron en su momento muy interesantes para los estudiantes de guitarra en los años setenta, ya que los métodos anteriores, como el de Aguado, aun teniendo capítulos con enseñanzas similares, no se publicaban en su totalidad, eliminando las partes relativas al comentario guitarrístico. Estos capítulos tienen contenidos tales como las partes de que se compone una guitarra, cualidades que hay que buscar en la guitarra, cuerdas, afinación, diapasón, equisónos, intervalos, digitación, el sonido en la guitarra, colocación forma de estudiar, signos y abreviaturas que se emplean en la escritura de la guitarra. A este respecto cabe destacar el capítulo 9, donde trata específicamente de la escritura para guitarra, haciendo un repaso desde las tablaturas antiguas de la vihuela, laúd y guitarra, el “famoso” Abecedario Italiano¹⁸⁴, hasta la escritura moderna de la guitarra, entendiendo por esto claro la escritura guitarrística contemporánea a Pujol. El mástil de la

PUJOL, E., *Op. Cit.*, vol IV., Prefacio.

guitarra es estudiado por Pujol por lo que conocemos tradicionalmente como “posición”. La posición es 1ª si el dedo 1 de la mano izquierda está en el primer traste, y 2ª, si ese mismo dedo estuviera en el segundo traste. Por otro lado diferencia la combinación entre los números de trastes de la posición en cuádruplos, quintuplos y séxtuplos. Los primeros contienen cuatro trastes consecutivos, los segundos cinco y los terceros seis. Así el primer cuádruplo abarca los trastes I, II, III y IV, el primer quintuplo los trastes I, II, III, IV y V, y el primer séxtuplo los trastes I, II, III, IV, V y VI. Las 39 lecciones del primer curso que completan la Parte Primera se inician con la forma de afinar la guitarra. No es hasta la lección 4ª cuando aparece por primera vez en esta obra un ejemplo musical en toda su extensión (pentagrama, figuras, compás, etc.), circunstancia inusual, repito, en los métodos de guitarra que se podían adquirir en los setenta, y que los estudiantes de esos años echábamos en falta, ya que los libros que hablaran de la guitarra en términos históricos, organológicos, artísticos en general, gráficos, etc., brillaban por su escasez. Poco a poco se van incluyendo dedos en la ejecución guitarrística, se inicia con el índice y medio, trabaja unilateralmente el pulgar, y se combinan estos tres dedos en un mismo ejercicio en la lección 6ª. Posteriormente agrega el anular en combinación con el medio. La iniciación a la ceja o cejilla aparece en la lección 15, casi a la par del principio de la pulsación en acordes de dos notas, tres, etc. Estos ejercicios desembocan en la presentación de los arpeggios, como consecuencia de los acordes, y las escalas. Las escalas son estudiadas en ciclos de mayores y menores en la extensión de los cuádruplos, comenzando lógicamente por el primero. En primera instancia, y esta es una organización que mantiene durante toda la obra, estudia las escalas de Do, Sol y La mayor con sus relativos menores (Primer grupo) Más tarde las escalas de La, Mi, y Si mayor con sus relativos menores (Segundo Grupo)

¹⁸⁴ Conceptos que la mayoría de los estudiantes de guitarra de mi época, descubríamos con este método.

El Tercer Grupo está formado por las escalas de Fa#, Do# y Lab mayor, con sus relativos menores. Mib, Sib y Fa mayor forman el Quinto Grupo, que se estudian conjuntamente con sus relativos menores. La extensión de las escalas va aumentando conforme va hacia delante el método. Capítulos relativos a ejercicios para conseguir independencia, seguridad y agilidad en los dedos, así como el inicio de las escalas cromáticas y los cambios de movimientos en los dedos de la mano izquierda culminan la Parte Primera. En toda la Primera Parte, y cuando se están estudiando cuestiones instrumentales, a cada exposición teórica y planteamiento técnico con grafía, sigue un ejemplo o ejercicio musical que instruye al educando en el aspecto tratado. Planteamiento que me parece magistral. Una serie de recomendaciones en cuanto a los estudios de otros autores, Aguado o Tárrega, se pueden encontrar en el segundo volumen, página 9, para complementar los ejercicios realizados.

La Parte Segunda está dividida, como sabemos en tres cursos, segundo, tercero y cuarto. Las cuestiones técnicas, en cuanto a los aspectos de la misma naturaleza estudiados anteriormente (escalas, intervalos, acordes, arpeggios, etc.), se ven incrementados en dificultad. Se inician cuestiones muy características de la guitarra como los ligados ascendentes y descendentes, ligados combinados, arrastres o portamentos, armónicos naturales explicados acústicamente de forma muy acertada, scordatura (afinación en Re) El segundo curso (lección 40 a la 60) concluye, aparte de los conceptos novedosos expuestos antes, con intervalos de séptimas disminuidas, acordes de cuatro notas, ceja o cejilla, arpeggios ascendentes y descendentes de seis notas usando el dedo pulgar, índice, medio y anular. Los estudios (del 1 al 12) y una melodía a dos guitarras de Schumann, complementan los ejercicios. El tercer curso abarca desde la lección 61 a la 81. Como es natural, los ejercicios van aumentando progresivamente su

dificultad. Así por ejemplo se estudia en su totalidad el diapason de la guitarra, para continuar con cuatro lecciones con el objeto de conseguir más movilidad para la mano izquierda. Esta movilidad viene dada en el aumento de número de posiciones que se usan. La cejilla, aspecto que para algún alumno puede llegar a ser dificultoso, se trata en la lección 69 y 72. El final de este curso viene dado por el estudio del arpeggio, que lo muestra en sus más variadas posibilidades. Merece especial atención en este curso la lección 80, que trata de la pulsación apoyada y sin apoyar combinándolas, que durante el transcurso de la formación del guitarrista puede ser un aspecto delicado. El cuarto curso (lección 82 a la 116) comienza con el mismo aspecto técnico que terminó el tercer curso, los arpeggios. Son ocho lecciones que ahondan en la técnica mencionada. Apoyar y sin apoyar con acordes es la temática de las lecciones 90 a la 92. Es preciso mencionar que este tipo de técnica está casi totalmente en desuso hoy en día, salvo en las ocasiones que esos mismos acordes se toquen de forma arpegiada. El tipo de pulsación que se emplea actualmente permite destacar cualquier nota de un acorde, aunque de igual manera hay que decir, que sin estos ejercicios que creó Pujol, quizás no se hubiera experimentado el mismo efecto con otra técnica. Movilidad de los dedos de la mano izquierda y continuación del estudio de arpeggios, es la temática de las lecciones siguientes. A partir de la lección 101 se trabajan los ligados que se estudiaron en el tercer curso. Desde la lección 105 hasta el final de este curso, lección 116, se tratan las apoyaturas, mordentes, vibrato, armónicos octavados y en la última lección aborda un tema singular, la digitación con sus reglas. Los Estudios Complementarios cierran la Parte Segunda de la obra, siempre con la relación al tema correspondiente que antes se ha tratado.

La Parte Tercera y última abarca el quinto curso, que Emilio Pujol llama de Virtuosidad. Está pensada con el objetivo de culminar un proyecto educativo, donde se concluyen aspectos de la técnica de la guitarra presentados anteriormente, que por su desarrollo requieren diversas etapas de evolución técnica, y otros que por su propia naturaleza tienen que estudiarse cuando el acólito posee un determinado nivel que le permita ejecutar dichos alardes sin esfuerzo. Así termina de exponer en diversos apartados de las lecciones todo lo referente a facilidad en la ejecución guitarrística de ambas manos por medio de ejercicios al uso, escalas, tipos y combinaciones de la pulsación, acordes, arpeggios, ligados y scordatura estudiándola histórica e instrumentalmente. Por otra parte introduce cuestiones como el dinamismo y la sincronización, introduce el trémolo, los trinos y determinados efectos como armónicos especiales, campanelas (tan usadas hoy en algunas digitaciones barrocas), pizzicatos, rasgueados e imitaciones diversas como la tambora, la imitación del corno o del clavecín. Lecciones dedicadas a las normas generales de digitación, la expresión y el fraseo y a la guitarra concertante o, el papel de la guitarra en la orquesta, cierran el trabajo. Desde luego los Estudio Complementarios son presentados de la forma habitual, resaltando que en esta ocasión presenta unas Variaciones sobre el Estudio nº 19 del método de Dionisio Aguado que van desde el estudio 54 al 69, concluyendo con el estudio 70 que es una Fuga con un tema derivado del mismo estudio de Aguado. Estos estudios terminan con una Pastoral variada de W. A. Mozart y una versión para dos guitarras del estudio op. 25, nº1 de F. Chopin.

- Las temáticas técnicas que Emilio Pujol toca en su obra son:

1) Aspectos teóricos relacionados con la guitarra que van desde temática histórica hasta la organología o acústica, pasando por otros de cualquier temática.

2) Tipos de pulsación y movilidad de los dedos de ambas manos.

3) Cejilla.

4) Acordes.

5) Arpeggios.

6) Todo tipo de escalas.

7) Ligados.

8) Armónicos naturales y octavados.

9) Apoyaturas.

10) Mordentes.

11) Vibrato.

12) Digitación.

13) Aspectos musicales de la interpretación.

14) Trémolo.

15) Trinos.

16) Efectos de sonoridad especial (Campanelas, pizzicatos, etc.)

17) Scordaturas.

- Los instrumentos y procedimientos pedagógicos se resumen en tres:

1) Exposición teórica.

2) Ejercicios.

3) Estudios Complementarios.

Para proceder al análisis comparativo de los tres métodos inserto los resúmenes de los dos métodos anteriores, y realizo un esquema similar con el método de Pujol.

Luz y norte musical de Ruiz de Ribayaz (Madrid, 1677)

Primer Bloque: Teórico.

- En primer lugar hay una descripción instrumental de la guitarra y el arpa de dos órdenes, que son los instrumentos que trata en la obra. En esta parte trata de todas las cuestiones relativas al buen tañer y la conservación del instrumento.

- Continúa con capítulos de carácter introductorio de la teoría de la música y su grafía, designándolos parte de la enseñanza del canto con órgano.

Segundo Bloque: Práctico.

- Apartado de tablatura para guitarra.
- Apartado de tablatura para arpa.

Colección de estudios de Aguado (Madrid, 1820)

Primer Bloque: Teórico.

- Descripción del instrumento.
- Explicación de la teoría de la música basada en la guitarra.

Segundo Bloque: Práctico.

- Estética de la música y forma de estudio.
- Relación de estudios.

Como vemos por los distintos análisis, las estructuras son muy similares a pesar de haber transcurrido casi siglo y medio entre ambas publicaciones. Vuelvo a matizar que la inclusión de contenidos conceptuales y procedimentales en el proceso de enseñanza aprendizaje constituye una novedad.

Escuela razonada de la guitarra de Emilio Pujol (Buenos Aires, 1934)¹⁸⁵

Primer Bloque o Parte Primera: Técnico -

- Descripción del instrumento conjugado con cualquier temática guitarrística o musical imprescindible para el conocimiento artístico de la guitarra.
- Teoría e iniciación técnica de la guitarra en un curso.

Segundo Bloque o Parte Segunda: Teórico - Práctico.

- Teoría y continuación del aprendizaje técnico de la guitarra dividido en tres cursos.

Tercer Bloque o Parte Tercera: teórico – práctico, virtuosismo.

- Teoría y continuación del aprendizaje técnico de la guitarra en un curso, el quinto, con especial énfasis en conseguir del alumno un conocimiento teórico y práctico de la guitarra de altura.

En primera instancia la diferencia entre el método de Pujol y los dos anteriores radica, desde mi punto de vista, en que la obra de Pujol tiene un marcado carácter progresivo. Una vez que en la Parte Primera abandona los aspectos iniciáticos del conocimiento de la guitarra, todo se desenvuelve poco a poco, adjuntando a las temáticas teóricas los conocimientos prácticos decisivos para llevarlos a buen término. Por el contrario en los métodos de Lucas Ruiz de Ribayaz y Aguado, aunque el de Aguado tenga

¹⁸⁵ Fecha de la edición del Libro Primero.

más concomitancias con el de Pujol que el de Ribayaz, la temática de sus partes son casi exclusivas. Una de ellas, que pertenece a los dos primeros métodos, es la referida a la enseñanza de la teoría de la música usando el instrumento que se estudia, la guitarra, que ambos ubican en el Bloque Primero. Por otra parte, y a pesar que del primer método a la edición del Libro Primero de la “*Escuela...*” han transcurrido 257 años, la orientación de la enseñanza no es muy distinta, aunque si es determinante la conjugación teórico práctica que realiza Pujol, como ya he comentado. Es preciso tener presente que el método de Aguado todavía está presente, y cuando Pujol abordó realizar su obra no cabe duda que formaría parte de sus libros de consulta. Otros matices pertenecen, creo yo, al carácter personal de cada uno de los autores, que en el caso de Pujol todo parece indicar por lo que nos ha llegado era de gran capacidad analítica y organizadora, virtudes que sin duda están presentes en toda la amplitud de su obra tanto pedagógica como en las labores de composición y musicología. Aspectos relativos al cuidado del sonido, es evidente que están mucho más presentes en el libro de Aguado que en el de Ribayaz, y en el de Pujol que en el de Aguado, ya que la evolución de los instrumentos y sus accesorios (cuerdas) así lo implican. También, por descontado, determinadas técnicas que estaban más en boga en unos años que en otros, se encuentran más en un método que en otro, como la circunstancia de no encontrar muchos arpeggios en el Barroco. Tampoco encontraremos en un método de esta época un ejercicio de escalas “per se”, puesto que como vimos en su momento, no es hasta el Clasicismo cuando la enseñanza instrumental se diversifica de tal forma que aparecen ejercicios específicos para tal o cual aspecto técnico. Antes se aprendían las escalas en las obras. La evolución de la música a través de los años determina, de igual forma, la aparición de nuevas técnicas de mayor o menor enjundia requeridas para su

interpretación. Así el trémolo casi no existe en el Clasicismo y los armónicos no aparecen en el Barroco.

La técnica guitarrística que se observa en los últimos trabajos de Pujol, a pesar de la clara influencia de su gran maestro, Tárrega, tiene iniciativa propia en grado sumo, señal inequívoca del camino recorrido por este intelectual y músico. Pujol es, pues, un digno alumno de Tárrega y continuador de su escuela, ampliada y divulgada de tal forma, que es importante tenerlo en cuenta ante cualquier tarea relativa a la interpretación musical o a la investigación.

1.6.3.4- La segunda mitad del siglo XX.

1.6.3.4.1- Descripción general.

Además de los tres ya citados, hubo otros que pusieron su grano de arena en la difusión y enaltecimiento de la guitarra como Narciso Yepes (Lorca, 1927 – Murcia, 1997) y Andrés Segovia (Linares, 1893 – Madrid, 1987), los cuales han sobresalido en el transcurso del siglo XX. Tanto a uno como a otro les cabe el honor de haber motivado a excelentes compositores para que escribieran obras originales para guitarra, y de esa manera haber llenado la laguna que existía a finales del siglo XIX y principios del XX, en la cual el intérprete debía tomar con frecuencia el camino de la transcripción y arreglo de obras que no eran específicas para guitarra, si quería interpretar música de autores contemporáneos suyos. Así ocurría con compositores tan españoles como Albéniz y Granados, en cuya música encierra siempre una alegoría de la guitarra. Son muchas las transcripciones de las obras de estos compositores que se han hecho en guitarra y a veces el resultado es francamente maravilloso, dando la sensación de haber sido escritas originalmente para la guitarra.

1.6.3.4.2- Narciso Yepes.

Narciso Yepes estudió en el Conservatorio de Valencia con Rafael Balaguer y amplió sus conocimientos musicales en París. Erudito e incansable investigador de la técnica de la guitarra (a la cual ha agregado numerosas particularidades creadas por él en el campo de la digitación), se ha distinguido por mantener un extenso repertorio incrementado por la dedicación que autores contemporáneos le han hecho de sus obras. Como en el caso de Andrés Segovia, que veremos posteriormente, no tuvo muchos alumnos que siguieran su estela a pesar de haber ofrecido recitales en todo el mundo y cursos en los Países Bajos, Japón, Argentina, Suiza, etc. La interpretación musical de Yepes es justa, sin concesiones emotivas que no están escritas en la partitura. Completaré el perfil de Yepes cuando más adelante comente las innovaciones estructurales de la guitarra en el siglo XX, refiriéndome sobre todo a la guitarra de diez cuerdas

1.6.3.4.3- Andrés Segovia.

A Andrés Segovia le han designado apelativos como “*El más destacado guitarrista clásico del siglo XX*”¹⁸⁶. Segovia fue básicamente un guitarrista autodidacta. Así le gustaba decirlo a él, y si en alguna ocasión no fue de esa forma directa o indirectamente, las circunstancias de ese hecho se han marchado con él. En un principio su familia intentó desviar su precoz atención a la guitarra, sugiriéndole que estudiara violín, violonchelo o piano, alternativa que no tuvo en cuenta. Fue a los diez años cuando compró su primera guitarra y recibió sus primeras lecciones, aunque no le gustara ofrecer datos concretos de estas circunstancias a él mismo,

¹⁸⁶ Más información en la página web:
<http://members.es.tripod.de/alfacentauro/segovia.htm>
y en :

probablemente de un guitarrista aficionado cercano al flamenco, sino del todo. Estudió en Granada, donde dio su primer concierto en 1909 a los dieciséis años en el Centro Artístico con un programa basado en Preludios y estudios de Tárrega, Capricho Árabe del mismo autor, Estudios de Fernando Sor, etc.¹⁸⁷, este concierto fue celebrado de tal forma que le llevó a realizar presentaciones en otras ciudades españolas, terminando estas en Madrid en el año 1913. En esta época Segovia gustaba de dividir el programa de sus conciertos en tres partes, idea original de Tárrega y adoptada también por Emilio Pujol. A Partir de 1919 comienza sus giras por el extranjero, cosechando éxitos en París y Bruselas el año 1924 y en 1928 en Nueva York. Una de las características más importantes de Segovia en su labor de enaltecer la guitarra es la inducción, ya comentada, a determinados compositores para que escribieran obras para guitarra. Así se cuentan entre ellos Joaquín Turina, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Albert Roussel, Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel María Ponce, Jacques Ibert, Cyrill Scott, Heitor Villa-Lobos, Carlos Pedrell, Alexander Tansman, André Jolivet, y otros. Uno de los primeros fue Federico Moreno Torroba según cuenta el mismo Segovia en su autobiografía¹⁸⁸, el que le presentó una pequeña pieza llamada “*Danza en Mi mayor*” que luego formaría parte de la “*Suite Castellana*”, concretamente el tercer movimiento, conjuntamente con los otros dos movimientos, “*Fandanguillo*” y “*Arada*”¹⁸⁹. Manuel María Ponce criticó amistosamente un concierto que dio Segovia en México en 1923, circunstancia que propició la simpatía mutua de ambos y conllevó la profusa obra para guitarra de Ponce, que

WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, páginas 93 a 125.

¹⁸⁷ WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 100.

¹⁸⁸ WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*: “(Segovia - una autobiografía de los años 1893-1920-, Macmillan Publishing Co. Inc. New York, 1976)”, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 101.

¹⁸⁹ WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 105.

dedicó al guitarrista español¹⁹⁰. De la relación epistolar entre Andrés Segovia y Manuel María Ponce, nos quedan algunos rasgos del guitarrista de Linares que denotan cierta soberbia y poco respeto hacia los compositores que escribían para la guitarra¹⁹¹. Segovia aunó la técnica de Aguado y la de Sor, en tanto que mezcló la pulsación con uña y la pulsación con yema, por lo que en cuestión de timbre las posibilidades de la guitarra se multiplicaron. En las audiciones de sus discos se observa una gran cantidad de matices de sonidos que confieren a este instrumento una dimensión que antes no tenía. Relativo a las interpretaciones hay que matizar algunas cosas. En primer lugar cuando se escucha a Segovia la música parece que le pertenece a él. Esta sensación es producida porque el instrumentista no presenta la obra como supuestamente quisiera el autor, sino que hace una versión muy a su estilo. Sus interpretaciones se caracterizaban básicamente por una gran cantidad de “tenutos” que en algunas ocasiones están, para ese estilo de música, fuera de contexto totalmente. Esta matización no quiere decir que Segovia no me guste, sino que cuando oigo a Segovia lo oigo a él, y casi nunca al compositor de la obra. En las transcripciones de Segovia y las digitaciones publicadas de las obras que compusieron para él, no presenta en su totalidad la digitación que usaba en los conciertos y grabaciones de discos, como claramente se nota en la escucha de sus discos. En la mayoría de los casos hay inversiones de acordes que facilitan la ejecución, correcciones estas que, como digo, no se presentan en la publicación, así como variaciones en otras cuestiones técnicas propias de la digitación que no aparecen en las publicaciones. En

¹⁹⁰ WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*, “Quiere también decirle mi alegría al ver que los más interesantes compositores de este viejo mundo, están colaborando a mi afán reivindicativo de la guitarra. (The Segovia-Ponce Letters, ed. Miguel Alcázar, traducción Peter Segal, publicado por Editions Orphee, Columbus, 1989, pág. 1)”, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, página 106.

¹⁹¹ SUÁREZ-PAJARES, J., *Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27*: “Aprovecha la ocasión para hacer algo español, me da rabia que no quieras hacerme una obra larga en ese estilo, para darle en la cabeza a Turina, Torroba, y hasta el mismo Falla de hoy. (Diciembre, 1929)”, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 50.

cuanto a la escuela guitarrística que nos lega, desgraciadamente es escasa, ya que no realizó ningún método donde promulgara sus principios de la guitarra. Esta labor quedaba casi exclusivamente en contextos privados, y en las clases magistrales que ofrecía en los cursos de Santiago de Compostela y Siena. Solamente, según Matanya Ophee, se tiene constancia de un folleto que publicó en Argentina en 1930, donde arremetía ferozmente contra los defensores de la supuesta escuela de Tárrega¹⁹². John Williams, al que Segovia calificó de “*Príncipe de la guitarra*” y fue alumno suyo, tiene su opinión particular sobre el proceder de su maestro¹⁹³. Por último e preciso destacar la labor de grabación de la música de guitarra que realizó Andrés Segovia, donde a pesar de echar de menos los monográficos que no son, o eran, del todo bien vendidos, es indudable el valor documental que poseen¹⁹⁴.

1.6.4- Compositores, guitarristas y evolución del método y construcción de la guitarra.

1.6.4.1- Manuel de Falla.

A Manuel de Falla (Cádiz, 1876 – Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946) se le debe una de las obras originales para guitarra más características de la pléyade nacionalista española, a pesar de que Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 – París, 1918) le recomendara que

¹⁹² Más información en la página web:

<http://www.orphee.com/methods/castilia.htm>, página 13.

¹⁹³ ROMERO, J., “John Williams la heterodoxia del camaleón”, sobre el calificativo de “Príncipe de la guitarra: “Eso se publicó en 1958. No sé como ha llegado a su oído todo lo derivado de ese comentario. Molestó mucho a compañeros míos, que pensaban que yo quería capitalizar aquel momento. Se trataba de todo o contrario: me producía pudor. Además, tenga en cuenta que mantengo ciertas reservas hacia Segovia. Incluso el tema estuvo en los abogados, ya que me negué en redondo a que ese título que al parecer me había adjudicado Segovia me fuera adjudicado. Cuando cumplí 17 años, hace ahora 36, hubo un momento en que Segovia quiso ejercer una gran influencia sobre mí. En realidad durante toda mi adolescencia trató de acapararme por completo. Eso causó ciertos roces entre mi padre y él. Fue entonces cuando Segovia hizo, bienintencionadamente, ese comentario que tanto sonrojo me ha producido siempre”, Revista *Scherzo*, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

¹⁹⁴ Hay un comentario sobre las grabaciones de Segovia, marcado con el epígrafe “El establecimiento de una exitosa tradición en las grabaciones de guitarra clásica”, en:

WADE, G., *Andrés Segovia: el hombre y su música*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994, páginas 110 a 119.

no escribiera nada para guitarra si quería que le tomaran en serio como compositor¹⁹⁵: “*Homenaje, pour le tombeau de Debussy*”¹⁹⁶, esta obra está escrita en ritmo de habanera¹⁹⁷, o según comentó el propio Falla como una especie de “*Tango andaluz*”¹⁹⁸ y podría determinarse como una elegía a la memoria de su amigo y maestro. Busca Falla en esta obra, entre otras cosas, la sonoridad de la guitarra al ser pulsada o rasgueada con las cuerdas al aire. Debussy tenía, al parecer, un sentimiento doble con respecto a la guitarra y a lo español, cosa que trasluce en alguna de sus obras y que claramente expresa en la carta que le manda a su amigo Pierre Louÿs que vivía en Sevilla¹⁹⁹, quizás por esta razón Falla eligiera este instrumento para realizarle un homenaje. La obra fue encargada por Miguel Llobet, que le había pedido insistentemente una obra para guitarra, y por Henri Prunières director de “La Revue Musicale” de París, que a su vez le requirió un artículo recordatorio de Debussy. Falla respondió con esta obra y el susodicho artículo llamado “*Claude Debussy et l’Espagne*”.

Falla escribió el Homenaje a Debussy durante el mes de agosto de 1920. Este Homenaje se publicó en un número especial de “La Revue Musicale”, el 1 de diciembre de 1920²⁰⁰. Para Andrés Segovia y otros, la composición significa la entrada de la guitarra en la música

¹⁹⁵ SÁENZ, J. J., *La música para guitarra de Antonio José (1902-36)*”, Royal Classics, nº 22, 2000, páginas 12 - 13.

¹⁹⁶ El término TOMBEAU se refiere genéricamente a una pieza musical, o conjunto de ellas, dedicada a la memoria de un personaje.

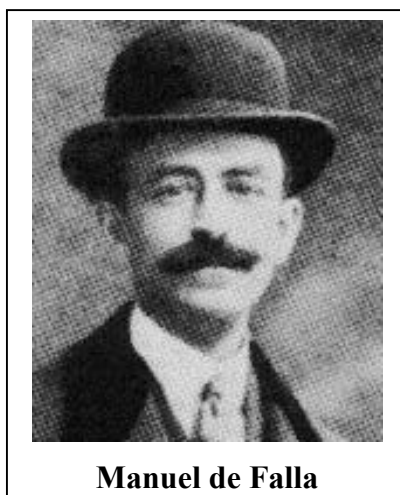
¹⁹⁷ SOPEÑA, F., *Vida y obra de Falla*,: “Se ha titulado con justicia el Homenaje a Debussy como Habanera fúnebre y la calificación es justísima porque tanto en el primer tema como en el segundo los juegos de segunda menor sobre la tonalidad andaluza de La tienen ese fondo fúnebre”, Turner, Madrid, 1988, página 122.

¹⁹⁸ CHRISTOFORIDIS, M., *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998, página 39.

¹⁹⁹ CHRISTOFORIDIS, M., *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*,: “Espero que me digas si tantos siglos de civilización han domesticado la célebre arrogancia española, pero, haz lo que hazas, tráeme una guitarra para que cuando la rasguee me dé esa especie de sonoridad sutil y efímera, reliquia de su melancolía atávica y salvaje”, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998, página 34.

²⁰⁰ DEMARQUEZ, S., *Manuel de Falla*, Labor, Barcelona, 1968, páginas 121 y 122.

contemporánea²⁰¹. Las impresiones que esta obra y las connotaciones de su escritura, produjeron en el guitarrista de Linares quedan expresadas en una carta del mismo Segovia en el más puro lenguaje “segoviano”²⁰², a veces rescatado de los sutiles comentarios que realizaba Adolfo Salazar en el diario madrileño “El Sol” en la década de lo veinte, me refiero claro al término “obrita”, a medio camino entre lo cariñoso y lo minúsculo.



Al final de la obra, hay unos compases de la obra de Debussy “*Une soirée dans Grenade*”, donde el compositor gaditano invoca la música del desaparecido músico francés. Para José Rodríguez Alvira la estructura de la obra es la siguiente: “*15 medidas de exposición, 33 de desarrollo, 15 de reexposición, cita cuatro notas de la Soirée dans Grenade y cuatro compases de coda*”²⁰³, manifestaciones de 1964. Esta obra se estrenó el 24

²⁰¹ SOPEÑA, F., *Op. Cit.*, página 121.

²⁰² SOPEÑA, F., *Op. Cit.*: “Leyendo en la *Revue Musicale*, de París, las composiciones que, para honrar la memoria de Debussy, solicitó su Director de los maestros más señeros de entonces, se advierte enseguida el desbordamiento de emoción y la plenitud de poesía del Homenaje de Falla sobre lo que, pese al genio de tales compositores, yace en aquellas páginas sin color emotivo ni belleza.

Perenne gloria es para la guitarra el haber sido depositaria de tan apretada y admirable obrita y gran pena para sus artistas que Falla no le hubiese consagrado otra chispa de su genio.

La guitarra concentra en sí pluralidad de timbres de diversos instrumentos, como se concentra en un pequeño frasco la fragancia de un jardín. También Falla atesoraba infinitos matices para expresar el puro fluir de su vida y la religión de su arte, tan viva en su corazón, como sus sentimientos cristianos. Y confió a la guitarra su Homenaje, adiós conmovido, que desde el limpio cielo de su alma, envió a la mirada supraterránea de su entrañable amigo, Claude Debussy”, página 122.

²⁰³ SOPEÑA, F., *Op. Cit.*, página 122.

de enero de 1921 en la “Salle des Agriculteurs” de París en el contexto de los conciertos de la Sociedad Musical Independiente, por la profesora de arpa del Conservatorio de París y fundadora en 1923 del cuarteto que lleva su apellido, Marie-Louise Henri Casadesus, interpretada en un arpa-laúd, aunque el estreno de hecho en la guitarra lo realizó Miguel Llobet (Barcelona, 1875 - 1938) el 8 de marzo de 1921 en el Teatro de la Comedia de Madrid en el contexto de los “Conciertos Daniel”, durante una gira de conciertos. El programa de este concierto estaba dividido en tres partes, como puso de moda Tárrega, y había una nota a pie de página que expresaba la dedicatoria del Homenaje de Falla al guitarrista catalán²⁰⁴. Llobet colaboró en cierta medida con Falla en determinados detalles técnicos de la guitarra, así a finales de 1920 le envió una copia de la obra con la digitación que le proponía, y entre febrero y marzo visitó a Falla en Granada para comentar algunos aspectos de la interpretación²⁰⁵. Dadas las características de interpretación de este guitarrista, más propias de la música de salón basándose técnicamente en glissandos y otros artificios propios de esa estética, que de un fiel reflejo de la partitura, no es extraño que Falla rehiciera la obra para escribir una versión para piano y luego para orquesta, que realizó en los últimos años de su vida y llamó “*Elegía de la guitarra*”²⁰⁶, para no volver a pensar en escribir otra vez para este instrumento, (hay unos apuntes de una obra para guitarra de Falla que podría haberse llamado “*La tertulia*”, donde se aprecian partes de contrapunto lineal y otras monofónicas)²⁰⁷, amén del trabajo que le mantenía ocupado en el “*Retablo de Maese Pedro*” y el Concurso de Cante

²⁰⁴ SUÁREZ-PAJARES, J., *Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27*,: “Esta obra ha sido escrita directamente para guitarra por el autor, y confiada la primera audición a M. Llobet”, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 41.

²⁰⁵ PERSIA, J. DE, “*El entorno guitarrístico de Manuel de Falla*”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, página 70.

²⁰⁶ PERSIA, J. DE, “*El entorno guitarrístico de Manuel de Falla*”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, página 69.

²⁰⁷ CHRISTOFORIDIS, M., *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998, página 41.

Jondo celebrado en Granada en 1922. Por fin fue Emilio Pujol uno de los primeros en ejecutar la obra con fidelidad a los matices escritos en la partitura, el 2 de diciembre de 1922 en la Sala del Conservatorio²⁰⁸, hecho que determinó el respeto por parte de Falla, al que acompañó en numerosas ocasiones cuando el maestro iba a Barcelona. Pujol interpretó el Homenaje a Debussy en la mayoría de los programas dedicados al siglo veinte, como así consta en el concierto ofrecido en Brujas el 5 de mayo de 1925²⁰⁹ y en la tercera parte del concierto ofrecido en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 27 de diciembre de 1927, donde alternaba esta obra con composiciones de A. Broqua, R. Petit y páginas del propio Pujol²¹⁰. Esta devoción a la figura de Falla tuvo su cenit cuando el maestro gaditano le prologó su método para guitarra “*Escuela Razonada de la Guitarra*”²¹¹, escrito que le llegó el 6 de enero de 1933²¹². En esta introducción de Manuel de Falla, se refleja claramente la opinión que tenía de la guitarra y

²⁰⁸ DEMARQUEZ, S., *Op. Cit.*, página 123.

²⁰⁹ RIERA, J., *Emilio Pujol*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1974, página 136.

²¹⁰ RIERA, J., *Op. Cit.*, página 82.

²¹¹ PUJOL, E., *Escuela Razonada de la Guitarra libro I*: “A Emilio Pujol. Amigo muy querido: Bien quisiera ser un Llobet o un Segovia para poder hablar dignamente de su Método de Guitarra, correspondiendo así a la tan afectuosa bondad con que usted de honra al pedirme para él unas palabras de introducción. Pero ¿qué podría yo añadir a las brillantes enseñanzas prácticas y teóricas que todos le debemos? Si algo puedo decir es solamente para rendir homenaje a ese instrumento que en las estancias resonantes del Hogar hispánico ha ocupado siempre un lugar de predilección, y cuya historia va muchas veces ceñida, tanto a la nuestra como a la misma historia de la música general europea.

Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen.

¿Y cómo no afirmar que, entre los instrumentos de cuerdas con mástil, es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades harmónico-polifónicas?... Pero si todo esto no fuese ya bastante para destacar su significación, la historia de la música nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo. ¡Con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Domenico Scarlatti, en Glinka y en los suyos, en Debussy y Ravel!... Y mirando luego a nuestra propia música, que, secularmente, tanto debe a su influencia, nos bastaría citar, como ejemplo reciente, esa espléndida Iberia que Isaac Albéniz nos legó.

Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no sólo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales.

Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un brazo de su fiel amigo que le admira y quiere,

Firmado: MANUEL DE FALLA

Fechado: Granada. Diciembre de 1933”, Ricordi, Buenos Aires, 1956, página 7.

²¹² RIERA, J., *Op. Cit.*, página 139.

su influencia en la música en general, así como se desprende el carácter afable, a veces enternecido, del admirable compositor.

Como antes se dijo, Debussy estuvo influenciado por los destellos guitarrísticos como se aprecia en el segundo tiempo de “*Iberia*”, “*Parfums de la nuit*” y el Preludio “*La Puerta del vino*” por ejemplo, prediciendo un renacimiento de la música española cuando se escucharan bien las armonías implícitas de la guitarra; Falla fue el primero en demostrarlo, y en la obra antes mencionada, se observan todas las connotaciones que de la música española tenía Debussy, al margen del tratamiento del propio autor.

Músicos como Schönberg, Weber y Stravinsky han visto en la guitarra una fuente de inspiración para manifestar su expresión musical, por lo que ellos fueron los precursores del interés que se manifiesta hoy en día por este instrumento en todos sus aspectos: como instrumento solista, en música de cámara, etc.

Fruto de la labor desempeñada por los guitarristas antes citados son las composiciones de autores de la talla de Manuel M. Ponce, Castelnuovo Tedesco, y Villa-Lobos, por nombrar a algunos.

1.6.4.2- Manuel María Ponce.

El compositor mexicano, Manuel María Ponce (Fresnillo, Zacatecas, 1886 – México, 1948), fue amigo íntimo de Andrés Segovia y sus composiciones para guitarra son muchas y variadas, desde las “*Canciones populares mexicanas*” hasta el “*Concierto del sur*”, dedicado a Segovia. Ponce inicia sus estudios en México, continuándolos en Europa, para regresar a su tierra natal y realizar allí y en La Habana determinadas

labores pedagógicas. Más tarde volvería a Europa para estudiar composición con Paul Dukas en París. Fue un gran director de orquesta y especialista en folklore mejicano. El estilo de Ponce está influenciado fuertemente por las corrientes europeas, siendo su armonía de escuela francesa, en especial de Dukas, aunque el material rítmico y melódico provenga del folklore. En su país es muy popular su canción “*Estrellita*”. Su música para guitarra comprende un determinado número de Sonatas en el estilo de ciertos maestros como la “*Sonata clásica*” (1930) en homenaje a Fernando Sor, “*Sonata para Paganini*” (1930), “*Suite Antigua*” en homenaje a Scarlatti (1931), la “*Sonata Romántica*” para Franz Schubert, entre otras, destacando las Variaciones que hace sobre la Folía, que en su momento también trataron autores como Gaspar Sanz. Esta obra se llama “*Variaciones sobre Folía de España y Fuga*”. También son dignas de reseñar sus obras en el estilo del gran laudista barroco alemán S. L. Weiss, y las puramente folclóricas “*Scherzino Mexicano*” y “*Tres canciones populares Mexicanas*”, cuyo tratamiento es especialmente brillante.

1.6.4.3- Mario Castelnuovo-Tedesco.

El florentino Mario Castelnuovo Tedesco nacionalizado norteamericano (Florencia, 1895 – Hollywood, 1968), fue uno de los muchos músicos europeos que escribieron para guitarra. Tuvo que marcharse de Italia cuando en la Segunda Guerra Mundial sufrió persecución antisemita a partir de 1938. Se ha definido su música como programática y neorromántica, atendiendo a los cánones de “belleza” que el autor admiraba. Realizó sus estudios en el Conservatorio Luigi Cherubini, después pasó a la Escuela del Valle donde se graduó en piano para posteriormente estudiar composición bajo la dirección de Ildebrando Pizzetti, de quien fue alumno predilecto. Al comenzar la Segunda Guerra

Mundial, se trasladó a Norteamérica, donde murió en 1968. Arturo Toscanini, el violinista Jascha Heifetz y el chelista Gregor Piatigorsky, fueron algunos de los músicos que promocionaron su obra, pero su amistad con Andrés Segovia fue lo que le hizo escribir para la guitarra a pesar de no conocer en principio el instrumento²¹³. Castelnuovo-Tedesco escribió para la primera ocasión las “*Variaciones a través de los siglos*”. Entre sus obras destaca un “*Concierto para guitarra y orquesta, op. 99*” (1933), del cual dijo que de no haber conocido a Segovia, no se le hubiera ocurrido escribirlo. Destacan “*Tarantella, op. 87*” (1936), “*Capricho Diabólico*” en homenaje a Paganini, donde se basa en el tema de la “*Campanella*” del Concierto de violín de este autor, “*24 Caprichos de Goya*”, “*Sonata, Omaggio a Paganini, op. 85*” (1935), etc., entre sus producciones para guitarra, así como la obra pedagógica “*Appunti*” realizada a instancia del guitarrista italiano Ruggero Chiesa, que contiene un determinado número de preludios y estudios para el aprendiz de guitarrista. La obra para guitarra de este autor rebasa las ciento cincuenta ya que para guitarra sola tiene más de cien, cinco Conciertos para guitarra y orquesta, un quinteto para guitarra y cuerdas aparte de dúos para guitarra y voz, piano, flauta y dos guitarras.

1.6.4.4- Heitor Villa-Lobos.

Héctor Villa-Lobos nació en Río de Janeiro el 5 de Marzo de 1887, según el musicógrafo norteamericano Nicolás Slonimski²¹⁴. Desde edad temprana, inducido por su padre Raúl Villalobos (que fue quien descompuso el apellido con un guión), se dedicó al estudio del violonchelo, clarinete y saxofón, y a los ocho años ya dominaba la guitarra. Su contacto

²¹³ OTERO, C., *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y su obra para guitarra*, “Querido Segovia: Tendré un gran placer en escribir algo para usted porque muchas veces he tenido la ocasión de admirarlo, pero debo confesarle que no conozco su instrumento y no tengo ni la más remota idea de cómo se compone para la guitarra”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, página 46.

²¹⁴ Información extraída de la página web:
<http://www.ctv.es/USERS/pedroja/guitarra/compositores.htm>

en la infancia con la música caipira de origen folclórico fue decisivo, ya que le despertó un gran interés por este tipo de manifestación, que luego se manifestaría grandemente en sus obras. La conjunción de los sonidos folclóricos con la obra de J. S. Bach, a la que llegó entre otras cosas a través de su tía materna Zizinha que era pianista, le marcaría un claro estilo en sus composiciones. Villa-Lobos fraguó una profunda amistad con Zé do Cavaquinho, músico que más tarde sería una figura de referencia de los choroos cariocas y que formaría parte del Conservatorio de Canto Orfeónico que fue organizado y dirigido por Villa-Lobos. Esta personalidad consiguió que Tuhú, tal como llamaban familiarmente a Villa-Lobos, aprendiera en la guitarra algunos aires y ritmos capoeiros. Arthur Rubinstein consiguió una beca para que Villa-Lobos fuese a estudiar a Europa, 30 de junio de 1930, concretamente a París con Nadia Boulanger²¹⁵ y en agradecimiento, le dedicó la obra “*Rude Poema*” y “*La Familia del Bebé*”, que junto con “*Polichinella*” fueron interpretadas frecuentemente por el gran pianista polaco. Este viaje fue financiado también por dos empresarios brasileños y aparte de tener el objetivo perfeccionar su estilo, el motivo que subyacía era el de presentar sus composiciones primeras en Europa. El catálogo de obras de Villa-Lobos es extensísimo, más de mil quinientas, entre las cuales se encuentra por sus connotaciones hispánicas “*Yerma*”, dedicada a García Lorca y basada en su obra. Tiene doce Cuartetos, diecisiete obras de cámara, Conciertos para guitarra, chelo e incluso uno para armónica y orquesta. Las “*Serestas*” para voz, “*Cirandas*” para piano y sobre todo las conocidas “*Bachianas Brasileñas*”, muestran su fervor por la música de J. S. Bach, fervor que unido a su pasión folklorista va a ser el común denominador de su carrera. En el repertorio guitarrístico destacan la “*Suite Brasileña*”, varios “*Choros*”, “*Preludios*” un “*Concierto para guitarra y orquesta*” y sobre todo; “*Doce estudios para guitarra*” que

²¹⁵ Viaje que emprendió más tarde con los mismos motivos y la misma persona de referencia, NADIA

es una obra capital para la formación del guitarrista moderno. En ocasiones, y desde mi punto de vista injustamente, la obra para guitarra de Heitor Villa-Lobos ha sido criticada²¹⁶. Villa-Lobos murió en Río de Janeiro en 1959.²¹⁷

1.6.4.4.1- Su obra para guitarra.

En la obra para guitarra de Villa-Lobos destaca los “*Doce estudios para guitarra*” y los “*Preludios*”. Los Estudios, escritos en París en 1929, están dedicados a Andrés Segovia, que a su vez le escribe el Prefacio, donde en esta ocasión sí que elogia con evidente elocuencia la obra de Villa-Lobos²¹⁸. En el Prefacio de Andrés Segovia queda claramente expresada la ambivalencia de esta obra, por un lado tiene la eficacia que promueve un trabajo pedagógico, y por otro, mantiene una constante altísima de calidad musical en todos los Estudios. Solamente los cuatro primeros tienen marcada una dedicatoria del aspecto técnico que trabajan. El número uno, dos y tres llevan el subtítulo de “*Etudes des arpèges*” o Estudios de arpeggios y el número cuatro de “*Des accords répétés*” o Acordes repetidos. Tengo que comentar que efectivamente el número uno es un Estudio de arpeggios, pero el número dos conjuga arpeggios con ligados

BOULANGER, otro de los grandes músicos sudamericanos, ASTOR PIAZZOLLA.

²¹⁶ ROMERO, J., “John Williams la heterodoxia del camaleón”: “...Tomemos por ejemplo el caso de Villa-Lobos. Su mejor música no fue la escrita par guitarra, sino otra, Como las Bachianas Brasileiras, siento decirlo, pero, francamente, ¡su música de guitarra no es muy buena! La base de la creación guitarrística de Villa-Lobos es una serie de acordes disminuidos en función de los trastes de la guitarra.”, Revista *Scherzo*, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

²¹⁷ Más información biográfica de VILLA-LOBOS en la página web:

<http://www.ctv.es/USERS/pedroja/guitarra/compositores.htm>

²¹⁸ VILLA-LOBOS, H., *Doce Estudios para guitarra*: “He aquí doce Estudios escritos con amor para la guitarra por el genial compositor brasileño Heitor Villa Lobos. Contienen, al mismo tiempo, fórmulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos y bellezas musicales desinteresadas, sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto. Pocos son en la Historia de los instrumentos, los Maestros que lograron reunir en sus Estudios ambas virtudes. Acuden enseguida a la memoria los nombres de Scarlatti y de Chopin. Ambos cumplen sus propósitos didácticos sin asomo de aridez ni de monotonía, y si el pianista aplicado observa, con gratitud, la flexibilidad, el vigor y la independencia que esas obras imprimen a sus dedos, el artista que las descifra o escucha admira la nobleza, el ingenio, la gracia y la emoción poética que trascienden generosamente de ellas. Villa Lobos ha regalado a la historia de la guitarra frutos de su talento tan lozanos y sabrosos como los de Scarlatti y los de Chopin... No quiero concluir esta breve nota sin agradecer públicamente al preclaro Maestro la honra

y el número tres es un Estudio más centrado en los ligados que en los arpeggios, ya que estos últimos aparecen en pocas ocasiones durante el transcurso de la obra. El número cuatro se caracteriza, como su subtítulo indica, por la repetición de acordes, que requieren de la mano derecha un alto nivel de ejecución. De igual forma puede ser inscrito como Estudio que trabaja los acordes de una u otra forma el número seis y el doce. En el Estudio número cinco, Villa-Lobos describe un ostinato creado sobre todo con intervalos de tercera, que modifica en altura y tonalidad, al que le añade una leve melodía. El número siete es un estudio de escalas, con una parte intermedia muy lírica de melodía acompañada, la característica música rítmica brasileña configurada con acordes preside el *Piú mosso* con el que concluye el retorno a la sección de escalas. En el Estudio número ocho se presentan varios aspectos técnicos como melodía acompañada, arpeggios y ligados, los pasajes monofónicos son, como en el caso anterior de alto contenido lírico, que en ocasiones han servido de orientación para las composiciones de guitarristas brasileños a medio camino entre el folclore, asumiendo como folclore el movimiento conocido como bossa-nova, y la música clásica, como Baden Powell, Sebastiao Tapajos, Toquinho, Laurindo Almeida, etc. El Estudio número nueve se inicia con una disposición de acordes de tres notas sobre todo, que se diversifican con el empleo del pulgar en primera instancia y el enganche de otros dos dedos, los que en su momento corresponden. Hay presencia de escalas con inicio de arpeggio. El Estudio concluye con una relación de acordes que se someten a la misma fórmula rítmica. El Estudio número diez destaca por su complejidad en los arpeggios en la zona aguda del pentagrama que están diseñados en ostinato, con modulaciones. Los bajos no hacen sino complicar la digitación del Estudio. Se requiere fortaleza en la mano izquierda para ejecutarlo con holgura. El inicio y el final están

que me ha conferido dedicándome estos Estudios. Andrés Segovia. New-York. Janvier 1953”, Max

configurados rítmicamente con la presencia de acordes y alguna escala de ligados. Pero básicamente es un Estudio de ligados. Diferentes ostinatos determinan el contenido del Estudio número once. Los conjuntos de ellos finalizan con arpeggios de seisillos en ocasiones. Una inspirada y sencilla melodía de matiz folclórico inicia y finaliza el Estudio.

Resumiendo lo expuesto:

1 Arpeggios.

2 Arpeggios y ligados.

3 Ligados.

4 Acordes.

5 Melodía acompañada con ostinato.

6 Acordes.

7 Escalas, melodía acompañada y acordes.

8 Arpeggios, ligados y melodía acompañada.

9 Acordes, escalas y arpeggios.

10 Ligados.

11 Ostinatos y arpeggios.

12 Acordes.

Como vemos en el extracto la condición monofónica de acompañamiento de una melodía preside esta obra. Por otra parte el uso de ostinatos modulantes es otra característica que frecuenta esta obra.

Si hubiera que comparar los Estudios de Villa-Lobos para guitarra con algunos de los analizados anteriormente, yo me inclinaría a asemejarlos con los Estudios de Fernando Sor, ya que como Andrés Segovia indica en el Prefacio de los estudios de Villa-Lobos, se aúnan los condicionantes pedagógicos con los artísticos en proporcionalidad bien parecida. Circunstancia que en los Estudios de Dionisio Aguado, siempre la cuestión docente está por encima. Por otra parte y comparando los contenidos técnicos de Villa-Lobos con los de la obra pedagógica de Emilio Pujol, antes analizada, podemos comprobar que no distan mucho. Claro está que la ordenación de Pujol es paradigmática como se desprende de un método realizado por un guitarrista. Los Estudios de Villa-Lobos son operativos en los cursos superiores de la enseñanza de la guitarra, ya que de forma generalizada su dificultad es alta.

En cuanto a los “*Preludios*” hay que decir que están dedicados a Mindinha, nombre cariñoso de la segunda esposa de Villa-Lobos llamada Arminda. Están compuestos en Río de Janeiro en 1940. Son cinco, aunque Roland Dyens asegura que según Villa-Lobos los Preludios eran seis, ese último y “más bello de todos” supuestamente se perdió en una casa de Andrés Segovia durante un bombardeo en la guerra civil, aunque el mismo Dyens comenta que probablemente esta circunstancia se deba a un mito

creado por el propio Villa-Lobos²¹⁹. El Preludio número uno tiene el subtítulo de “*Melodía lírica, homenaje al hombre del sertão brasileño*”. Es uno de los Preludios más conocidos donde contrasta la lírica primera parte con la rítmica de la segunda. El Preludio número dos tiene el subtítulo “*Melodía Capoeira, homenaje al voyou de Río*”. Claramente se define como una melodía de corte folclórico con una segunda parte de arpegios que no tienen el interés de la primera, pero que por esa razón contrasta con ella. El tercer Preludio “*Homenaje a J. S. Bach*” se declina, en la segunda parte, por una progresión armónica en el más puro estilo barroco, siempre contrastando con la primera y tercera parte que desde mi punto de vista podría asemejarse, en otro ámbito claro, a la estética de una Toccata. Es este Preludio, conjuntamente con el número uno, el más conocido y el que quizás contenga más equilibrio de los cinco entre sus partes. El Preludio número cuatro tiene el subtítulo de “*Homenaje al indio del Brasil*”. Quizás sea el más austero de los cinco, con una melodía folclórica que inicia y concluye la obra y un episodio de arpegios en la medida habitual del compositor. El número cinco tiene el apelativo de “*Homenaje a la vida social*” y “*Aux jeunes gens et jeunes filles frais et moulus qui fréquentent concerts et théâtres de Río*” (sic)²²⁰. Comienza con una melodía de carácter plácido que particularmente le encuentro matices franceses. No contiene este Preludio pasajes de progresiones de acordes tan usuales en la música de Villa-Lobos. Turibio Santos describió los Preludios como “fotografías musicales”, no de personajes, sino de todo un pueblo con sus raíces musicales, costumbres sociales, sentimientos, clima, etc.²²¹

²¹⁹ Información extraída del disco:

DYENS, R., *Villa-Lobos, les preludes*, Arc en ciel, Francia, 1982.

²²⁰ Información extraída del disco:

DYENS, R., *Villa-Lobos, les preludes*, Arc en ciel, Francia, 1982.

²²¹ Información extraída del disco:

DYENS, R., *Villa-Lobos, les preludes*, Arc en ciel, Francia, 1982.

Al igual que Manuel de Falla, hubo otros compositores españoles que se interesaron por la guitarra y escribieron originalmente para ella, como Joaquín Turina, Federico Moreno-Torroba y Joaquín Rodrigo.

1.6.4.5- Joaquín Turina.

Joaquín Turina (Sevilla, 1882 - Madrid, 1949) fue un excelente pianista, que dio recitales muy exitosos en España y fuera de ella. Estos conciertos los realizaba en solitario, o con el llamado “Quinteto de Madrid”. También ejerció como director de orquesta. Fue discípulo en un principio del maestro de capilla de la catedral de Sevilla, T. García Torres, de Tragó en Madrid y de Moszkowski y Vincent d’Indy en la Schola Cantorum de París. En 1929 fue a Cuba a dar una serie de conferencias sobre la música española, y en 1931 fue nombrado profesor del Conservatorio de Madrid. Fue asimismo miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Compuso notables poemas sinfónicos, obras de música escénica, música de cámara, composiciones para piano, y varias composiciones de géneros diversos. También es autor de una “*Enciclopedia abreviada de la música*”(1917) y un “*Tratado de composición*” en dos volúmenes, (1947) para el primero y (1950) el segundo. Por otra parte fue crítico musical en el periódico “*El Debate de Madrid*” (1927) Sus composiciones para guitarra son las siguientes: “*Fandanguillo*” (1926), “*Sevillana*” (1927), “*Ráfaga*” (1930), “*Sonata*” (1931) y “*Homenaje a Tárrega*” compuesto por las obras “*Garrotín y Soleares*” (1932), todas ellas son obras de gran valor artístico y musical, que no pueden faltar en un repertorio de música española, y forman parte en ocasiones de las programaciones de guitarra en la mayoría de los Conservatorios españoles.

1.6.4.6- Federico Moreno Torroba.

Federico Moreno-Torroba (Madrid, 1891 – *idem*, 1982) se distingue sobre todo por sus composiciones para la escena, concretamente zarzuelas que se han hecho muy populares, como “*Luisa Fernanda*”, “*La Chulapona*”, “*La mesonera de Tordesillas*”, etc. Alumno del Conservatorio de Madrid, estudió con Conrado del Campo. Desde muy joven se dedicó a la composición, escribiendo excelentes obras de música sinfónica, que ejecutaron las orquestas madrileñas y obtuvieron gran éxito. Figuran entre ellas: “*La ajorca de oro*”, “*Capricho romántico*”, “*Cuadros castellanos*”, “*Zoraida*”, etc. Es muy prolífico en cuanto a sus composiciones para guitarra, destacando entre otras: “*Suite Castellana*”, “*Sonatina en La mayor*”, “*Madroños*”, “*Serenata Burlesca*”, “*Burgalesa*”, “*Nocturno*” y la serie “*Castillos de España*”. Como ya he comentado en el párrafo dedicado a Andrés Segovia, Federico Moreno-Torroba fue uno de los primeros nacionalistas en escribir música par guitarra, circunstancia que en su momento Segovia se lo agradeció y en otros fue terriblemente criticado por el guitarrista de Linares, como se desprende de alguna correspondencia que mantuvo con Ponce²²².

1.6.4.7- Joaquín Rodrigo.

Joaquín Rodrigo (Sagunto, 1902 - 1999) estudió en Valencia con Antich, y luego residió durante varios años en París donde fue discípulo de Paul Dukas, cuya influencia acusaron sus obras en un principio. Ha conseguido varios premios: Premio de Música del Sindicato Nacional del Espectáculo, en 1940; Premio Nacional de Música, en 1942, entre otros. En 1950 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. El tratamiento que da la guitarra es muy personal,

²²² SUÁREZ-PAJARES, J., *Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27*: “Te mando el numerito que acabo de recibir de Torroba para completar la Suite última. Dime si no te da rabia, pena y lástima de ver ese tema tan bello, tan lleno de poesía, tan dentro del paisaje español, precedido y seguido de vulgaridades tan rastreras...”, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, página 50.

tanto que las sonoridades que logra con ella son inconfundibles, destacando en sus composiciones para guitarra sola “*Zarabanda lejana*”, “*En los trigales*”, “*Tiento*”, “*Invocación y Danza en homenaje a Manuel de Falla*”(1960), “*Tres piezas españolas*”, etc. Para guitarra y orquesta “*Fantasia para un gentilhombre*” (1954), basada en composiciones de Gaspar Sanz y dedicada a Andrés Segovia, (no era la primera vez que se utilizaba la música de G. Sanz, pues ya Manuel de Falla instrumentó en el “*Retablo de Maese Pedro*” una Gallarda suya), “*Concierto Madrigal*” (1966) para dos guitarras, estrenado en 1970 y basado en un anónimo renacentista llamado “*Felices ojos míos*”, “*Concierto Andaluz*” para cuatro guitarras, ambos dedicados a los Romero. Los temas del “*Concierto Andaluz*” son invenciones del compositor, basados sobre todo en la música andaluza, este concierto se estrenó el 18 de Noviembre de 1967, en San Antonio de Tejas (EE.UU.) Ahora bien, la obra que condujo a Joaquín Rodrigo a la cima de la popularidad internacional fue el “*Concierto de Aranjuez*”, composición iniciada en 1939 en París y acabada poco después en Madrid. Se estrenó en 1940, constituyendo un éxito sin precedentes en la música española. Ha sido, es y será escuela de guitarristas aunque Andrés Segovia tuviera una opinión ciertamente peculiar de esta obra²²³ según se desprende de una carta mandada a Castelnuovo-Tedesco, y la primera de música española del siglo XX en cuanto a popularidad, aunque para el guitarrista australiano John Williams, Joaquín Rodrigo no sea un buen orquestador²²⁴. El mismo Rodrigo decía de su Concierto:

²²³ OTERO, C., *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y su obra para guitarra*, “Querido Mario: Tocamos tu concierto en el Royal Festival Hall y en la BBC, de una manera incomparable. La crítica habló muy bien. En Granada haré el estreno de tus canciones de García Lorca. Quisiera instarte a escribirme un Concertino, en donde tú viertas a manos llenas tu espíritu y tu ternura. Joaquín Rodrigo está por componerme una Fantasia, porque yo le dije que no tocaré su Concierto de Aranjuez. Yo no lo he tocado nunca, porque a causa de la orientación tan aguda que le dio, la guitarra suena mucho a mandolina. Abrazos. Andrés.”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, página 49 y 50.

²²⁴ ROMERO, J., “John Williams la heterodoxia del camaleón”: “He de confesarle, referente a su paisano Joaquín Rodrigo, que, aun reconociendo que el uso que hace en el Concierto de Aranjuez del corno inglés, de las cadencias y de la melodía principal es absolutamente magistral, en general, yo diría que la orquestación de Rodrigo es muy formularia y limitada. Richard Harvey y algunos otros que conozco aquí

*“Una vez concebido este, era preciso situarlo en una época y, aun más, en un lugar. Una época a lo largo de la cual los fandangos se quiebran en fandanguillos, y el cante y la bulería estremecen el ámbito histórico: Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, toreros, América, Aranjuez. Suena el Concierto escondido en la fronda de sus parques, y solo quisiera ser fuerte como una mariposa y ceñido como una verónica”*²²⁵.

Estas manifestaciones definen claramente la ambientación, entorno y color de la obra. El “*Concierto de Aranjuez*” lo dedicó al guitarrista Regino Sainz de la Maza²²⁶.

1.6.4.8- Regino Sainz de la Maza.

Regino Sainz de la Maza (Burgos, 1897 – Madrid, 1981) ha sido uno de los guitarristas que mayor escuela ha creado en este siglo, a través de sus publicaciones, transcripciones, etc. Estudió con Daniel Fortea. Casi todos los compositores modernos le han dedicado obras. Fue colaborador de Manuel de Falla en la Sociedad Nacional de Música. Su labor no fue únicamente la de concertista sino también la de conferenciante, autor de artículos sobre temas musicales, crítico musical (ABC), etc. Profesor del

en Londres son orquestadores de verdad. Rodrigo no lo es: Desde ese punto de vista, es como un buen estudiante que acaba de graduarse. El tercer movimiento del Concierto de Aranjuez es casi un anuncio turístico.”, Revista *Scherzo*, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

²²⁵ Manifestaciones extraídas de una versión del “*Concierto de Aranjuez*” grabada los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1962, con REGINO SAINZ DE LA MAZA a la guitarra y la Orquesta Manuel de Falla dirigida por CRISTÓBAL HALFFTER.

RODRIGO, J., *Concierto de Aranjuez y Fantasía para un gentilhombre*, RCA, Madrid, 1962.

²²⁶ Información sobre parte de su obra para guitarra en los artículos:

WADE, G., “The solo guitar music of Joaquín Rodrigo, parte VI”, Revista *Classical Guitar*, marzo de 1993, páginas 33 y 34.

WADE, G., “The solo guitar music of Joaquín Rodrigo, parte XI”, Revista *Classical Guitar*, agosto de 1993, página 24.

Real Conservatorio de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Editó con sus propias revisiones la gran parte de los métodos de guitarra que existían hasta su época. Se echaba de menos, desde mi perspectiva de estudiante de guitarra, que los métodos publicados no contuvieran la totalidad del contenido del original o, en su defecto, no se realizara una versión facsímil del original conjuntamente con la edición revisada. Costumbre que hoy en día es muy frecuente, a pesar de su coste económico. Las digitaciones que sugería, una vez consultados los originales, están muy cerca de las que los propios autores hicieron en su día, aunque algunas veces las que realiza de su propia cosecha no siempre son acertadas, desde mi punto de vista. Persona sumamente culta, Regino Sainz de la Maza es un referente entre los guitarristas y las ediciones para guitarra, todavía hoy.

1.6.4.9- Modificaciones en la estructura de la guitarra.

Las innovaciones estructurales de la guitarra en el siglo XX, han sido numerosas y de distinta naturaleza. Se han concebido guitarras donde la experimentación estaba basada en el tipo de madera utilizada para su construcción. Por otra parte el empleo de un resonador, que es una especie de fondo posterior que se añade a la guitarra con el objeto de dejar el fondo original para que vibre, es una novedad de la firma Contreras. Las guitarras de cámara, que consiste en dividir el espacio interno de la caja de resonancia de la guitarra en sentido longitudinal, con una pieza de palosanto, cuyo objeto es resaltar las notas, que Ramírez llama “lobo”, más agudas, que suenan desmerecidas con respecto a las demás, es una novedad de la firma Ramírez²²⁷. Pero la más popular ha sido sin duda, la adopción de guitarristas como Narciso Yepes (Lorca, 1927 – Murcia, 1997) de la guitarra de diez cuerdas. La creación de esta guitarra se basa en la

²²⁷ Más información en:

necesidad de conseguir mayor riqueza de sonido. Fue José Ramírez III el que partiendo de la idea de construcción de la viola d'amore, con una serie de cuerdas que recorren interiormente el instrumento con el objeto de producir mayor número de armónicos, comenzó a experimentar este sistema con la guitarra. El problema surge cuando no existe la posibilidad de apagar los sonidos producidos por las cuerdas interiores, circunstancia que producía una severa cacofonía. Tanto Andrés Segovia (Linares, 1893 – Madrid, 1987) como Yepes probaron los experimentos de Ramírez, que el primero no tardó en abandonar. Yepes mantuvo la expectativa hasta que le sugirió a Ramírez la posibilidad de agregar cuatro cuerdas más a la guitarra a partir de la sexta cuerda²²⁸. Teoría que por otra parte es la misma que dio lugar a instrumentos como el laúd Barroco, archilaúd y tiorba desde el laúd del Renacimiento. Esta guitarra sigue manteniendo la dificultad del sonido de los armónicos, que Yepes resolvió con una depurada técnica de apagadores. La guitarra de diez cuerdas a excepción del nombrado Narciso Yepes, y alguno de sus alumnos como Godelieve Monden o Ismael Barembio, no ha sido adoptada por la mayoría de los guitarristas. Yepes comenzó a tocar esta guitarra en 1964 y, como consecuencia de ello, se formó una imagen única de intérprete e instrumento. Estas experimentaciones guitarrísticas, como en otros lugares de este Capítulo he comentado, eran ciertamente usuales en todo el siglo XIX. Ya en los albores de este siglo guitarristas como Coste, Legnani, Mertz, hacen rectificaciones en cuanto al número de cuerdas y sobre todo Carulli, que ha pasado por ser el mentor de la guitarra llamada “decacordio” construida por René Lacote. Más adelante Antonio de Torres construye una guitarra de once cuerdas en 1885. La novedad de Yepes, según Paulino García Blanco, consistió en afinar las cuatro cuerdas en Do, Sib, Lab y Solb, con el objeto

RAMÍREZ, J., *En torno a la guitarra*, Soneto, Madrid, 1993, páginas 137 a 142.

²²⁸ Más información en:

RAMÍREZ, J., *Op. Cit.*, páginas 133 a 136.

de que determinados sonidos de la escala cromática se vieran favorecidos al sonar por simpatía sus respectivos armónicos, que producían estas cuerdas.²²⁹

Sin hacer una lista exhaustiva, resaltan también en la andadura de la guitarra en el siglo XX: Jean Absil, G. F. Malipiero, Federico Mompou, Francis Poulenc, Alexandre Tansman, etc., entre los nacidos al final del siglo XIX; y Lennox Berkeley, Carey Blyton, Benjamin Britten del que he realizado una semblanza de su obra “*Nocturnal*” Op. 70 en el apartado del Renacimiento concerniente a John Dowland y la música isabelina, el guitarrista - compositor cubano Leo Brouwer con una obra importante y determinante para el guitarrista de hoy en día²³⁰, Stephen Dodgson²³¹, Maurice Ohana, Antonio Ruiz - Pipó, Antón García Abril, Reginald Smith Brindle, Alfred Uhl, William Walton...etc., nacidos en pleno siglo XX. Ambos grupos de compositores que en mayor o menor cantidad han escrito obras para guitarra.

1.6.4.10- Leo Brouwer.

Leo Brouwer nació en La Habana, Cuba, en marzo de 1939. Es uno de los compositores más importantes de Cuba y, en el apartado de guitarra, sin duda el más representativo. Comenzó a estudiar la guitarra con Isaac Nicola, que era alumno de Emilio Pujol. Más tarde completa su formación musical en la Julliard School de Estados Unidos y en el Hart College de Hartford. La obra de Brouwer se caracteriza por tener al menos tres etapas.

²²⁹ GARCÍA BLANCO, P., “Narciso Yepes”, Revista *Ritmo*, nº 688, junio de 1997, páginas 13 - 15.

²³⁰ ROMERO, J., “John Williams la heterodoxia del camaleón”: “¡Leo es único! Es un compositor de verdad, ambas palabras con mayúscula, que desborda su propia amplia dedicación a la guitarra. Tenemos suerte de contar con su obra espléndida, realmente importante desde todos los ángulos, no sólo del estrictamente guitarrístico. La relevancia de su música, el interés de la misma, rebasa su fantástica adecuación al instrumento. Va, insisto, mucho más allá de lo meramente instrumental”, Revista *Scherzo*, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

²³¹ Información sobre su obra para guitarra en el artículo:

CULF, N., “The Guitar works of Stephen Dodgson”, Revista *Classical Guitar*, agosto de 1990, páginas 11-14.

Empezó a componer en el año 1955. Como tantos otros compositores en los inicios se acerca al folclore de su país, Cuba, donde abundan las raíces musicales de rituales africanos que tienen una tradición de quinientos años. Esta primera etapa finaliza a principios de los años sesenta, donde se nota la influencia de músicos de la talla de Manuel de Falla, Bela Bartók e Igor Stravinski. En 1962 tiene lugar el comienzo de una etapa intermedia de carácter experimental, donde aparece una situación emotiva, promovida quizás por la Revolución Cubana²³², en cuanto al uso de las nuevas tendencias enmarcadas en conceptos como “vanguardismo”, “aleatorismo”, etc., con obras como “*Sonograma para pianos*”, “*Variantes de Percusión*” y en el contexto guitarrístico “*Elogio de la Danza*” (1964) Fue cuando determinados músicos europeos como el alemán Hans Werner Henze (Gütersloh, 1926 -) o el italiano Luigi Nono (Venecia, 1924 – *ídem*, 1990) lo auparon a Europa para que fuera conocida su obra escrita hasta entonces. En la música de vanguardia de la obra guitarrística de Brouwer se aúnan conceptos como los formantes aleatorios, la casualidad o improvisación, el ruidismo y claro, las consecuencias que en la nueva grafía musical se presentan por ejercer estos elementos. Este ciclo se termina cuando el compositor aprecia que la forma de crear adolece de momentos de reposo en el tipo de lenguaje musical expuesto, por lo que comienza un retorno a lo que Brouwer denomina “Nueva Simplicidad”²³³. En esta etapa, a partir de 1968, el autor vuelve a utilizar elementos folclóricos, música académica y determinados componentes de la música de vanguardia en sus obras, sus obras más características son “*Canticum*” (1968), “*La Espiral Eterna*” (1970), “*Tarantos*” (1976), “*El Decameron Negro*” (1981), “*Sonata*” (1990) y algunos Conciertos como por ejemplo “*Concierto de Lieja*”, “*Concierto Elegíaco*” y “*Concierto de Toronto*”, entre otros. La música

²³² Fidel Castro entró en La Habana el 8 de enero de 1959.

²³³ Información extraída de la entrevista a LEO BROUWER realizada por RODOLFO BETANCOURT sita en la página web:

minimalista tiene una de sus primeras apariciones en los trabajos de Collin McPhee²³⁴, aunque el término se acuñara en los años sesenta con músicos como Steve Reich (Nueva York, 1936 -) y Philip Glass (Chicago, 1937 -)²³⁵. Por otro lado esta música tiene su origen desde los albores de la música en circunstancia culturales primarias, como algunas de las que se produjeron y aún se reproducen en cualquiera de los cinco continentes. Por tanto hablamos de música con raíz folclórica, por lo que la propia obra de Brouwer está básicamente encuadrada en este estilo. Si tenemos presente la etapa segunda de composición, donde los elementos con los que juega el compositor pertenecen a sensaciones extremas con el objetivo de lograr la aspiración de comunicar ese estado de ánimo, podemos determinar una evolución en Brouwer desde el maximalismo hacia el minimalismo. Brouwer considera a la guitarra como una orquesta en su forma de componer para ella, obviando alguno de los estereotipos de consideración, como la guitarra tomada a la manera de percusión o los fundamentos de melodía acompañada en el contexto de la monofonía, de hecho Brouwer habla del término “Guitarra – Arpa”²³⁶, para expresar visual y auditivamente el concepto general. Desde mi punto de vista, y en el contexto donde nos movemos en este trabajo de investigación, una de las obras más importantes de este compositor son sus “*Estudios Sencillos*” (1959-1983)²³⁷. Esta obra por su contenido técnico puede usarse en los cursos iniciales o Grado Elemental de guitarra. Pertenece a la tercera etapa antes descrita y pueden encontrarse desde elementos rítmicos cubanos hasta estudios que tienen componentes polifónicos y pueden servir para iniciar a

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8395/encuentroleo.html>, página 2.

²³⁴ Información extraída de la entrevista a LEO BROUWER realizada por RODOLFO BETANCOURT sita en la página web:

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8395/encuentroleo.html>, página 2.

²³⁵ El arte minimal apareció en Norteamérica a principios de los años sesenta como oposición al lirismo del expresionismo abstracto y a la figuración del pop-art.

²³⁶ Información extraída de la entrevista a LEO BROUWER realizada por RODOLFO BETANCOURT sita en la página web:

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8395/encuentroleo.html>, página 4.

²³⁷ BROUWER, L., *Estudios Sencillos*, Max Eschig, París, 1972.

los alumnos de guitarra en la polifonía. La grafía es ortodoxa y en cuanto a los elementos técnicos que se trabajan, sobresalen los ligados, arpeggios, diferenciación de planos sonoros en distintas voces, estudio profundo de las dinámicas y recursos tímbricos, velocidad, etc. Por su corta duración, oscilan entre cuarenta y cinco segundos y un minuto veinticinco segundos, los creo fundamentales en cualquier programación de la enseñanza de la guitarra.

1.6.4.11- Antonio José Martínez Palacios.

Entre los compositores nacidos en el siglo XX, quizás merece mención especial por los condicionantes que tuvo su vida y obra, Antonio José Martínez Palacios, cuyo nombre artístico era Antonio José, tal cual. Este autor nació en Burgos el 12 de diciembre de 1902 y murió en Estépar, cerca de Burgos, el 11 de octubre de 1936, fusilado por la milicia de la Falange Nacionalista de Franco, después de haberlo tenido prisionero dos meses. Antonio José fue profesor de música durante cuatro años en un colegio de jesuitas en Málaga, y desde 1929 director de una coral de Burgos, cargo que desempeñó hasta el día de su arresto. Era amigo y compañero de personalidades del 27, tales como Federico García Lorca, también fusilado en agosto del mismo año, Salvador Dalí y el eminente escritor y crítico Adolfo Salazar, entre otros, amistad que se encarnó durante su estancia en Madrid de forma discontinua entre los años 1920 y 1925. Es en Madrid también donde se encuentra con el musicólogo y crítico José Subirá (Barcelona, 1882 - Madrid, 1980), compartiendo tertulia con él y los anteriormente nombrados en el Café Regina de la capital de España, que lo impulsaría desde el punto de vista del conocimiento por parte del público madrileño de sus obras sinfónicas, corales y pianísticas. Es obvio pensar que una vez que el nacionalismo político español salió victorioso de la contienda, todas las personas vinculadas a la cultura, y las

no vinculadas también, quedaran en el olvido tras el hundimiento de su memoria con una gruesa capa de cemento informativo que se llamaba censura, solamente Subirá en el caso de Antonio José sigue mencionándolo en sus escritos, hasta 1980 cuando Jesús Barriuso Gutiérrez, Fernando García Romero y Miguel Ángel Palacios Garoz realizan una semblanza biográfica de Antonio José en el libro: *“Antonio José, músico de Castilla”*, publicado por la Unión Musical Española en Madrid en el año 1980, obra en la que Subirá, próximo a su fallecimiento, reafirma las palabras de Ravel cuando comentó: *“Antonio José llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo”*²³⁸. La música de Antonio José está influenciada por el impresionismo, como tantos otros músicos españoles de su época, sobre todo de Ravel que coincide con él en París durante los veranos de 1925 y 1926. Escribió dos obras para guitarra; *“Romancillo infantil”* y *“Sonata”*. El *“Romancillo infantil”*, publicado en 1994 por *“Ópera Tres”*, está basado en la canción popular burgalesa *“El Picotín”*, tema que por otra parte ya empleó en el primer tiempo, denominado *“Romance”*, de la *“Suite ingenua”* para orquesta de cuerda y piano, partitura que está fechada a finales de 1928. La Sonata para guitarra fue terminada el 23 de agosto de 1933, y se interpretó en publico la única vez, en vida del autor, el 23 de noviembre de 1934 en el Teatro Principal de Burgos por Regino Sainz de la Maza, que era amigo de Antonio José desde 1924 y que le había pedido numerosas veces que escribiera algo para guitarra. En este concierto solamente se interpretó el primer movimiento. En el programa de mano del concierto se especifica que esta composición está dedicada a Sainz de la Maza, circunstancia que no se encuentra en la partitura original ni facsímil. Es preciso tener en cuenta que en esta época se configuraba un gran foco de notoriedad en la labor que Andrés Segovia tuvo con un importante número de compositores contemporáneos para que escribieran para la guitarra,

²³⁸ SÁENZ, J. J., *La música para guitarra de Antonio José (1902-36)*”, Royal Classics, nº 22, 2000,

compositores que a su vez dedicaron sus partituras a Segovia, por lo que no es inverosímil pensar que Sainz de la Maza, en un esfuerzo para igualarse con Segovia en franca competencia, indujera su dedicatoria, o que circunstancialmente Antonio José permitiera esa dedicatoria. Estas circunstancias han sido aclaradas por Juan José Sáenz, en tanto que se encontró otro manuscrito en la biblioteca de Sainz de la Maza, del cual se ha corroborado que está escrito en segunda instancia, dada la claridad y falta de tachones de su grafía, para que pudiera ser estudiado por su amigo Regino Sainz de la Maza. Se ha conseguido escucharla en su totalidad en concierto una vez que se editó por primera vez en 1990, por la editorial Berben, que agrega el facsímil manuscrito junto con la partitura en edición impresa. La partitura emana conceptos musicales que proceden de un compositor que se ayuda del piano para componer, circunstancia muy usual entre los compositores para guitarra del siglo XX que no son guitarristas, por lo que en ocasiones para que la música gane en versatilidad es preciso reconvertir algún pasaje de forma que sin desvirtuar el original la instrumentación se beneficie. De las circunstancias que contribuyeron a que la obra de Antonio José quedara durante tanto tiempo en el olvido, Juan José Sáenz Gallego emite dos opciones complementarias:

*“1. La prohibición legal de interpretar obras
suyas después de su asesinato deplorable.*

*2. El hecho de figurar el autor con dos nombres
de pila, sin apellidos familiares. Si bien su nombre
completo era Antonio José Martínez Palacios, a partir
de 1922 se quiso dar a conocer como Antonio José, lo*

que originó que hubiese dos firmas diferentes para un mismo autor”²³⁹.

1.6.4.12- Evolución del Método de guitarra. Abel Carlevaro.

Desde la mitad del siglo XX se han visto nuevas orientaciones en los métodos de guitarra. Las novedades atañen sobre todo a la relación fisiológica entre el instrumentista y su instrumento, su relación con la producción de determinadas ondas sonoras, sicología del guitarrista, etc. Según Matanya Ophee este enfoque comenzó en los años cuarenta con los trabajos del guitarrista laudista suizo Herman Leeb, continuándola los teóricos Ekerd Lind y Josef Urshalmi y está presente en los trabajos de Abel Carlevaro, Angelo Gilardino, Charles Duncan y Jorge Cardoso²⁴⁰. Desde mi punto de vista, y es una condición que ya he comentado en este mismo capítulo, la poca existencia de bibliografía específica de guitarra, hace que se multipliquen los trabajos y proyectos en unas perspectivas que pudiendo ser novedosas, aportan cierta información pero de ningún modo soluciones definitivas. Quizás esas soluciones no puedan ser esgrimidas de forma generalizada, ya que básicamente la enseñanza de cualquier arte que implique un esfuerzo físico debe ser personalizada, puesto que cada uno de nosotros tiene una configuración física distinta. Así, en el capítulo de las uñas es sumamente difícil llegar a una conclusión definitiva. Una solución es factible para una persona, cuando la misma resulta ser un auténtico desastre para otra. Las uñas pueden nacer hacia abajo, planas o, incluso con cierta tendencia de dirigirse hacia arriba, por tanto cada persona necesita un consejo. Si a esto aunamos la diferente composición química, cuyo resultado puede ser que alguien tenga las uñas blandas y flexibles o, duras

²³⁹ SÁENZ, J. J., *La música para guitarra de Antonio José (1902-36)*”, Royal Classics, nº 22, 2000, páginas 12 - 13.

²⁴⁰ Información extraída de la página web:
<http://www.orphee.com/methods/castilia.htm>, página 13.

y quebradizas o, duras y flexibles o, blandas y quebradizas, resulta un auténtico galimatías dar un consejo al respecto en un texto. En cualquier caso es imprescindible que cualquier idea basada en la experiencia pedagógica vea la luz en un texto, porque así al menos hay algo que leer de tu profesión se esté en todo o en parte, conforme.

El libro *“Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental”*, cuyo autor es Abel Carlevaro, es uno de los textos que mejor acogida han tenido en el ámbito docente de la guitarra. Alfredo Escande distingue, en una conferencia celebrada en Montevideo, la diferenciación que preside la obra de Carlevaro con respecto a los términos técnica, teoría instrumental y escuela. A propósito de la técnica subraya la afirmación de Carlevaro:

*“La técnica no puede ser nunca un estado irreflexivo. El arte pertenece al dominio del espíritu. La técnica es patrimonio de la razón. De la unión de esos dos elementos nace la manifestación artística, verdadera simbiosis creada por el hombre”*²⁴¹

En principio, y por lo que se desprende de la mera observación, el método contiene una profunda ordenación en secuencias de lo que según el autor debe ser el aprendizaje instrumental.

Realizo a continuación un breve resumen y comentario de la obra.

1 Colocación de la guitarra.

²⁴¹ Manifestaciones extraídas de la página web:

2 Brazo derecho.

3 Formación Integral del guitarrista.

4 Mano derecha – Primera parte: El Pulgar.

5 Mano derecha – Segunda parte: Dedos índice, mayor y anular.

6 Mano derecha – Tercera parte: Actuación conjunta de los dedos.

7 Mano izquierda – Primera parte.

8 Mano izquierda – Segunda parte.

9 Escalas diatónicas – Su mecánica.

10 Apagadores. Vibrato.

11 Explicación para el cuaderno nº2.

12 Explicación para el cuaderno nº3.

13 Explicación para el cuaderno nº4.

14 Explicación para el cuaderno nº4 (segunda parte)

15 Teoría aplicada.

Emana de la enumeración de capítulos una organización algo distinta a lo que hemos visto. La relación entre el texto y una serie de cuadernos prácticos, es algo que queda en evidencia al contemplar los números 11 al 14. Son cuatro los Cuadernos, el primero hace referencia a las escalas diatónicas, el segundo a la técnica de la mano derecha y el tercero y cuarto, a la técnica de la mano izquierda. Particularmente suscribo ciertas analogías con los propósitos del método “*Escuela razonada de la guitarra*” de Emilio Pujol, antes estudiado. Los dos primeros capítulos dedicados a la posición del guitarrista me parecen dignos de ser mencionados dada la exhaustiva descripción que realiza de forma muy pormenorizada. El capítulo tercero tiene destacada con versalitas una frase que es desde todo punto de vista muy acertada, “*el verdadero estudio se realiza con poco tiempo y mayor concentración*”²⁴². Uno de los grandes mitos de los estudiantes de música en su aspecto instrumental, es que define como directamente proporcional la relación de un buen instrumentista con las horas de estudio. A este respecto se han cometido auténticos disparates, consintiendo que algunos adolescentes en la mayoría de los casos, vean truncada actitudinalmente sus primeros años de vida con traducciones como lesiones fisiológicas, desengaños artísticos, falta de relaciones con la familia y amigos de su edad, y un sinnúmero de cuestiones que merece la pena tenerlas presentes para evitarlas lo más posible. Es mejor saber estudiar, que estudiar mucho tiempo. Meticulosamente va desgranando en capítulos sucesivos cuantos matices emanan de la interpretación en la guitarra, con la particularidad de presentarlos por separado en lo concerniente a las manos. Las escalas, los apagadores y vibrato, cierran una posible primera parte de la obra, que se complementa con las explicaciones para los cuadernos y una breve exposición de la teoría aplicada. En resumen, y desde mi punto de vista, es un texto a tener en cuenta para la realización de programas de

²⁴² CARLEVARO, A., “*Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental*”, Barry, Buenos Aires,

enseñanza de la guitarra, sobre todo a la hora de plantear cuestiones de posición y técnicas, aunque como he comentado al principio creo que en ocasiones la excesiva ordenación condiciona por igual el método, y la consecuente falta de flexibilidad no se corresponde a la incuestionable desigualdad física e intelectual de los seres humanos.

1.6.4.13- Epílogo al siglo XX.

El renacer de la guitarra en el siglo XX fue incuestionable; y es de esperar que su expansión vaya a más en el XXI, a tenor de los éxitos que adquiere día a día. Son muchos los compositores que no son guitarristas y que tampoco tienen a la guitarra como modelo de inspiración en sus composiciones, que poseen una extensa producción para este instrumento, como por ejemplo el español Tomás Marco²⁴³. Marco es autor de la especialmente interesante “*Naturaleza muerta con guitarra, Homenaje a Picasso*”, escrita en 1975, donde se aproxima a las relaciones que el pintor tenía con la guitarra en su obra²⁴⁴ y a una visión sonora del cubismo.

En palabras de Tomás Marco, la segunda mitad del siglo XX ofreció principalmente los siguientes resultados:

“Introducción de la electro-acústica, tanto en los niveles de elementos de lenguaje como en su influencia sintáctica”, y “desaparición de fronteras nítidas entre los elementos de la música, como consecuencia de

1985, página 36.

²⁴³ MARCO, T., *Mis relaciones compositivas con la guitarra*, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995, páginas 11 a 21.

²⁴⁴ Información en:

CHICANO, E., *La guitarra: Poética de un instrumento en la vida y la obra de Pablo Picasso*, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996, páginas 73 a 87.

haber alcanzado categoría de posible música todo el total sonoro”²⁴⁵.

Se consigue así que los conceptos tenidos inmemorialmente sobre melodía, armonía y ritmo, cambien para convertirse en otra cosa distinta: frecuentes cambios de compás, sucesiones de melodías o de acordes libremente ritmados, prescindiendo incluso de los compases, conceptúan las obras como fragmentos de carácter, describiendo impresiones tan fuertes como personales en el marco de una forma musical elegida y aplicada con mayor o menor rigor.

²⁴⁵ MARCO, T., “*Historia general de la música*”, vol. 4º, Istmo, Madrid, 1978, página 300.

CAPÍTULO 2. MÚSICA POPULAR Y FOLCLORE

2.1- INTRODUCCIÓN.

2.2- MÚSICA FOLCLÓRICA.

2.3- MÚSICA POPULAR.

***2.4- INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR Y EL FOLCLORE
EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL.***

2.5- EL CANCIONERO.

2.6- SÍNTESIS CAPITULAR.

2.1- INTRODUCCIÓN.

2.1.1- Aclaración terminológica sobre el término popular y folclore.
Apuntes sobre el trabajo de Felipe Pedrell y Béla Bartók.

Punto de inicio para la investigación musicológica es la partición que se realiza de los contextos musicales en: música culta, folclórica y popular moderna. En ocasiones determinamos una terminología para evocar ciertas connotaciones de un todo, o para aclarar segmentos troncales. El objetivo primordial de este capítulo es conocer y diferenciar terminológicamente los apartados de música popular y folclórica. También veremos cómo en ocasiones encontramos puntos de encuentro entre los dos anteriores y la música culta.

Hay una profunda conexión entre el folclore y la música popular, traducida en el fenómeno de popularización de la tradición musical o memoria musical colectiva de un pueblo. Este nexo conlleva que en ocasiones los orígenes y parcelas de estos vocablos se solapen y confundan en un todo. A lo largo de este capítulo encontraremos citas que determinarán claramente las diferenciaciones, pero habrá otras que no solamente no nos clarificarán qué es una cosa u otra, sino que incluso serán usados los términos de forma confusa.

Así, podríamos preguntarnos si las músicas que no pertenecen a la tradición, las músicas que son estimadas socialmente en un momento puntual de la historia por causas varias, como las socializadas por los medios de comunicación, podrían integrarse en el contexto de la música popular. Esta determinación nos llevaría a considerar a unas músicas que no tienen un origen tradicional, por su influencia afectiva en el educando,

útiles en el conjunto de melodías de uso común en la iniciación instrumental. Circunstancia que amplía y focaliza temporalmente la organización del contenido sonoro, ya que para la memoria infantil y juvenil lo que hoy es conocido puede no serlo tanto mañana.

De hecho la ciencia del pueblo o folclore (*folk, pueblo y lore, ciencia, del inglés*), aglutina un conjunto de prácticas de diversa naturaleza, no sólo musical, tales como las tradiciones en cuanto a modos de vida, creencias, leyendas, literarias. Siempre el folclore, incluso en su génesis terminológica no ha estado exento de controversia, ya que su concepción [debida al británico Williams John Thoms (1803 - 1885)²⁴⁶, que usó el término por primera vez en un trabajo de investigación publicado por la revista londinense “Ateneo” con fecha de 22 de Agosto de 1846] destinado a determinar los usos y costumbres, creencias tradicionales, supersticiones y leyendas populares, fue criticado en tanto se refería únicamente a la cultura tradicional no material. El estudio comparativo de la recopilación de estas tradiciones fue iniciada por gentes de la talla de los hermanos Grimm y otros especialistas. De cualquier forma está claro que los términos folclore y tradición están íntimamente ligados.

Es a mi juicio el error semántico la causa de la casi eterna confusión que existe entre los términos folclore y popular. Probablemente la propia traducción del término anglosajón al idioma español, que hemos visto anteriormente, es la que conlleva el equívoco que se reproduce en escritos, recopilaciones, investigaciones de todo tipo y autor. Este acotamiento a sido meta para muchos estudiosos, incluidos por supuesto los filólogos que nos han determinado claramente cuando una obra es popular. Ramón

²⁴⁶ WILLIAMS JOHN THOMS era un conocido anticuario, editor de “*Notes and queries*”.

Menéndez Pidal (La Coruña 1869 - Madrid 1968), filólogo e historiador español se refiere a lo popular de esta manera:

“...son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el Tenorio de Zorrilla, y las Golondrinas de Bécquer, que otras obras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción de El relicario, que ahora está pasando de moda en las calles de Madrid/.../ o el romance vulgar de Rosaura la del guante, que se recita por las aldeas”²⁴⁷.

Claramente resuelve el filólogo las distintas procedencias de obras que tendrán el calificativo de popular, una vez que obtienen el favor de las gentes que lo aclaman y difunden entre sus mismos congéneres. Ese triunfo puede convertirse en una pervivencia en tanto que se mantenga su interés durante siglos. Por tanto el factor del recuerdo es fundamental en la transmisión de lo popular. La obra popular tiene el favor de las gentes, pero le falta la hondura de lo que los seres humanos consideran como suyo; aquello que está dentro de nosotros mismos y forma parte de la memoria genética de cada pueblo, y que al ser parte nuestra, tenemos por así decirlo el derecho de dar nuestra interpretación de la obra. Dicho así hay que añadir el componente de imaginación, en tanto que interpretamos, al de recuerdo cuando hablamos ya pues de folclore. El propio Menéndez Pidal lo expresa:

“Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y reiterado; el pueblo la ha

recibido como propia y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo/.../sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por tanto, la rehace en más o menos, considerándose como parte del autor”²⁴⁸.

Conceptos de popular y folclore en las letras no distan en nada de la órbita musical, ya que los orígenes, conductos de transmisión, recepción del material, son los mismos en ambos casos. Extrapolaremos pues, que debido a las connotaciones apuntadas en cuanto a los componentes del folclore; recuerdo e imaginación, provoquen que encontremos distintas versiones en el estudio de campo y en los cancioneros de la misma canción, por lo que podemos considerar al **folclore musical** como:

Una creación colectiva de transmisión oral, con función social, cuya codificación espacio - temporal la encontramos en el cancionero, siendo este último sólo el estado de transformación, en que un investigador determinado encuentra una serie de canciones y danzas que pertenecen a una actividad artística humana.

Esta creación colectiva, implica sistemáticamente que el folclore se encuentra en un estado de continua renovación, ya que necesita adaptarse al medio donde se va a emplear, sea pedagógico o artístico. De hecho algunos cancioneros resaltan espacio - temporalmente la recogida del material sonoro, y en ocasiones la fuente de transmisión.

²⁴⁷ AA. VV., *Programa Juan de Mairena. Proyecto Literatura Oral. Guía del Profesor*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992, página 21.

²⁴⁸ AA. VV., *Op. Cit.*, página 21.

Otro de los aspectos que pueden originar confusión entre música popular y música folclórica, es el significado del término popular y el proceso de razonamiento deductivo de la palabra. Por un lado “popular” nos acerca a “pueblo”. Por su parte “pueblo” nos evoca la “tradición”. Y la estructura tradicional, o el estudio de las tradiciones de un pueblo es el “folclore”. Pero la palabra popular tiene la acepción también por extensión de “algo conocido”, o de lo que es usado por la gran mayoría de la sociedad. Es en el Cancionero Musical Popular Español de Felipe Pedrell (Tortosa, 19 de febrero de 1841 - Barcelona, 19 de agosto de 1922) donde en su Proemio determina a la *música natural* como la que emana de las circunstancias vitales del hombre en todas sus características, que conforman el reflejo de un pueblo o una raza. Esta música, según Pedrell, tiene un anónimo creador y unos anónimos transmisores a través de los tiempos que han inmortalizado esos sentimientos plasmados en un canto. Por otro lado determina a la *música artificial*, como la generada por medio de convencionalismos estéticos que evolucionan y se transforman en su mayor parte por adelantos científicos en materia de creación musical. Mantiene que:

“la célula generadora de esta música artificial, es la otra, la natural, la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar”²⁴⁹.

Claramente se refiere a la *música natural* como la música folclórica, ya que no habla de creación científica, sino de inspiración sentimental humana fuera de los contextos de la composición ortodoxa. La *música artificial* es por tanto la música creada desde los cánones históricos de la

composición musical. Esta última, y por lo que se desprende de las palabras de Pedrell, la considera formada por la libre intuición del compositor y por la trascendencia de los cantos y danzas del pueblo, esto es; lo que más tarde llamaremos *folclore imaginario*. Más tarde, y en el mismo texto determina:

“Por esto la música natural, llamémosla ya, propiamente, con el nombre genérico que le damos por su origen, la música popular, y, precisamente, la canción, fue, es y será esencialmente popular, porque es reflejo del pueblo...”²⁵⁰.

Tenemos pues creada la idea de que música folclórica es sinónimo de música popular. Pedrell fue y será siempre la piedra angular y referencia cumplida de los estudios de **folclore musical** de España, pero como argumenté al principio de este párrafo, por motivos de acepciones de las palabras llega a conclusiones de certeza absoluta, con falta de concreción terminológica.

Felipe Pedrell ha sido, como veremos frecuentemente en el desarrollo de este trabajo de investigación, uno de los impulsores más determinantes del nacionalismo en España. Este impulso fue decisivo para que surgieran autores que forman el corpus de la música española, ya que fueron muchos los que directamente o indirectamente fueron inducidos a ello a través de su magisterio. A Pedrell podemos encuadrarlo en el ámbito artístico de la “generación del 98”, y fruto de su estudio de la música tradicional surgieron en principio obras como la ópera “*El último Abencerraje*”, que se estrenó en el Liceo traducida al italiano, el 14 de

²⁴⁹ PEDRELL, F., *Cancionero musical popular español*, volumen 1º, Boileau, Barcelona, 1958, página 19.

²⁵⁰ PEDRELL, F., *Op. Cit.*, página 20.

abril de 1874, y cuya versión definitiva se estrenó en Barcelona en el Teatro Lírico el 6 de octubre de 1889. De esta obra tenemos las versiones:

“*El último Abencerraje*”, opus 109, dada como primera versión de esta ópera en cuatro actos y fecha de 1869.

“*L’ultimo Abenzerragio*”, opus 115, traducción italiana del texto de la ópera opus 109. Es una revisión de la primera versión que fue destruida más tarde por el autor. Está fechada en 1870.

Fantasía para piano sobre “*L’ultimo Abenzerragio*”, opus 117. Fechada también en 1870.

“*L’ultimo Abenzerragio*”, opus 144. Nueva versión basada en la de 1870, aumentada con varios números originales. Esta versión es la estrenada en Barcelona en 1874.

Versión modificada y catalogada como opus 155, del tercer acto de “*L’ultimo Abenzerragio*”. La fecha corresponde al año, 1875.

Opus 231, que figura como una nueva y última versión de *L’ultimo Abenzerragio*”, fechada en 1889.

Todas estas versiones y correcciones determinan que el camino que Pedrell iniciaba en la composición, matizada por los influjos de la música tradicional, estaba influenciado por la investigación que realizaba y realizó durante toda su carrera artística.

En las palabras de Pedrell se advierte el inicio de un camino del que no habría de separarse nunca²⁵¹. Esta ópera, fue el primer intento serio traducido de un estudio de la música tradicional española, que conllevaría el logro de conseguir un arte puramente nacional. El trabajo de Pedrell en diversas perspectivas de la música tal como la composición, la docencia, la investigación musicológica, musicografía, etnomusicología²⁵², es abundantísimo. Pedrell editó en Leipzig las obras completas de Tomás Luis de Victoria y publicó antologías de los grandes polifonistas, conformó un catálogo musical extenso como el “*Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*” (1909), hizo conocer a autores como Antonio de Cabezón y a algunos organistas del pasado musical español, y en campo de la composición salió de su pluma la ya nombrada ópera “*El último Abencerraje*”, “*Quasimodo*” (1874), “*El rey Lear*” que no llegó a instrumentar y “*Cleopatra*” (1878), sin olvidar la trilogía llamada “*Els Pirineus*”, basada en textos de Víctor Balaguer que consta de un prólogo y tres cuadros llamados: “*El Comte de Foix*”, “*Raig de Lluna*” y “*Jornada de Panissars*”. Están catalogadas un total de 307 obras de este gran maestro.

Lo realmente paradójico de este erudito musical es que no tuvo gran éxito artístico en vida, probablemente debido al carácter destructivo en cuanto a valores propios que en cierta medida tiene el pueblo español. Sus alumnos si lo tuvieron, allende nuestras fronteras en primera instancia y más tarde en nuestro país, por extensión de él. Uno de los estudiosos más

²⁵¹ PEDRELL, F., *Op. Cit.*: “Escogí un asunto, que fue después una ópera, El último Abencerraje, y ya me creí bien colocado en el mismo ambiente de la deseada exploración por el mero hecho de haber elegido el tal asunto. En suma, que la ópera se escribió, se representó, con aplauso y todo, y que alguien escribió: <Decidme si habéis logrado hallar en esta ópera un sólo coro, una sola cantinela, una sola pieza de conjunto, un simple prelude instrumental en que... no hayáis visto flotar esas poéticas frases, esas vaporosas melodías que nacieron a orillas del Ebro, del Turia y del Genil...>. De todo este proceso, deduje... <que la exploración realizada, que no pasaba de intento, de un buen intento si se quiere, exigía ahondar más y más, sin separarme de la línea trazada que, a mi ver, y ya desde entonces lo comprendí, con claro presentimiento, era la mejor y más segura”, página 23 y 24.

²⁵² Término esgrimido por JAAP KUNST en 1950, musicólogo y diplomático holandés.

nombrados de su obra, Francesc Bonastre, intentó dar explicación de lo ocurrido con Pedrell en su obra *“Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea”* (Tarragona 1979), que no es más que lo ocurrido con tantos y tantos otros eruditos de nuestro país, país que se precia de fagocitar en ocasiones a sus hijos más ilustres²⁵³.

En muchas ocasiones los músicos llegamos a la música tradicional a través de los resultados que ofrecen obras de importancia, en muchos casos singular, realizadas por músicos clásicos influenciados por melodías folclóricas. Esta impresión recibida conlleva una búsqueda de las raíces de la música tradicional, que nos conduce a veces por caminos un tanto artificiales porque no establecemos contacto con la fuente adecuada.

A este respecto es preciso nombrar lo que a mi forma de ver son los dos conductos principales de iniciación a la música tradicional:

Nombro en primer lugar la música folclórica en estado puro, esto es; cumpliendo su función social. Podemos establecer contacto en muy pocas ocasiones con estos tipos de actuaciones, dado los caminos de expresión que nuestra sociedad está tomando, donde la música es privada de su entorno y se la conduce a ámbitos de festivales y actuaciones donde el folclore se presenta como en un museo, fuera de la función social que debe representar. No obstante parece últimamente que los músicos y partidarios jóvenes de este fenómeno cada vez están más interesados en ella, y por ello podemos escuchar cantos de “los mayos” cumpliendo su función, o en ocasiones en la huerta de Murcia participar de alguna manifestación de “los auroros”. El resto de actividades se remiten, como he dicho, a festivales de

²⁵³ RUIZ TARAZONA, A., *Pedrell, maestro de maestros*: “A Pedrell le crucificaron en vida los intelectuales por ser músico; los músicos por ser intelectual, los wagneristas por crear música semita; los

música tradicional, que aunque interesante desde cualquier punto de vista no es más que una muestra, la musical, de la carga folclórica de una etnia.

El segundo conducto está formado por la función recopiladora de los cancioneros (obra musical que desde tiempos antiguos forma parte del hacer musical del ser humano), donde encontraremos ya en nuestro lenguaje, grafía musical, una colección de canciones anotadas por un músico en un determinado lugar, como por ejemplo puede ser, el resultado de un trabajo de campo que en primera instancia se ha recogido en una grabadora. Este matiz, la grabadora, es punto fundamental en los estudios de etnomusicología, puesto que tomada la música directamente de la fuente con grafía, perdemos todos los matices que el intérprete otorga a la música.

Dependiendo del camino elegido, los resultados del empleo de la música tradicional en un contexto clásico serán diferentes, como veremos más tarde en este mismo capítulo en el punto cuarto. Tenemos ya hoy en día composiciones que tienen como base melódica algunos cantos maternos que el músico oyó en su infancia, trabalenguas musicales que se decían a algún personaje del barrio, giros melódicos usados por personas con determinados oficios como lecheros, basureros, el personal que riega las calles por las noches (nombro particularmente la obra para guitarra de Leo Brouwer “*Danza Característica para el Quitate de la Acera*”), y tantos otros motivos, que podemos decir que aunque solamente en el aspecto musical del folclore general, existe un nexo entre la llamada música culta con la tradicional.

Para Béla Bartók (Nagyszentmiklós 1881 - Nueva York 1945) la música popular tiene dos lecturas:

castizos por wagneriano; los jóvenes por viejo; los mayores por revolucionario”, Scherzo, nº 126, 1998,

La primera es la que emana de la música tradicional que se interpreta en las ciudades.

La segunda aquella que está más directamente enraizada con las costumbres de las aldeas y se tañe fuera de las metrópolis²⁵⁴.

Bartók llama música culta popularesca a aquella que teniendo diversas procedencias, cala en la sociedad que él llama burguesa, o en un contexto ciudadano, y es admirada y conocida por los habitantes a los que se refiere. Claramente la composición de estas músicas será en parte formada por música folclórica, con más o menos grado de autenticidad que arriba a las ciudades por diversos conductos, y por música popular, la de uso en esa época. Por contra llama música campesina la que está más directamente vinculada al pueblo y a la tradición rural. Esta última debe considerársela en su gran parte como folclore, puesto que salvo algún caso excepcional de canción o danza que se popularice en el campesinado por la causa que fuere, la música que se hacía en los contextos rurales pertenece al folclore. Por tanto, y según estas afirmaciones, hemos de decir que la llamada música popular se da más en las urbes que en las zonas rurales, probablemente debido al tipo de transmisión, incluido los medios de comunicación. Tenemos pues en este caso un uso del término popular que invade los terrenos del folclore, aunque probablemente en esta ocasión sea debido a la traducción. Hay que tener presente de igual forma que debido al carácter de Bartók que en gran medida era de naturaleza ascética y purista, despreciara los contextos bohemios musicales que se daban en Budapest, por tanto todas esas músicas que tocaban, y siguen tocando las bandas

gitanas en los cafetines, que no es otra cosa que pseudo folclore no debía ser de su agrado. De ahí también procede su desencuentro con Listz en cuanto a los orígenes de la música tradicional húngara, que pone de manifiesto en su libro *“Escritos sobre música popular”*, desencuentro al que hago referencia más adelante en este mismo capítulo. Esta música fue tachada por Bartók de superficial, cosa que por otro lado está unida a la cultura urbana, y por tanto muy alejada de la fuente original de la música tradicional húngara. Extrapolando los conceptos a nuestros días, y tratados de forma muy general, la diferenciación entre la música urbana y la campesina podríamos tenerla en cuenta de la forma siguiente:

2.1.2- Música tradicional urbana.

Debido a la multiculturalidad del entorno se suele mostrar fusionada. Esto no es ni bueno ni malo; simplemente será más o menos operativo dependiendo del objetivo de nuestro trabajo. Si vamos buscando autenticidad nuestro trabajo es en vano, pero si por el contrario, nuestro fin es la experimentación musical no hay mejor ámbito que el urbano, ya que se dan cita diversas músicas con distintas orientaciones cada una. No hay que olvidar que de fusiones de ámbito urbano han nacido corrientes musicales, que hoy en día están consideradas unas, y otras empiezan a considerarse, como un paso hacia adelante en la cultura musical de un país. Me estoy refiriendo al be-bop en el jazz, y los movimientos afines que le siguieron, la bossa-nova, esto es; música brasileña fusionada con el jazz. Y ya en nuestro país los considerados “vox populi” como “nuevos flamencos”.

²⁵⁴ BARTÓK, B., *Escritos sobre música popular*: “la música culta popularisca (en otros términos, la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina)”, Siglo veintiuno, México, 1979, página 66.

2.1.3- Música campesina.

En el ámbito rural encontraremos la música tradicional. Pero debemos preguntarnos si esta música tradicional en el estado que la encontramos es del todo folclórica o no, esto es; cumple un fin social o no. La mayoría de las veces encontraremos la música aisladamente, ya que las sociedades rurales han absorbido en muchos casos el “modus vivendi” de las urbes. Solamente en algunos lugares podremos realizar un buen trabajo de campo, cuando hallemos la música tradicional como parte del fenómeno folclórico general.

El acercamiento hacia la música tradicional y su uso en el contexto de la composición, no está exento de capítulos que conforman unos años de estudio y de revelación, de cómo fusionar o utilizar la melodía del pueblo en el amparo de la composición clásica. Esta circunstancia ocurrió en Bartók después de su período puramente nacionalista en cuanto a la composición, de recopilador de música tradicional, y de acudir a París a reunirse con Debussy, del cual quedó deslumbrado. Fruto de estas circunstancias son las obras en las que la melodía folclórica se ve conducida por la armonía culta, como por ejemplo: “*Sonatina*” (1915), “*Seis danzas populares rumanas*” (1915), “*Tres melodías populares húngaras*” (1914 - 1917) o los “*Veinte villancicos navideños rumanos*” (1915) Bartók necesitó aun de algunas experiencias en el terreno de la composición para llegar a un uso de dominio absoluto del folclore sin que la intervención de su pluma, a la hora de armonizar la melodía tradicional, restara relevancia a esta. Me refiero a “*Tres estudios*” (1918) y “*Ocho improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras*” (1920) Estas son pues las obras que basándose en lo estudiado, recopilado y compuesto, determinan una música con todos los aspectos y elementos melódicos que

ofrece la música tradicional, y poseen un tratamiento absolutamente respetuoso en cuanto a su emparejamiento con la armonía culta²⁵⁵. La entrada en el **folclore imaginario** se produce a comienzos de los años veinte, cuando queda agotado del empleo de la melodía tradicional. Lo que está por llegar tiene la base o sustancia en lo que ya había hecho, con la novedad de que aquí también la melodía pertenece a su pluma, plenamente influenciada por la melodía tradicional. Fruto de esta época son sus composiciones, que se encaminan hacia la abstracción, como por ejemplo las siguientes: “*Suite de danzas para orquesta*” (1923), “*Sonata para piano*” (1926), “*Primer Concierto para piano*” (1926) o “*Nueve pequeñas piezas*” (1926) Es curioso que al igual que sus contemporáneos Manuel de Falla e Igor Stravinski, Bartók volviera en sus últimos años hacia una estética cercana al clasicismo, cambiando los ritmos violentos del piano y de la orquesta, por la sutileza de la línea melódica representada en obras como “*Música para dos pianos y percusión*” (1937) y el “*Tercer Concierto para piano*” (1945)

He presentado en esta parte del capítulo dos semblanzas que correspondería exponerlas en otro apartado de este mismo capítulo, concretamente el llamado “Influencia de la música popular y el folclore en la composición musical”. Hacerlo aquí es debido a la trascendencia que para la música de sus dos países tuvieron Felipe Pedrell y Béla Bartók, convirtiéndose así en precursores del estudio de las melodías folclóricas.

Salvando las distancias geográficas, culturales y más que nada de la época en la que Bartók realizó sus investigaciones y trabajos de campo en

²⁵⁵ ROMERO, J., *Cuando el piano habló en húngaro*: “La base siguen siendo los motivos populares pero lo importante es todo aquello con lo que se arropa esa base de raíz popular. Este ropaje debe derivarse siempre del carácter y peculiaridades de la base musical. Todo lo que añadamos a la melodía original debe configurar un todo inseparable”, *Scherzo*, nº 97, 1995, página 97.

Hungría, vemos que la diversificación de la música que no es de creación personal de cada autor con la propia, viene de antaño.

2.1.4- La terminología de las Ciencias Sociales aplicada a la música.

De igual forma existen campos confusos en cuanto a la determinación de términos cercanos al folclore como etnografía y etnología, diferenciándose en ocasiones en el marco o campo de acción del estudio. Se ha circunscrito el estudio de las tradiciones en las comunidades rurales europeas al folclore, y en las no europeas a la etnografía, determinando en la etnología los estudios de antropología social y cultural. Siempre la determinación geográfica tiene sentido en cuanto al punto de observación o catalogación desde el que se mire, solamente con ver las distintas posturas del “mapa mundi” que obran dependiendo del punto de orientación para el que se ha creado, ratifica esta cuestión. Creo que utilizar el término folclore para el estudio de las tradiciones europeas y etnografía para todas las demás, da la impresión que esta catalogación la ha hecho alguno de cualquiera de las zonas nombradas, que quiere para sí mismo ese apelativo. La terminología es doble, en este caso, por la dificultad que hay en discernir en ocasiones qué pertenece a un campo o al otro. La etnografía y el folclore como ciencias, están muy unidas, y realmente es complejo determinar qué pertenece a una ciencia o a la otra. Solamente en algunas ocasiones, y por expreso deseo del autor, más o menos fundamentado, podrá optarse por un término u otro.

De manera general tanto la etnografía como la etnología pertenecen a las ciencias sociales. Mientras que la etnografía estudia las actividades de los grupos humanos en su totalidad, la etnología se ocupa de los rasgos o características esenciales de cada grupo humano o etnia. La etnografía

determina el punto de partida de los estudios de antropología social y cultural, y sus correspondientes teorías, donde engarza con la etnología que la complementa estableciendo las líneas generales de la estructura y evolución de las sociedades. Ambas materias tienen puntos en común que derivan en ocasiones en la confusión de la delimitación de cada una. El matiz de ciencia comparada que ostenta la etnología la diferencia claramente de la etnografía, que estudia las culturas en sí mismas sin cotejar con la “cultura dominante o cultura que emite el estudio”, en este caso la occidental, aunque sea inevitable confrontar el resultado con los pueblos y culturas vecinos²⁵⁶. Por tanto la diferenciación de estas ciencias se circunscribe al método de trabajo, determinando si es o no comparativo, circunstancia que también en el campo de la música es difícil obviar, puesto que en ocasiones usando la comparación llegamos a determinar la naturaleza y orígenes de las músicas.

Etnografía.

Ciencia de las técnicas materiales, organización social, creencias religiosas, modo de transmisión de los instrumentos de trabajo, explotación del suelo, estructuras de parentesco, etc. También podemos determinarla como la parte de la antropología que trata de la clasificación, descripción de las etnias.

Etnología.

²⁵⁶ AA. VV., *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, dirigida por David L. Sills*: “En el siglo XX, <etnología> ha venido a significar el estudio comparado de las culturas documentadas y contemporáneas, excluida en gran parte su bioantropología, arqueología y lingüística. El término <etnografía> por el contrario, se emplea para designar el estudio de la cultura de una tribu o sociedad particular, pero como en casi todas las etnografías se hacen comparaciones, al menos con los pueblos vecinos, la distinción entre etnografía y etnología no es demasiado neta y puede parangonarse con la que

Ciencia que estudia las señas de identidad de cada pueblo, dividida en antropobiología y antropología cultural, económica, política y social. Forma la etnología parte de igual manera de la antropología, y sobre la base del material proporcionado por la etnografía estudia las razas en todos sus aspectos de carácter físico o psíquico.

Folclore.

Ciencia de las tradiciones, usos, creencias, leyendas, canciones y literaturas tradicionales, cuya principal característica se centra en el medio de transmisión, que es oral, y en el aprendizaje de las habilidades o técnicas de producción y los objetos que se derivan de ellas con el ejemplo. No es folclore, según los antropólogos y humanistas, el saber transmitido a través de la letra impresa.

La música no es ajena a este contexto ya que en algunas circunstancias y por muchos estudiosos se ha sustituido el término folclore por el de etnomusicología, que acota lo concerniente al **folclore musical** estigmatizado por la musicología comparada²⁵⁷ y la etnología musical que estudian las músicas primitivas y las extraeuropeas. Como vemos en el mundo de la música también se determinan geográficamente los términos, cuando el término “étnico” no expresa otra cosa que la referencia a un pueblo con una estructura familiar, económica y social homogénea, e igualdad de lengua, cultura y conciencia de grupo, no de distinción en la ubicación geográfica. Por tanto:

existe entre geografía y geología. Artículo de Harold E. Driver”, volumen 7, Aguilar, Madrid, 1975, página 623.

²⁵⁷ El término “Musicología comparada” fue creado por el musicólogo austriaco GUIDO ADLER (Eibenschitz, actual Ivancice, Moravia, 1855 - Viena, 1941) Alumno de HANSLICK a quien sucedió como profesor en la Universidad de Viena (1898), escribió estudios sobre historia de la armonía y de los músicos en Austria. Editó los *Deukmäler der Tonkunst*.

La etnomusicología trata el estudio de los folclores musicales de las distintas etnias del mundo.

La etnomusicología fue definida por S. Arom en una sesión de los Cursos Manuel de Falla de Granada en 1993 como “*el estudio de los sistemas musicales del mundo*”, afirmación recogida por Modesto García Jiménez en el texto del V Congreso de Folclore Andaluz²⁵⁸. La dicotomía de las atribuciones de la etnomusicología expresada desde el punto de vista de la no occidentalización de la música, y la más generalizada y por ende sin prejuicios sociales en tanto a qué cultura estudia a cuál, el arte musical en la cultura de un pueblo, diversifica los puntos de vista del estudio²⁵⁹, aunque en cierta medida sean complementarios o incluso similares los métodos de estudio.

Desde mi punto de vista creo que toda música creada por un pueblo, no hay que tener presente en esta afirmación la llamada música culta sino solamente la música folclórica, es música étnica, en el más puro sentido de la palabra que tiene a final del siglo XX y principios del XXI. Desde el hecho diferencial estamos acostumbrados a determinar como etnias, a los pueblos que no profesan nuestra cultura, la occidental, así etnia es el pueblo chino, con sus distintas facciones, los pueblos amerindios, africanos, etc.,

²⁵⁸ GARCÍA JIMÉNEZ, M., *Método y otras lecturas*, V Congreso de Folclore Andaluz Málaga 1994, Junta de Andalucía, 1998, página 127.

²⁵⁹ AA. VV., *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, dirigida por David L. Sills: “En torno a la definición de la etnomusicología hay dos posiciones extremas que son las más generalizadas: la primera se expresa en proposiciones tales como <la etnomusicología es el estudio total de la música no occidental>; la segunda es la que concibe la etnomusicología como <el estudio de la música en la cultura>”. La primera deriva del supuesto de que la etnomusicología debe ocuparse de ciertas áreas geográficas del mundo, quienes mantienen dicho punto de vista suelen tratar la música estructuralmente. La segunda subraya el contexto cultural de la música, sea cual fuere el área geográfica, y estudia la música como conducta humana y las funciones de la música en la sociedad y la cultura humanas; por consiguiente, no se da tanta importancia a la estructura musical, aunque se emplean técnicas objetivas de análisis de los estilos musicales a fin de efectuar comparaciones entre sistemas melódicos y de abordar problemas de difusión, de aculturación y de historia cultural. Artículo de Alan P. Merriam”, volumen 7, Aguilar, Madrid, 1975, página 288.

cuando ya no solamente en la cultura occidental existen diversas etnias, sino que también en nuestro país hay muchas y variadas etnias que le confieren ese enriquecido aspecto multicultural que posee. Creo pues que en ocasiones el término etnia se emplea con atribuciones de foraneidad que no son, desde mi punto de vista, totalmente correctos.

No está de más pues, diferenciar en la medida de lo posible la terminología que usaré en este trabajo de investigación, con el objeto de determinarla.

En principio la musicología, o ciencia que estudia la música en su totalidad exceptuando la técnica instrumental y la composición, tiene dos ámbitos de estudio bien definidos; el científico y el histórico.

Al ser una disciplina relativamente reciente, el término apareció en 1860 derivado de los estudios que se consolidaron en los inicios del siglo XIX, tuvo que ampararse en los métodos de áreas anteriores que tenían una metodología definida, como la filología y la etnografía. De hecho los caminos de la palabra hablada son los mismos que los de la palabra cantada. La integración de la musicología en la vida cultural de los pueblos se realizó a través de los centros de estudio como las universidades, conservatorios, sociedades culturales de diferente naturaleza, etc. De la diversificación de las materias que estudia la musicología se diferenciaron las siguientes ramas:

- 1- Origen y evolución de los estilos musicales.
- 2- Organología o estudio de los instrumentos.

3- Forma musical.

4- Biografía.

5- Bibliografía.

Esta diversificación es el origen de las distintas tendencias en las escuelas de musicología, que en nuestros días le dan cada vez más importancia al contexto sociocultural donde se origina la música, sea de la clase que fuere.

Vemos pues que cuando los estudios de musicología, que en principio abarcan la música culta, los trasladamos a las músicas de los distintos pueblos o etnias del mundo, determinamos la ciencia musical llamada etnomusicología, por lo que esta es una aplicación de la musicología, y a las distintas músicas estudiadas las llamaremos folclore musical de cada pueblo o etnia. De igual forma que en el folclore general, el folclore musical tendrá su canal de transmisión por medio del lenguaje oral. Por otra parte la musicografía abarca el estudio y recogida de material sonoro “in situ” de una etnia, sin puntos de vista comparativos con etnias de otra naturaleza sean vecinas o no.

Ejemplo:

Música tradicional murciana ↔ IDEM ↔ **Folclore musical** murciano.

Estudio del folclore murciano ↔ IDEM ↔ **Etnomusicología** murciana.

La música tradicional tiene, matiz que la caracteriza de otras, una función social. No se hace música por placer, aunque lo conlleve. Por tanto el estudio de esta puede efectuarse desde dos puntos de vista; uno es el estudio de la música por una parte para luego contextualizarla socialmente, y otro el determinar la música como un elemento más del rito o ritos que efectúan los pueblos en determinadas circunstancias. Lógicamente, como he expresado anteriormente, es operativa la opción primera, aunque hay veces que la investigación puede llevar a caminos erróneos, ya que la música no es la primera premisa del rito de ese momento.

En cualquier caso es evidente que el **folclore musical** forma una de las ramas fundamentales del estudio generalista del folclore, precisamente por su relación con otros aspectos de este como son las lenguas, modos literarios, creencias y costumbres de los pueblos.

El trabajo de campo es la forma más común de estudiar el folclore. Más tarde en este capítulo se estudiará el cancionero. El cancionero puede estar relacionado con la música local, regional, nacional o incluso continental de una zona geográfica y también con un determinado tipo de forma musical o tipo de canción, que puede ser común en el nombre o en la forma de distintas zonas geográficas, que aparentemente no tienen ninguna o pocas afinidades. Es en el caso del trabajo de campo cuando el concepto de folclore puede coincidir en su totalidad o en parte con música popular, o música de uso común en un momento y zona determinada. De hecho en ese instante se está coincidiendo en la evocación de la tradición por un lado, y la anotación en código musical por parte del que transcribe. Cuando por

medio del cancionero, o por otras causas derivadas fundamentalmente de la ejecución o divulgación sonora, la música tradicional se hace conocida por el pueblo, esto es; se populariza, ese determinado folclore se convierte en música popular para las gentes que reciben y hacen cotidiana la música. En este caso la música popular tiene una ascendencia tradicional o folclórica, aunque puede tener otras de diversa naturaleza. Por lo que decimos que:

Música popular es el resultado del fenómeno de absorción por parte del pueblo de un determinado tipo de música, con orígenes varios, que lo hace suyo por un tiempo limitado o, en menos ocasiones, ilimitado.

En cuanto al método de estudio de la música popular y el folclore, es preciso resaltar que desde el punto de vista que he mencionado anteriormente, y a modo de resumen, la música popular tiene que ver con las músicas que son conocidas por el pueblo o una sección de este en un determinado momento. La música folclórica con todas sus connotaciones de pertenencia a un fenómeno más amplio que forma parte de la historia y evolución de los pueblos, al contrario de la música popular no está fechada, aunque por supuesto sí está ubicada en un lugar y en directa relación con el desarrollo del pueblo que habita ese lugar. La diferencia pues en cuanto al método de estudio de los dos tipos de música a “grosso modo” podemos esquematizarla de la siguiente manera:

Música popular → Carácter datado en cuanto al método de estudio.

Música folclórica → Carácter evolutivo en cuanto al método de estudio, aunque puntualmente pueda estudiarse el fenómeno folclórico

musical de una forma datada, para ilustrar un momento determinado de la historia de ese pueblo y su música.

Si usamos para determinar estas cualidades la terminología que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (Ginebra 1857 - Vufflens, Vaud, 1913) instituyó en oposición diacronía / sincronía, los caracteres metodológicos de estas músicas quedan como sigue:

Música popular → Estudio de carácter sincrónico.

Música folclórica → Estudio de carácter diacrónico.

Esta terminología surgió en el seno del estudio de las lenguas, y su extrapolación a las ciencias sociales determina que:

Sincronía es el estudio desde la consideración del conjunto de los fenómenos de un momento histórico determinado, sin tener en cuenta su evolución en el tiempo. El estudio de la música popular tiene características sincrónicas porque estudiamos qué canciones o danzas son conocidas por un pueblo en una determinada banda histórica.

Diacronía es un estudio de la evolución en el tiempo de los hechos sociales. El estudio de la música folclórica o etnomusicología es por tanto diacrónico, porque matiza las diferencias que en el paso del tiempo han tenido las distintas formas de hacer música por parte de una etnia.

Bien miradas las diferencias podemos decir también que ambos términos en oposición son complementarios ya que, un estudio diacrónico, es en términos musicales el estudio de la música folclórica murciana desde

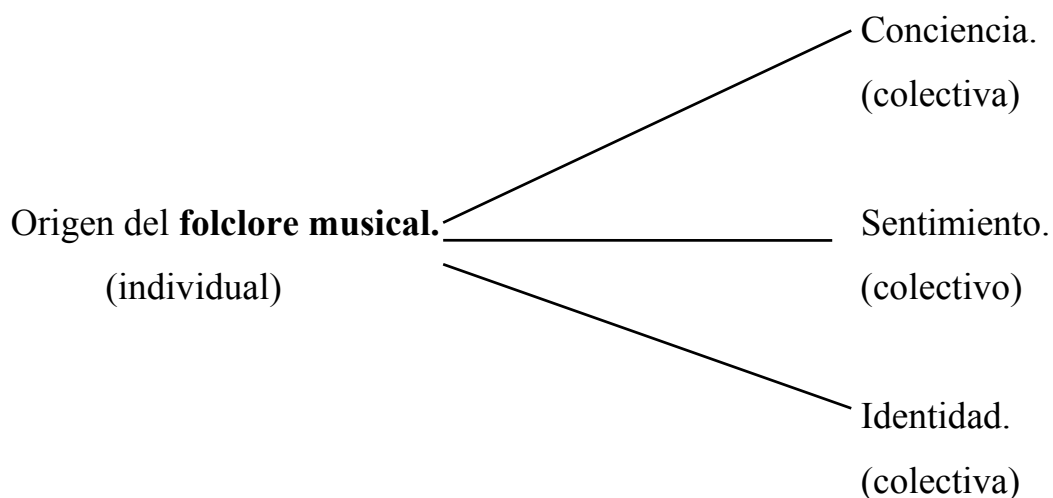
sus orígenes hasta nuestros días, teniendo en cuenta los caracteres evolutivos, está compuesto de muchos estudios sincrónicos desde los diversos estadios por los que ha pasado este tipo de música. Pero cuando aplicamos la terminología a la música popular, el punto de vista sólo puede ser de carácter sincrónico.

2.2- *MÚSICA FOLCLÓRICA.*

2.2.1- Introducción.

Se habla del folclore como receptáculo de las señas de identidad de un pueblo, pero, ¿y los orígenes del folclore?. Cuando hablamos de origen debemos referirnos obligatoriamente al concepto de creación. ¿Es el pueblo creativo?, ¿Tiene la capacidad colectiva de crear?. La colectividad no es aquí, ni en ningún otro sitio creativa. Tiene una gran capacidad receptiva de las cosas que le rodean y absorberlas hasta hacerlas suyas, por tanto el pueblo no crea. Es un ser privilegiado, dotado de unas capacidades por encima de las normales, el que acumulando sensaciones producidas por la conductividad de su entorno, las plasma en la creación personal e individualizada, en este caso de la canción, que más tarde, por la asimilación social del pueblo y el tiempo que toda costumbre necesita para morar en un entorno social, llamaremos tradicional. Estamos hablando pues que, el origen del **folclore musical**; el origen de las canciones y danzas tradicionales, no es colectivo, aunque el sentir así lo sea, sino individual.

Esquemáticamente:



La música folclórica tenía y tiene una función social, forma parte del rito que cada pueblo crea en torno a algo o alguien. Los caminos de la autenticidad hoy en día están un tanto velados por la homogeneidad de costumbres de los pueblos que aporta la vida entre el siglo XX y el XXI. Quizás no encontremos el **folclore musical** en estado puro con frecuencia o casi nunca, lo cual determina que las connotaciones antropológicas generales en cuanto al estudio del fenómeno del rito están sesgadas, pero podemos estudiar musicalmente el folclore de forma unilateral, como apunté en la Introducción de este capítulo, ya que nos abre caminos de observación e investigación distintos a los anteriores. Un ejemplo de ello son las interacciones de las distintas músicas entre sí, como las vecinales y en algunos casos las que mantienen códigos científicos musicales (como el uso del mismo tipo de escalas, formas musicales, etc.), o estéticas musicales parecidas y paradójicamente lejanas.

Por tanto y desde mi punto de vista el estudio del **folclore musical** abarca dos vertientes, a saber:

- a) Hecho diferenciador en cuanto a las distintas músicas tradicionales que determinan los rasgos esenciales de una etnia.
- b) Fusión parcial entre distintas músicas por distintos motivos, entre los cuales podemos nombrar.
 - b1) Mismo origen cultural perdido en el tiempo.
 - b2) Promovido por las migraciones.

2.2.2- Apuntes histórico - musicales.

La historia de los pueblos, determina su ser artístico. España, o mejor dicho, la Península Ibérica, tiene unas barreras naturales que la limitan de tal forma dentro del contexto del continente europeo, como pocos ejemplos podemos encontrar. Es el Mar Cantábrico por el Norte, el Océano Atlántico y el Mar Mediterráneo, que se juntan en el estrecho de Gibraltar que forma la puerta de entrada al Mar Mediterráneo, los que la bañan. Por otro lado el contacto con la totalidad del continente está “amurallado” por los Pirineos. Su posición estratégica, orientada hacia el oeste, hacia el norte y al este; al Mar Mediterráneo cuna de las civilizaciones occidentales, ha hecho que sea un objetivo de conquista por parte de distintos pueblos a través de la historia. Esta circunstancia ha determinado que las influencias culturales entre los países que la forman; Portugal y España, y concretamente, que es nuestro caso, entre las regiones de España sea muy variada. Han sido muchos los pueblos que han entrado en contacto con España en mayor o menor medida, por lo que la herencia cultural que nos han dejado es muy rica. Por ello no es de extrañar que tengamos en cuenta a la hora de dilucidar los ancestros de tal o cual música, esa mezcla de culturas que ha sido nuestro país, y que ha determinado unas manifestaciones musicales que hoy en día tienen su propia idiosincrasia, pero su origen solamente por pura lógica está determinado por la fusión de las músicas de varias culturas.

Así en el Levante español han habido influencias como las de los fenicios y griegos, romanos y cartagineses, visigodos, un siglo de dominación bizantina promovida por el pacto que el rey católico de los visigodos Atanagildo (reinó; *circa* 554 - 567) realizó con Justiniano I (¿Tauresium?, cerca de la actual Skopje, 482 - Constantinopla 565) para vencer cerca de Sevilla en el año 554 a su rival arriano Agila (reinó entre el 549 - 554), que era enemigo del catolicismo. Por la ayuda que recibió de

Justiniano I, Atanagildo tuvo que ceder tierras a los bizantinos. A la fusión de esta región del sudoeste con parte de Bética la llamaron Oróspeda que hasta el año 621 se mantuvo bajo la soberanía bizantina. Por último es preciso nombrar la dominación musulmana que tanto ha influido en nuestra cultura.

2.2.2.1- *Grecia.*

De las culturas precristianas que arribaron al Levante español sin duda es la griega la que atesora mayor manifiesto musical. En el siglo VI y a principios del V antes de Cristo, se originó un movimiento cultural en Atenas que estaba fundamentado en las relaciones artísticas que surgían entre poetas y músicos. Estas relaciones a lo largo de la historia volverán a repetirse y a florecer en otros lugares del mundo, dando paso a movimientos poético - musicales que enriquecerán artísticamente a la humanidad, de ahí la importante relación entre la palabra y la música, porque de la palabra recitada a la palabra cantada, solamente existe un paso²⁶⁰. Fue el “*ditirambo*” y el “*drama*” las manifestaciones más típicas del florecimiento artístico griego. El ditirambo era un canto destinado al culto del dios Dionisio, este era interpretado por un coro circular de cincuenta intérpretes masculinos que danzaban y bailaban con la dirección del director llamado “*corifeo*”, y todo acompañado de la interpretación del “*aulos*” que era un instrumento de viento parecido al oboe. El drama era una composición músico - dramática con los elementos esenciales que le conferían su carácter: poesía, música y danza, que era interpretado en los

²⁶⁰ MARTÍNEZ TORNER, E., *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*: “Mas una vez adquirido por el hombre el lenguaje articulado, llegó a la invención del verso, merced, probablemente, al elemento agógico de la música. Toda poesía primitiva era cantada, haciéndose, por lo tanto, inseparables durante mucho tiempo música y poesía, y ayudándose mutuamente en su evolución y perfeccionamiento hasta el momento en que, ya bien precisadas las formas de cada una de estas dos artes, pudieron separarse, expresando cada cual libremente los sentimientos humanos”, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2000, página X.

anfiteatros (edificios de forma ovalada o redonda donde había un escenario rodeado por una gradería que lo circundaba) por personas capacitadas en las escuelas creadas a tal efecto. La poesía se interpretaba de igual forma en prosa común, recitada o cantada, y la melodía que se le adjudicaba estaba fundamentada por el acento prosódico, así como el ritmo musical que se relacionaba con el número de sílabas, por lo que la similitud entre el ritmo musical y los metros poéticos era total.

La música por tanto estaba en un principio destinada a ser interpretada por el coro, con el acompañamiento de algún instrumento ocasional como el “*aulos*” o la “*lira*”, pero siempre en segundo plano para no oscurecer las palabras o la melodía del coro, más tarde se le agregó alguna monodía o parte solista para ser interpretada por un solo cantante. La danza, llamada genéricamente “*orchesis*”, era interpretada en un lugar especial frente al escenario llamado a su vez; “*orchestra*”, palabra que hacia 1600 se generalizó en Europa para designar a las orquestas que actuaban en las obras creadas por los autores italianos de la época que crearon la ópera, con algunos datos de los dramas griegos. Con respecto a los autores griegos más importantes es preciso nombrar a Esquilo (524 - 456 a. de J. C.), autor de “*Los Persas*”, este autor introdujo un segundo actor protagonista de forma que creó el diálogo entre intérpretes, limitando de tal forma, la acción del coro. También es necesario nombrar a Sófocles (506 - 495 a. de J. C.), Eurípides (480 - 406 a. de J. C.) autor de “*Orestes*”, y fundamentalmente a Aristófanes (*circa* 444 - 380 a. de J. C.) autor de “*Las Ranas*”, que fue representada en el 405 antes de Cristo y determinó el fin de este excelso período artístico, promovido por la inclusión de ideas que desde su perspectiva le parecían vulgares.

2.2.2.2- Roma.

Fueron los romanos herederos de la cultura artística griega que nos ocupa, promovido fundamentalmente por los esclavos que tenían de distintas procedencias. También los etruscos, que fueron los habitantes de Etruria (Toscana) donde aparecieron en el siglo VIII antes de Cristo, fueron hechos esclavos e incidieron en la música de la República Romana. Se sabe que los etruscos mantuvieron relaciones comerciales con los helenos, y sus instrumentos más peculiares era la flauta vertical y la travesera llamada “*subulo*”. Las representaciones escénicas con música en Roma datan del siglo IV antes de Cristo. Los intérpretes eran actores, mimos y músicos que eran calificados como “histriones” y adoptaron los dramas griegos, por lo que en el siglo III antes de Cristo ya había algunas formas de creación como el canto hablado, arias, dúos y coros. Lógicamente los poetas latinos tuvieron de alguna u otra forma relación con las artes musicales, de igual manera que ocurrió en Grecia, así fueron relevantes autores como Plauto (Sársina, Umbría, *circa* 254 - Roma 184 a. de J. C.), Catulo (Verona *circa* 87 - Roma *circa* 54 a. de J. C.) que sobre sus textos latinos compuso Carl Orff su obra “*Catulli Carmina*”, y Horacio (Venosa [Venusia], Apulia, 65 - 8 a. de J. C.), que compuso sus “*Odas*” pensadas para uno o más coros con alternancia del canto solista, y acompañamiento de instrumentos como la “*lira*”, “*khitara*” (antecesor de la guitarra), “*laúd*” y “*arpa*”, como instrumentos de cuerda. En cuanto a la organología aparte de los instrumentos ya nombrados existía una gran profusión de instrumentos de viento como la “*tuba*” (trompeta recta etrusca), “*lituus*” (trompeta de campana curva de procedencia también etrusca), “*bucina*” (trompeta plegada de origen pastoril), “*cornu*” (trompa de vara transversal), el “*syrinx*” o *siringa* (flauta griega de origen así mismo pastoril) y la “*tibia*” (flauta de hueso) En cuanto a la percusión cabe nombrar el “*tympanon*” (pandereta), “*cymbala*” (platillos), “*crótalo*” (sonajas) y “*scabillum*”

(sonaja de pie) Hay que tener presente que durante el gran período heleno - romano, también se fundamentaron las bases científicas de la teoría musical que pervive aún en nuestros días. Como vemos estas dos culturas que nos visitaron fueron en gran medida complementarias en su labor artística.

2.2.2.3- *Bizancio.*

Los elementos orientales han influido más de lo que en principio pudiéramos determinar en la cultura occidental, debido a los largos años de relaciones y adopción de usos del este. No ha quedado exenta de esta influencia la liturgia y el canto cristiano. Es preciso tener en cuenta que hasta el año 1453 Bizancio (colonia griega fundada en el siglo VII antes de nuestra era) o, Constantinopla (capital del Imperio Romano de Oriente) o, Istambul (Estambul), no fue conquistada por los turcos (fue a la vez turca y musulmana), por lo que la proximidad geográfica de los cristianos con los otomanos era de cercana vecindad. Por otro lado está la llamada Iglesia Oriental, que la configuran las iglesias del antiguo cristianismo como Palestina, Siria, Grecia, etc., con liturgia y lengua propia pero con caracteres comunes, que formaron iglesias como la bizantina (griega ortodoxa), la rusa ortodoxa, la etíope, la copta (egipcio cristiana), etc. Todo esto hace que las relaciones entre ellas tuvieran un denominador común, que en el momento de intercambiar costumbres a lo largo de los siglos, fueran en mayor o menor cuantía dependiendo de las relaciones políticas y religiosas del momento, pero qué duda cabe que las hubieron. Tanto en el arte general como en la música, la reciprocidad de datos e ideas es común. Esto no hace otra cosa que darnos a entender la importancia universal que tiene un lugar geográfico como es el Mar Mediterráneo, en la configuración de las culturas occidentales.

En cuanto a la música, el sistema bizantino es heredado de las escalas griegas, esto es; existe un sistema modal de melodías diatónicas que consta de cuatro modos auténticos y cuatro plagales. Ocho modos (*okto echos*) con su fundamental y su ámbito. Se incluyen dentro del contexto bizantino otras escalas como la pentatónica (*trochos*), y el uso del cromatismo con sus alteraciones sensibles. Por lo que respecta a la diferenciación entre la música de culto y la profana, no eran permitidos los instrumentos en la primera. Lógicamente se tiene más constancia de la música de la liturgia que de la profana, pero solo hay que pensar que el modelo de escalas, ritmos y ejecución era el mismo, para saber que la única diferencia pudiera estar en el uso de los instrumentos. Se ha hablado en el contexto profano de coros alternados (antifonía) de canto individual con acompañamiento instrumental, aspecto muy parecido a lo que vimos con la música griega. Podemos ya manifestar la gran importancia que tuvo la música griega. Fue heredada por los romanos y los bizantinos, y estos a su vez la promovieron por el resto del mundo que visitaron. Hay muchas músicas tradicionales que tienen influencia de las escalas modales, escalas que por su parte pertenecen al extremo Este del Mar Mediterráneo, con sus correspondientes influencias orientales. La música de las Cantigas de Alfonso X el Sabio está configurada con escalas modales, músicas tradicionales de las Islas Británicas también, cantos y piezas instrumentales de Hungría y Rumania de igual forma están basadas en escalas modales. No hay duda que el cristianismo en determinados países occidentales y la filosofía griega asumida por otras religiones como el Islam, han inducido los usos y costumbres musicales de muchos pueblos.

Por su parte la escala pentatónica, escala que ha sido la base de la creación metodológica de algunos sistemas educativos musicales para niños, de igual manera pertenece a muchos pueblos no solo de Europa, sino

de todo el mundo; la podemos encontrar desde China, hasta Europa pasando por América. En este sentido, salvo algunas melodías del Norte de España, nuestro país ha quedado exento de la influencia de la escala pentatónica.

2.2.2.4- *El Islam.*

La invasión musulmana de la península en el siglo VIII después de Cristo fue decisiva para nuestra cultura. Solamente hay que pensar que fueron ocho siglos de dominación. El inicio de esta etapa de la historia se centra habitualmente en la conocida batalla del Guadalete, río que los musulmanes conocían como Wadi - Lakka. Algunos estudiosos han desarrollado la teoría de que la batalla debe llamarse del río Barbate o de la laguna de la Janda, por creer que se desarrolló en aquellos lugares, fue Sánchez Albornoz el que definitivamente ubicó, para muchos, esta batalla en el río Guadalete. La batalla está fechada entre el 19 y el 26 de julio del 711, donde el rey visigodo Rodrigo (reinó entre el 710 y el 711) perdió la batalla y murió, frente a los musulmanes del gobernador de Tanger Tariq ibn Ziyad, que previamente habían cruzado el estrecho de Gibraltar, por orden del gobernador de Ifriqiyya, Musà ibn Nusayr. La derrota supuso el fin de la dominación visigoda y el principio de la musulmana. Desde los comienzos de la dominación musulmana el Este de la Península fue un lugar codiciado por los distintos reyes y reyezuelos, de tal manera que parte de Valencia y Murcia tuvieron el mismo destino, ubicando la capital en Murcia. La fundación de la ciudad se atribuye al emir omeya Abd al - Rahman II entre los años 825 y 831. Más tarde suplantó a Orihuela como capital de la cora de Todmir. Quizás la primera figura relevante que reinó en este territorio fue Ibn Mardanis (Peñíscola 1124 - Murcia 1172), soberano de los segundos taifas, que lo hizo durante el periodo de

transición entre los almorávides y almohades. Murcia cayó en poder de los almohades en 1172. Ibn Mardanis cuyo nombre completo era Muhammad ibn ‘Abd Allah ibn Sa’ad ibn Mardanis era llamado el Rey Lobo o Lupo por su ferocidad guerrera y sus ansias de expansión hacia el Al - Andalus occidental, dominó Jaén, Baza, Guadix, Carmona, entró en Granada (1161) donde fue derrotado en el año 1162 y llegó a sitiar Córdoba y Sevilla. Se cree que Mardanis procedía de familia cristiana, observando una arabización en Mardanis de Martínez o Mardonio. Sucedió a Ibn ‘Iyad (muerto en 1147), como rey de Murcia y muy pronto fue nombrado rey de Valencia. Políticamente fue muy avisado a la hora contactar con los reyes cristianos y crear acuerdos como con Alfonso VII y VIII de Castilla, Ramón Berenguer IV, Alfonso el Casto de Aragón, e incluso con las repúblicas de Pisa y Génova. Durante el reinado de Mardanis hubo en Murcia un gran esplendor en todos los sentidos, y nació una de las figuras más importantes de la historia musulmana de Murcia; Abu Bakr Muhammad ibn Arabí conocido como Abenarabí y con el sobrenombre de Muhyi al - Din (vivificador de la religión), (Murcia 1161 - Damasco 1240) Este místico sufí hispanoárabe fue y sigue siendo uno de los puntos cardinales de la religión islámica. Autor de obras sumamente importantes como por ejemplo “*Las Revelaciones*” (*Al - Futuhat*), escrito en La Meca, y “*La sabiduría de los profetas*” (*Fusus al - hikam*), resumen de su pensamiento espiritual. Algunos ven en Abenarabí un precursor del beato Ramón Llul (Palma de Mallorca *circa* 1235 - *circa* 1315), del que se conservan doscientas cuarenta y tres obras escritas en tres lenguas distintas y a cuyo sistema filosófico se le denomina Arte Magna y de Dante Alighieri (Florencia 1265 - Ravena 1321) autor de “*La Divina Comedia*”. El arabista español Miguel Asín Palacios (Zaragoza 1871 - San Sebastián 1944), especialista en el estudio de la filosofía y teología musulmana especialmente de Ibn Hazm y Abenarabí o Ibn Arabí, escribió el libro “*La*

escatología musulmana en la Divina Comedia” (1919), donde hallamos la siguiente anotación:

*“En nuestra exploración de los modelos islámicos de la Divina Comedia un teólogo místico y un exquisito poeta español, Abenarabí de Murcia, se nos ha ido revelando a cada paso como el más típico y sugestivo de aquellos modelos, como la más rica clave de los enigmas dantescos. La parte de gloria que a este pensador hispano, aunque musulmán, al murciano Abenarabí, debe corresponder en la genial empresa literaria que Dante Alighieri llevó a glorioso término con su poema inmortal, ya no es lícito desconocerla”*²⁶¹.

Del libro *Al - Futuhat* extraigo un párrafo donde Abenarabí se proclama murciano:

“Un vasallo de un gran sultán de Murcia llamó a éste a gritos para hacerle una reclamación: pero el sultán no le contestó. El apelante entonces le dijo: < Háblame, pues también Dios habló a Moisés >. A lo cual contestó el sultán: < ¡Ni que tú fueses Moisés! >, más el apelante replicó: < ¡Ni que tú fueses Dios! >. Detuvo entonces el sultán su caballo para que le informase de lo que deseaba e inmediatamente atendió su reclamación. Este sultán era señor de todo el

²⁶¹ Extraído del manuscrito de la conferencia del Presidente de la Academia de Alfonso X el Sabio el Dr. JOSÉ PÉREZ MATEOS “*Los cantos regionales murcianos*”, cedido por la familia.

*Levante de Alandalus y se llamaba Mohamed Saad
Aben Mardenix, en cuyo tiempo y bajo cuyo reinado
nací yo en Murcia*”²⁶².

A las derrotas guerreras de Ibn Mardanis, se sumó el paso hacia las filas almohades de su suegro Ibrahim Ibn Hamusq en 1166, que era rey taifa de Jaén. Los reveses fluyeron todos al compás, hasta que en 1171, coincidiendo con la toma de Valencia por los Almohades, murió supuestamente envenenado.

Tras un periodo de dominio almohade, surgió otra gran figura en Murcia; Muhammad Ibn Hud (¿? - Almería 1238), que aprovechó la decadencia de los primeros para nombrarse rey con el nombre de Al - Mutawakkil Alà Allah (el que confía en Dios) Batallador y con ansias de conquista lo hizo en Almería, Játiva, Alcira, Denia, Granada, Jaén, Málaga, Gibraltar, y llegó a conquistar Ceuta en el año 1231. Hubo grandes personajes de la cultura en esa época en Murcia como por ejemplo Ibn Sab'in (Murcia 1217 o 1218 - La Meca 1270), llamado también Abensabín. Abensabín recibió enseñanzas de medicina y de alquimia, pero fundamentalmente de religión. Como resultado de estas últimas su personalidad se conformó de manera ascética internándose en los caminos de la doctrina mística sufi, y teniendo muchos acólitos y colaboradores, llamados abensainíes. Fue perseguido por los teólogos y doctores de la ley, por lo que tuvo que refugiarse en principio en Ceuta y más tarde en Túnez y en El Cairo. Por último se instaló en La Meca donde tampoco obtuvo la paz que tanto deseaba, circunstancia que le condujo al suicidio por el ansia de reunirse con Dios. Fue la sospecha de profesar la unidad de la existencia lo que motivó tal persecución. Trató en sus escritos “*Cuestiones sicilianas*”

²⁶² Extraído del manuscrito de la conferencia del Presidente de la Academia de Alfonso X el Sabio el Dr.

la unidad del mundo y la naturaleza del alma, y expone sus doctrinas filosóficas versadas sobre conceptos neoplatónicos en su obra “*Budd al-Arif*” (*Templo del conocimiento*) Tuvo en común con Abenarabí y los cabalistas judíos el interés por el simbolismo de las letras.

El reino de Murcia fue entregado por Jaime I de Aragón, llamado “el Conquistador”, a Alfonso X de Castilla que tenía el sobrenombre de “el Sabio”, en 1244 por medio del tratado de Almizra. Este tratado tuvo lugar el 26 de marzo de 1244 en Almizra²⁶³. Consistía en la determinación de los límites de las zonas de reconquista castellana y catalano - aragonesa, por el que Jaime I y él, en ese momento el infante de Castilla Alfonso, se comprometieron a entregar a la otra parte los lugares conquistados indebidamente. Alfonso estaba casado con Violante, hija de Jaime I el Conquistador y de su segunda esposa de igual nombre, que era hija de Andrés II de Hungría.



Laúdes largos. Cantiga 130 de Alfonso X.

El talante de Alfonso X, como más adelante especifico en otro lugar de este trabajo de investigación, era de primar los estudios científicos y las letras y artes, que él también cultivaba, por lo que desde ese momento hubo

JOSÉ PÉREZ MATEOS “*Los cantos regionales murcianos*”, cedido por la familia.

un gran florecimiento cultural en lo que hoy es la Región de Murcia. Paralelo a esta circunstancia se aúnan los nombres ilustres que surgieron, como es el de Abu Bark Muhammad al Ricotí, personaje que destacó por sus conocimientos científicos, musicales y filosóficos, por los cuales Alfonso X le construyó una madrasa o escuela en Murcia para la enseñanza común de musulmanes, judíos y cristianos. Como resultado de ello fue la traducción al castellano de algunas obras clásicas árabes. Posteriormente al Ricotí se trasladó a Granada donde prosiguieron sus enseñanzas en diversos ámbitos como la medicina, la lógica, la geometría o la astronomía. Este momento de la historia es, desde mi punto de vista uno de los más importantes, puesto que es aquí sin lugar a dudas cuando se fusionaron con mayor fulgor las tres tendencias culturales mayoritarias; la musulmana, la hebrea y la cristiana. Y esto tuvo que incidir de la misma forma en la música. ¿Pueden determinarse las fronteras?, ¿Hasta donde llegó esa fusión? ; los resultados los tenemos hoy en día en nuestro folclore, no solamente el de la Región de Murcia sino también el de toda la zona de influencia de la convivencia tripartita. En cada sitio esa fusión tuvo unos resultados distintos, y también unos derroteros que le llevaron por caminos diferentes.

Por lo que respecta a la música tres han sido las etapas de desarrollo durante el período de dominio musulmán (711 - 1492) ya en la generalidad geográfica del al - Andalus:

1ª- Los usos musicales que hubo hasta el fin del reinado (796- 822) de al - Hakam I (770 - 822) Este tramo tuvo a su vez dos tendencias que habitaban paralelamente.

²⁶³ Hoy en día esta localidad se llama Campo de Mirra y está en la provincia de Alicante.

- La primera estaba representada por Isidoro de Sevilla (¿Cartagena?, ¿Sevilla?, *Circa* 560 – Sevilla, 636), cuyo contenido estaba formado por cantos producidos por la simbiosis entre la liturgia gregoriana, la música visigoda - mozárabe de tendencia bizantina y el saber musical del pueblo.

- La segunda era de procedencia hebrea, que más tarde veremos, y africana (berebere y árabe), motivada por la realidad de la conquista musulmana. Estas músicas procedían de centros culturales del Islam como por ejemplo la ciudad de Medina, Bagdad o Qayrawan (Kairuán de Tunicia), difundidas por músicos como Aifa, ‘Allun, Zarqun, ‘Abbas ibn al - Nisari y Mansur al - Muganni.

2ª- Durante la dinastía Omeya (siglos VIII - IX) hubo un gran esplendor de las artes y ciencias en al - Andalus. De hecho se considera a esta dinastía como la propulsora del arte árabe en España. En el reinado (822 - 852) de ‘Abd al - Rahman II (Toledo, 792 – Córdoba, 852), hijo y sucesor de al - Hakam I, tuvo lugar la llegada de Abu al - Hasan ‘Ali ibn Nafi’ (Iraq 789 - Córdoba *circa* 857), conocido por Ziryab, del que tenemos cumplida referencia en el capítulo dedicado a la historia de la guitarra y sus antecesores. Fue discípulo en la corte de Bagdad del músico Isaq al - Mawsili (767 - 850), con el cual tuvo sus diferencias. Este músico revolucionó con su venida a España la música del al - Andalus. Poseía una memoria prodigiosa, se decía que sabía hasta diez mil canciones. Era un gran laudista y cantor, así como un gran pedagogo, sobre todo en cuanto al examen de las capacidades del canto. Estableció la fórmula de manifestación musical andalusí; la nuba o nawba, en cuatro movimientos ordenados. Otro músico importante fue sin duda el filósofo y músico Abu Nasr Muhammad llamado Al - Farabi (Wasiy, Farab, Turkestán 870 - Damasco 950), conocido también por su nombre latino; Alpharabius, cuyos

comentarios sobre Aristóteles tuvieron gran influencia sobre la obra de Abu ‘Ali al - Husayn Ibn Sina conocido como Avicena (Afsana cerca de Bujará 980 - Hamadán 1037), Abu Bark Muhammad Ibn Yahya conocido como Avempace (Zaragoza, fines del siglo XI - Fez 1138) y Abu - l - Walid Muhammad Ibn Rusd conocido como Averroes (Córdoba 1126 - Marrakech 1198), fue autor del libro “*Kitab al - musiqi al - kabir*” (*el Gran Libro sobre Música*), y un teórico helenístico del Islam.

3ª- La dinastía Omeya dio paso a los reinos de Taifas. Los reinos más importantes fueron los de Sevilla (Banu ‘Abbad, 1023 - 1091) y Granada (Banu al - Ahmar, 1235 - 1492) Tanto en presencia de almorávides (1056 - 1146) y almohades (1129 - 1268) se establecieron fuertes relaciones con el Magreb, lo cual condujo a un florecimiento de la poesía y la música muy importante.

No han quedado grandes herencias físicas del pensamiento andalusí en general. Y no quedan debido fundamentalmente a la labor de enterramiento de cualquier vestigio cultural, que los vencedores del siglo XV español tuvieron con los vencidos. Grandes fueron los desaguizados; quema sistemática de tratados y bibliotecas musulmanas, que no hacían otra cosa que provocar de manera imperativa el olvido y destrucción de toda una cultura. En el caso de los musulmanes, los datos que prevalecen son los obtenidos por los descendientes de aquellos que poblaron el sur de España durante ocho siglos, y tuvieron que emigrar hacia otros lugares más tolerantes del norte de África, llevándose consigo el saber y las artes, entre ellas la música. Fueron algunas las ciudades que acogieron a los desheredados de la península, en el territorio que hoy consideramos como el reino de Marruecos. Hoy en día hay un barrio en Fez llamado el de los andaluces, donde supuestamente se instalaron las gentes musulmanas que

provenían de la España cristiana. Pero es curioso observar que todavía una de las músicas que se cultivan en estos lugares es la llamada música andalusí, que no es otra que la heredera de la música que se oía en aquel tiempo en el territorio conocido como al - Andalus.

Según Mahmoud Guettat existe un predominio del sistema diatónico en la música del al - Andalus. La génesis del sistema se encuentra en Pitágoras, que no es otro que el resultado de los enlaces de las consonancias producidas por las cuartas, quintas y octavas que conducen a la división de la escala en cinco tonos y dos semitonos, con la posibilidad de usar en la escala otros semitonos que dan lugar a las alteraciones accidentales o semitonos cromáticos²⁶⁴. Es un sistema lógicamente modal, como casi todos en esa época. En el transcurso del siglo IX, algunos de los tratados musicales griegos fueron traducidos al árabe y otros al sirio. Se sabe que a finales de ese siglo los músicos de Bagdad conocían perfectamente el funcionamiento de la música griega, por lo que cambiaron la afinación de instrumentos como el laúd, sobre la base de los intervalos griegos que desde su punto de vista eran más bellos. Durante el correr del tiempo se le adjudicaron intervalos de uso en las escuelas de Oriente, como intervalos de segunda y tercera llamados neutros, formados por $\frac{3}{4}$ y $1 \frac{3}{4}$ de tono respectivamente, aunque el tipo de transmisión de esta música, oral, ha resultado determinante para que estas influencias perdurasen o no en el sistema, influjo que en la mayoría de los casos no ha pervivido.

Con respecto a la nuba o nawba, es preciso comentar que su nombre deriva del árabe y significa “por turno”. Sabemos que apareció en el siglo VIII y significaba el orden que debían tener los artistas que efectuaban sus manifestaciones delante del califa. Más tarde la palabra designó a la propia

manifestación singularizada. Es un término que se emplea fundamentalmente en el Magreb. Cada nuba tiene un nombre que lo toma de su modo “tab” principal, con un contenido poético y normalmente de carácter místico. En su forma original había un nuba o nawba para cada momento, de hecho eran 24; uno para cada hora del día. Hoy en día hay 11 en Marruecos, 15 en Argelia y 13 en Tunicia y en Libia. Se considera la nawba, en cuanto a la forma, como una especie de suite vocal en varias secciones, precedida cada fragmento por un preludio instrumental llamado “tariqa”, por lo que los instrumentistas podían intervenir en algún momento de la interpretación de este tipo de suite. Al evolucionar se colocó un preámbulo a la suite, que trataba de un movimiento improvisado instrumental llamado “taqsín” y que aún hoy se emplea.

Organológicamente es preciso nombrar dos instrumentos que por su trascendencia posterior constituyen los emblemas de la música del al - Andalus. Por una parte el “*ud*” o laúd, del cual hemos tenido referencia cumplida en el capítulo destinado a la guitarra, y el “*rabab*”, instrumento muy usado en la Edad Media y emparentado con toda una familia de instrumentos actuales²⁶⁵.

El esplendor artístico de esta época fue suficientemente cuantioso, para que hayan pasado ocho siglos sin que algún retazo haya quedado en la memoria musical de nuestro pueblo.

²⁶⁴ GUETTAT, M., *El universo musical de al - Andalus*, Música y Poesía del sur de al - Andalus, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995, páginas 24 y 25.

²⁶⁵ PEDRELL, F., *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*: “Rabé.- Rabab es la raíz oriental de uno de los instrumentos que ha tenido más nombres en lo antiguo (en castellano rabé, rabel, rabelillo, rebequín, etc.) Fue uno de los más usuales de los juglares o músicos ambulantes de la Edad Media, hasta el siglo XVI en que adquirió su mayor desarrollo e importancia, acabando por convertirse todos los rabeles tiple, tenores y bajos de diferentes formas y dimensiones y de distinto número de cuerdas, en la preciosa y perfecta familia de instrumentos que tiene por jefe al violín”, Facsímil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Juan Gili, Barcelona 1901, página 52.

2.2.2.5- Los judíos.

El “*Libro de los Números*” (*Canto del Pozo*), “*Libro del Éxodo*” (*Canto de Miriam*), “*Libro del Génesis*” (donde a Jubal se le considera el primero en tañer la lira o “*kinnor*” y la flauta o “*ugab*”) y el “*Libro de los Jueces*” escrito entre 1200 y 1050 antes de Cristo (*Canto de Deborah*), son solo algunos ejemplos que constatan la afición del pueblo judío a la música. Este pueblo tiene sus orígenes geográficos en la parte de desierto que hay entre Mesopotamia y Egipto, que a su vez fueron grandes civilizaciones que existieron tres mil años antes de Cristo. La estancia de los judíos en España puede datarse en (*circa* 950 - 1492), cuando los núcleos fundamentales de la cultura judía se asentaron en Europa; en el Rin y sobre todo en España diferenciándose entonces los judíos sefardíes (españoles) de los askenazíes (alemanes), ya que tenían diferentes tendencias culturales y tradiciones religiosas; de hecho hoy en día existe esta distinción para la clasificación en cuanto a la procedencia de la música judía. Tuvieron generalmente hasta su expulsión una situación social muy aceptable y gran nivel cultural. Su estancia en España puede dividirse en dos períodos, según estuvieran bajo la influencia musulmana o cristiana. El primero, el período musulmán puede fecharse en (*circa* 950 - 1148), este tramo de la historia judía concluyó por la intolerancia de los almohades. La convivencia entre musulmanes y judíos era importante, como lo demuestra el hecho de que por ejemplo Abd al - Rahman III tuviera en el judío Hasday ibn Saprut (*circa* 905 - *circa* 975), a su médico y diplomático en la corte que regentaba. Esta época dio grandes figuras de la cultura judía como: Maimónides (1135 - 1204), Selomo ibn Gabirol (*circa* 1021 - *circa* 1058) y Yehuda ha - Leví (*circa* 1075 - *circa* 1141) El período cristiano (1148 - 1492) tuvo una gran importancia puesto que los judíos mantuvieron su estatus social (ahora destaca la labor de administración y aportación

económica que realizaron en distintos ámbitos), y la cultural puesto que se dedicaron a la difusión de los escritos más importantes de la época tanto de su procedencia como de otras, para lo cual ejercieron labores de traducción, del árabe al hebreo o al latín, en las escuelas y pseudoescuelas creadas al efecto, como fue la de Toledo, y también en las cortes de los reyes cristianos, como era el caso de la corte de Alfonso X el Sabio.

En cuanto a la música, tiene su origen en los cantos que se realizaban en los templos de culto o sinagogas, esto ocurrió después de la llamada “destrucción del templo de Jerusalén” en el año 70 después de Jesucristo, hecho acaecido bajo el mandato de Tito. Este templo, el segundo, fue terminado de construir en el año 541 antes de Cristo en Palestina. Las formas musicales que emergieron en esta época son fundamentalmente dos: la salmodia que era la lectura de los textos sagrados mediante determinadas fórmulas melódicas, y el canto sobre ritmos libres, fórmula que se usó de igual manera en el canto llano. La música judía tiene como característica una estructura escalística modal y una base de motivos rítmico - melódicos, estructuras que se asemejan a otras músicas como la árabe, la hindú (los ragas), etc. En general este concepto pertenece a los principios creativos primordiales de la humanidad, ya que si por un lado tenemos una serie de escalas que determinan un ámbito de notas que pertenecen a una estética determinada, los modelos rítmico - melódicos por otra determinan los patrones y dibujos melódicos básicos de la misma estética. En cierta manera, y sin ser exactamente lo mismo, este concepto está claramente plasmado en la casi totalidad de las músicas porque, ¿qué son entonces todos los patrones que podemos encontrar en ellas?, como por ejemplo la “falseta” en el flamenco, los motivos y escalas que se usan para la improvisación y creación en el jazz, o incluso en determinadas formas musicales ortodoxas de imitación o variación como la fuga de los

polifonistas, las diferencias de los renacentistas que más tarde pasarán a llamarse variaciones; todas son fórmulas para tener posibilidades de crear un mundo sonoro a partir de unos patrones o ámbitos. La música tradicional judía ha estado vinculada a la religión casi siempre y por ello los textos que han sobrevivido al paso del tiempo son en su gran mayoría de esa naturaleza. La música profana, y especialmente la cultivada en España durante la dominación musulmana, tiene influencias de la música árabe.

2.2.2.6- *Los trovadores.*

A pesar de originarse este movimiento en el sur de Francia en el siglo XI, teniendo como punto de partida la poesía profana en lengua provenzal (troubadours) y extenderse más tarde al norte de Francia (trouvères) y a Alemania (minnesänger), no hay duda que en España anduvieron, y nuestro país constituyó referencia artística de este movimiento, como lo demuestran las teorías referentes al texto más nombradas sobre el Minnesang:

- Por un lado hay una teoría de certeza indiscutible, que sostiene la procedencia del texto trovadoresco en la poesía latina, sobre todo en modelos de autores como Ovidio y Horacio.

- De alta verosimilitud es la teoría que centra el origen en la intervención de las novelas medievales del estilo de “*Abelardo y Eloísa*”, basada en las relaciones de Pierre Abélard (Le Pallet, cerca de Nantes, 1079 – priorato de Saint-Marcel, cerca de Chalon-sur-Saône, 1142) y su amada Eloísa, y también de la poesía sacra y la de los clérigos vagabundos o goliardos.

- También es incuestionable la relación con los textos de la poesía amatoria árabe, y la ensaltación a la mujer que se manifestaba en estas poesías que influyeron en la cultura meridional francesa.

- De certeza discutible es la última teoría que determina qué textos de origen folclórico popular, pudieron ser tomadas por determinados autores para encuadrarlas en el ámbito artístico de la época²⁶⁶.

Una vez más los caminos de las letras y la música son paralelos. La influencia de la poesía latina y las consecuencias del florecimiento cultural de la España vecina han sido fundamentales, para el nacimiento y desarrollo del fenómeno trovadoresco. Estos músicos poetas cultivaban la alternativa de la canción religiosa; la canción profana. Este tipo de canción estaba altamente influenciada científicamente y estéticamente por los usos del clero. Así, en cuanto a la melodía, se movían en el estilo formal de las canciones de la iglesia. Eran los modos eclesiásticos, de igual forma, la base de la estructura musical. He comentado antes que las Cantigas del Rey Trovador, Alfonso X el Sabio, se fundamentan también en el contexto de los modos eclesiásticos, que a su vez proceden de la música griega, por lo que queda suficientemente demostrada la influencia de la música griega, a través de los siglos, en las diferentes músicas que se generaron en el área geográfica mediterránea, y en zonas limítrofes donde se extendió igualmente por medio de los diferentes cultos, esta concepción musical. La forma de las canciones estaba concebida sobre la base de la letanía (cada verso se canta usando la misma melodía), en estructura de secuencia (cada dos versos se repite la misma rima y melodía con cadencia suspensiva y conclusiva), en la forma de himno ambrosiano (dímetros yámbicos en

²⁶⁶ Más información en:

cuatro versos desarrollados como a, b, c, d) y en el tipo del rondel (fórmula de copla y estribillo alternada que se dividió en balada, virelai y rondeau) En cuanto a los contenidos de las canciones destacaban las de amor, las de contenido crítico - social, relatos de hechos bélicos como las Cruzadas y las de lamentación. Por su carácter viajero, debemos considerar que los trovadores contribuyeron a la expansión de la música y poesía que proviene del cristianismo, de igual forma, y en el contexto de nuestro país, tuvieron que desarrollar un alto grado de convivencia, y en algunos casos de fusión, con los estilos procedentes de otras religiones (árabes y judíos) que existían en España.

2.2.2.7- *Síntesis.*

Vistas de forma somera las distintas culturas predominantes que pueden sustentar, en un principio, los cimientos de nuestra música tradicional, puede considerarse una primera partición de origen en cuanto al foco cultural donde se ha generado. Este centro cultural es fundamentalmente de carácter geográfico; está claro que la música griega ha influenciado a la gran mayoría de las músicas colindantes, por lo que debemos tener presente esta circunstancia a la hora de evaluar procedencias musicales. Otro punto de partida, posterior en el tiempo, es el cultural-religioso o, músicas que proceden de la liturgia religiosa. Las diversas tendencias religiosas han generado músicas; diferenciaremos entre la música cristiana, el Islam y el judaísmo, pasando por alto que algunas de ellas tengan indicios genéticos comunes. Ya desarrollada esta división se puede especificar entre los diferentes cultos que han generado las tres religiones mayoritarias, los cuales han tenido una troncalidad común pero un desarrollo individual. Así en el cristianismo hay diversas tendencias

como la católica, protestante, anglicana, etc. Por otro lado la religión musulmana se divide en facciones que externamente se determinan de forma distinta.

Esquemáticamente:

1ª Procedencia: Geográfica (música griega como punto de partida)

2ª Procedencia: Cultural – Religiosa (tres religiones dominantes)

3ª Procedencia: Religiosa (consecuencia de los diferentes cultos de las tres principales religiones)

Estas circunstancias se mantendrán durante mucho tiempo de forma generalizada en nuestro entorno cultural, y aún hoy en día tienen relevancia en algunos casos.

En el Sur de España fueron como sabemos los musulmanes, ya he relatado anteriormente en la parte del Islam estas circunstancias, y el tipo de sociedad de comunión más o menos fructífera que establecieron con los hebreos y cristianos, la influencia más importante, aunque lógicamente esta zona geográfica de España no está exenta de influjos anteriores y posteriores de otros pueblos, prácticamente los mismos que en el Levante. El hecho de que sobresalga la cultura musulmana no es otro sino el que durante muchos siglos el Califato de Córdoba rivalizó con el de Bagdad en esplendor de las ciencias, letras y artes en general, por no nombrar la ciudad de Granada y lo que supuso en el desarrollo cultural de este lugar el establecimiento de la corte. Estas circunstancias hacen que la labor de los demás pueblos visitantes quede algo ensombrecida.

Por su parte en el Norte fueron más débiles las influencias de las culturas nombradas con la población ya existente, pero fueron comparativamente más fuertes las suyas propias con las de los países del norte, como por ejemplo los celtas y germanos, que han influido en las canciones gallegas, asturianas y en parte las vascas.

2.2.2.8- *El flamenco.*

Un ejemplo de los problemas que conllevan la determinación de las etimologías musicales, lo tenemos en la eterna controversia de los orígenes y transición del flamenco. El flamenco es sin duda una de nuestras músicas con más poder de convocatoria, fundamentalmente por ser muy variada en cuanto a los “palos”, que determinan ritmos distintos, tiempos distintos, estéticas distintas, etc., lo que le confiere una riqueza expresiva enorme. Es una música ligada a la cultura gitana, por lo que su origen es paralelo al devenir de este pueblo. Pero también es una música asentada sobre todo en el sur de España, y aquí hay que tener en cuenta que existían tres culturas más o menos bien avenidas y con más o menos fusión entre sus distintas manifestaciones artísticas. No podemos pensar que el flamenco proceda de una sola de las corrientes nombradas, por no tener en cuenta otras quizás de menor calibre pero también importantes en la historia del flamenco, sino una fusión de la mayoría, por no decir todos los aspectos culturales de expresión musical que la envolvían. Nunca en la historia de otro país han concurrido circunstancias de desarrollo en la convivencia de las tres importantes culturas de nuestro entorno: hebrea, musulmana y cristiana, no encontraremos lugar ni fecha de algo similar y además durante tanto tiempo; ocho siglos. No es de extrañar que estas tres culturas capitales incidieran en algunos aspectos en la música llamada flamenca. Estas

fusiones tuvieron que realizarse de manera paulatina y en ambientes sumamente reducidos. Debemos pensar que hasta 1783 fecha en la que Carlos III promulgó una ley liberando a los gitanos de la represión a la que habían sido sujetos, no se tienen noticias fidedignas de esta música, por lo que debemos pensar que los gérmenes de las músicas que participaron en la fusión fueron añadidas antes de esta fecha o sobrevivían en el alma creativa del pueblo procedentes de los años de convivencia anteriores. Para glosar estas circunstancias debemos remontarnos a nuestros días; hoy se usan acordes dentro del flamenco, que hace treinta años no eran considerados de ninguna manera en la órbita armónica flamenca, estas armonías proceden de los contactos de músicos flamencos con los de otros tipos de música, como por ejemplo músicos de jazz, de músicas americanas como la caribeña y otras del cono sur, etc. Quizás dentro de cien años haya que retrotraerse a estas fechas para explicar tal o cual uso armónico. Las circunstancias lógicamente son distintas, sobre todo en cuanto a la divulgación de la música que determinan que las fusiones, aportaciones, etc., por unos mejor consideradas que por otros, sean patrimonio de todos con mucha más celeridad.

Se ha hablado en demasía, escrito mucho menos, de la naturaleza del flamenco; casi siempre las declaraciones están de acuerdo partidistamente con puntos de vista que el orador tiene que defender, no con unas premisas de carácter pluricultural como de nuestro origen se desprende. De tal manera que se ha relacionado con motivos aparentemente científicos las secuencias armónicas flamencas, una de ellas llamada Cadencia Andaluza, con las escalas que proceden de la música gregoriana que sin duda tiene que ver con muchas músicas tradicionales occidentales, como hemos visto anteriormente. Pero el punto de vista está sustentado para otorgar al flamenco carácter científico, en algunos casos afín a otra cultural capital.

Las músicas que provienen de la tradición raramente están sustentadas por manuscritos científicos que la codifican, ya que han sido creadas como sabemos por el devenir de los pueblos, más tarde se han hecho intentos de codificar científicamente las músicas, intentos que en muchos casos han sido vanos y se han caído por su propio peso. Las escalas modales han sido usadas como fuente de recursos por muchas músicas, como por ejemplo el jazz, pero es difícil comprender las conexiones armónicas y melódicas del flamenco con la música gregoriana sobre todo si a una Cadencia (estamos hablando de armonía), le atribuimos una procedencia de una escala dórica o eólica por ejemplo (estamos hablando de melodía) Desde mi punto de vista debe haber una influencia en el flamenco, como la hay en otras tradiciones musicales, de la música basada en las escalas modales. No tiene por qué delimitarse esta influencia a una premura en cuanto al deseo de codificar, puede determinarse en la forma del canto (melisma) o de giro melódico (tendencia ascendente o descendente en cuanto a la resolución melódica con las notas principales de la escala) Pero insisto, un apareamiento melódico (secuencia de tonos y semitonos de una determinada escala modal), con uno armónico (secuencia de tonos y semitonos de las tónicas de los acordes de una cadencia armónica), no creo que tenga mucho sentido.

Otro mito es el relacionado con la grafía, esto es; “el flamenco no se puede escribir”. Está claro que la interpretación, y todo lo que conlleva; ritmos, tenutos, matices agógicos y dinámicos, son difíciles de establecer en una partitura, pero no imposibles. Algún músico español ha comentado en ocasiones que los flamencólogos que defienden la postura de la imposibilidad de escribir la música flamenca, son personas que no saben escribir música. La polémica por tanto está servida. Ha habido intentos más que provechosos de escribir la música tradicional que por su naturaleza

antes comentada es tarea compleja, se han hecho intentos muy fructíferos con la música de la India, se han escrito solos de Charlie Parker y de sus contemporáneos aunque la medida no sea la escrita y por ello ya hay métodos de lectura en jazz, se ha escrito la música arábigo andaluza que durante tanto tiempo estuvo presente en nuestro país y rivalizó con la corte de Bagdad; este intento ha sido realizado por Younes Chami para la notación, Labzour Tazi para la interpretación musical y Larbi Tamsamani en la dirección²⁶⁷, la música de los derviches por Bülent Aksoy²⁶⁸, etc., se han realizado tantas cosas, que decir que el flamenco no se puede escribir creo que cuanto menos es una temeridad. Por otro lado hay composiciones de nuestros maestros más cercanos a la estética andaluza como Falla, Turina, que son auténticos “palos”, y las composiciones generales de la llamada música clásica han llevado unos derroteros que se habla desde hace ya mucho tiempo de grafía contemporánea. Estas manifestaciones tienen a mi juicio dos motivos:

1- Por un lado la poca eficacia, inexactitud, y en realidad poco empeño científico en los primeros proyectos de escritura de intérpretes flamencos, como por ejemplo la escritura de la música de Paco de Lucía que fue realizada desde mi punto de vista con objetivos únicamente comerciales, la gran mayoría de ella.

2- Una lamentable actitud de las gentes que no quieren compartir su conocimiento, porque si lo hacen ya no es patrimonio personal los patrones flamencos que usa.

²⁶⁷ CHAMI, Y., *Les Nawbas de la Musique Andalouse Marocaine*, Casablanca, 1980.

²⁶⁸ AKSOY, B., *Sermüezzin rifat bey'in ferahnak mevlevi ayini*, Pan Yayincilik, Istanbul, 1992.

Se ha trabajado muchos años con cifra, que no es otra cosa que la tablatura que usaban nuestros maestros de vihuela y guitarra barroca, en el caso de la guitarra flamenca, y poco más. Espero que esta circunstancia no se siga considerando un anatema durante mucho más tiempo.

Las formas flamencas más antiguas, en cuanto al cante se refiere, son las *tonás* (en este grupo pueden distinguirse los *martinetes*, *carceleras*, *deblas* y las genéricamente llamadas *tonás*), las *siguiriyas* y las *soleares*. Estos tres grupos forman el tronco genético de los restantes estilos que hoy en día podemos escuchar, aunque estos pueden dividirse dependiendo de su origen en:

1- Formas vinculadas directamente con las tres primeras.

El *polo*, la *caña*, *corridas*, *livianas*, *serranas*, *saetas*, *cantiñas*, *tangos*, *tientos* y *bulerías*, pertenecen al grupo que tiene vinculación directa con las tres formas primitivas.

2- Formas de desarrollo indirecto.

Las *alegrías*, *romeras*, *mirabrás*, *caracoles* y los *fandangos* malagueños, levantinos, granadinos y onubenses, se han formado indirectamente relacionados con las formas primarias.

3- Formas de procedencia folclórica diversa como española o hispanoamericana.

Las *peteneras*, *sevillanas*, *nanas*, *trilleras*, *farruca*, *garrotín*, *guajira*, *rumba*, etc., tienen una ascendencia folclórica en gran parte. La influencia

hispanoamericana es debida a que algunas formas flamencas, viajaron al continente americano fusionándose con otras músicas allí establecidas, que en algunos casos eran originarias de ese continente, y en otros tenían matices africanos debido a la migración forzosa, en forma de esclavitud, que sufrieron las gentes de ese continente, a sectores del americano. Posteriormente volvieron a la península convertidas en algo distinto a lo que eran cuando se marcharon, vinieron mezcladas con otras músicas. A estas formas se les suele llamar de “ida y vuelta”. Esta circunstancia no sólo ocurrió con el flamenco sino de igual manera con músicas clásicas, que en ocasiones tenían componentes u orígenes folclóricos, como por ejemplo ocurrió en el barroco musical español con músicas o danzas que se incluían en algunas suites de guitarra barroca, tal es el caso de las de Santiago de Murcia²⁶⁹.

Por lo que se refiere al baile, en un principio solamente se ejecutaban las formas que tenían relación con el *zapateado*, los *tangos* o las *bulerías*. La época de los cafés cantantes hizo que se le fueran sumando progresivamente estilos como las *soleares* y *alegrías*, que hoy en día son formas plenamente desarrolladas en el baile flamenco.

Eduardo M Torner orienta algunas costumbres del flamenco, como es jalear al cantante y llevar el tempo con golpes sobre las rodillas, en la música árabe, con citas de la página 24 de la obra “*Cantigas*” de Julián Ribera y Tarragó:

²⁶⁹ Ver subcapítulo dedicado al Barroco en el Capítulo nº1.

“Al oír cantar a Abensaraich, llevando el compás con su varita, se recibía la impresión de que era un ángel el que cantaba”²⁷⁰.

Este mismo autor, Torner, determina que los *ayes* y los *jipios* del “cante jondo” son de igual forma comunes al canto árabe. Diferencia también entre “cante flamenco” y “cante jondo”, estas desigualdades en cuanto a la forma de interpretación las ciñe en que el “cante jondo” contiene gran profusión de melismas con un ámbito melódico de corta extensión, y por su parte el “cante flamenco” no contiene tanto canto melismático y la extensión del ámbito melódico es mayor. Partiendo de estos datos y apoyándose en otros que determinan la diferenciación de las naturalezas de los dos contenidos, clasifica los cantes flamencos en “Cante jondo o grande”, “Cante jondo o grande de no tanta pureza como el anterior” y “Cante flamenco”²⁷¹.

Cada autor realiza una clasificación que puede tener que ver con la corriente intelectual que profesa o, quizás con los orígenes de su escuela. Todas, o gran parte de las divisiones y subdivisiones son correctas y a la vez erróneas, ya que encontraremos aciertos o desaciertos dependiendo del crisol con que se mire. Por lo que respecta a los apuntes de Eduardo M. Torner, es interesante la relación que mantiene entre ciertas características del flamenco con la música árabe, proximidad que dada la cuantía de siglos

²⁷⁰ MARTÍNEZ TORNER, E., *La canción tradicional española*, Folklore y Costumbres de España Tomo II dirigido por F. Carreras y Candi, Merino, Madrid, 1988, página 42.

²⁷¹ MARTÍNEZ TORNER, E., *Op, Cit.*,

“1- Cante jondo o grande, considerado como el más puro y antiguo:

- Siguiriyas gitanas o playeras. - Soleares.

2- Cante que, aunque dentro del jondo o grande, no se le considera tan puro como el anterior:

- Solearillas. - Polos. - Cañas. - Medias cañas. - Debla. - Toná chica. - Toná grande. - Livianas. - Martinetes. - Serranas. - Cabales. - Carceleras. - Javeras. - Fandangos.

3- Cante flamenco:

- Rondeñas. - Malagueñas. - Granadinas. - Peteneras. - Tientos. - Bulerías - Chufas. - Marianas. - Farrucas. - Fandanguillos. - Cartageneras. - Murcianas. - Tarantas. - Alegrías. - Sevillanas. - Tangos.

”, página 43.

de dominación, como ya he dicho antes, no nos debe resultar raro que alguna de nuestra música más emblemática la ostente.

El flamenco ha tenido un desarrollo geográfico, desde la fecha comentada anteriormente, tal, que también en la Región de Murcia hay una zona donde genéricamente se cultiva de motu propio; Campo de Cartagena. De ahí que haya desarrollado brevemente algunas circunstancias que rodean el mundo del flamenco. Estas formas flamencas propias del levante español y por ende de la Región de Murcia se llaman genéricamente; “Cantes de Levante” y son la *Taranta* y la *Cartagenera*, de las que más tarde daré cumplida referencia.

2.2.3- Música folclórica de la Región de Murcia.

2.2.3.1- *Introducción.*

Cualquier tipo de clasificación atiende básicamente a una visión determinada de una serie de elementos de un todo, para conseguir uno o más objetivos que justifiquen una sobre lo que se quiere afirmar. En este trabajo de investigación nos encontraremos con algunas y variadas clasificaciones, que como digo, están orientadas para dar a conocer una visión determinada de algo. Así en la canción o, el contenido melódico podemos clasificarlo desde el punto de vista de la geografía, contenido prosódico, forma musical, etc.²⁷² Desde mi punto de vista creo que cualquier tipo de clasificación que nos ayude a comprender y llegar a

²⁷² MARTÍNEZ TORNER, E., *Op. Cit.*, “La clasificación literaria de las canciones, o la mera agrupación de éstas teniendo en cuenta las circunstancias en que son cantadas –canciones de oficios, de baile, de ronda, etc., - no pueden, a nuestro juicio, tener nunca un carácter estrictamente científico. En primer lugar, en esas clasificaciones se atiende exclusivamente a la letra que acompaña a las melodías, siendo así que sin estas últimas las que principalmente nos interesan. En segundo lugar, es muy frecuente hallar una misma melodía aplicada por el pueblo a usos distintos, con sólo modificar en alguno casos la métrica

conclusiones, en este contexto, más o menos fidedignas es interesante, manteniendo y estando de acuerdo por otro lado que la canción musical o todo lo que se refiera a la música hay que analizarlo desde el punto de vista de la música misma. De canciones iguales, cuya coincidencia es prácticamente nula en cuanto a la letra, fraseo, nombre, etc., y sin embargo es la misma canción, hablaré más adelante en este mismo capítulo. Fue Eduardo Martínez Torner uno de los primeros que clasificó la canción basándose exclusivamente en la construcción melódica realizando esquemas eliminando notas repetidas para construir así unos determinados diseños patrones y agrupar las canciones que se correspondan con ese tipo de gráfica. De esta forma desarrolla siete grupos distintos de gráficas de melodías, en los que en el último recoge las melodías inclasificables en los grupos anteriores. La similitud, una vez desarrollado los gráficos, de las melodías que agrupa es incuestionable. Así el Grupo Primero contiene 134, el Segundo 202, Tercero 15, Cuarto 23, Quinto 28 y el Sexto 56²⁷³. El trabajo es ímprobo e impecable, y desde mi punto de vista paradigmático en el estudio del folclore, aunque como he dicho no único, ya que otros estudios distintos pueden ayudar y complementar este.

En los libros de viajes podemos apreciar cómo el autor va sintiendo los contrastes de los lugares que visita, a medida que se interna en ellos. Entre el 23 y el 24 de febrero de 1950 el madrileño Julio Caro Baroja escribió sus impresiones al internarse en la Región de Murcia desde el nordeste; Orihuela. A pesar de no ser músico el autor realiza un breve apunte:

musical, o una misma poesía adaptada indistintamente a diversas melodías, siempre que éstas tengan una estructura rítmica análoga.”, página XV.

²⁷³ Martínez Torner, E., *Op. Cit.*, páginas XV a XXV.

“Murcia es una encrucijada de las más típicas que hay en España donde se cruzan lo castellano (manchego), lo aragonés, lo valenciano y alicantino y lo andaluz de un modo matizado y gradual.

Analizando la música, el habla y la técnica agrícola es como, los cruces y áreas de influencia podrán definirse mejor probablemente.

En música hallamos:

- 1) jotas relacionadas con las aragonesas de modo evidente aunque desde el punto de vista histórico poco aclarado.*
- 2) parrandas que parecen lo más específicamente murciano de la huerta.*
- 3) canciones andaluzas adoptadas de suerte que se habla de “malagueñas murcianas” por ejemplo.*
- 4) formas locales como las “enredas” de Cieza y Jumilla.*
- 5) seguidillas, sevillanas, boleros, etc., conocidas como andaluzas y castellanas nuevas.”²⁷⁴*

Es importante destacar de este texto el concepto de “encrucijada”, o de sincretismo entre diversas culturas, que determina la reciprocidad de los

diversos folclores limítrofes. De ahí que en algunas ocasiones aspectos, formas, o más concretamente; algunas canciones tengan una procedencia dudosa y muchas veces se dé por válida más de una ubicación. En cuanto a la estratificación musical hay que tener en cuenta que no está realizada por un musicólogo sino por un antropólogo e historiador, cuya fuente de información sea probablemente el discurso de alguien afín, más que la propia investigación en este caso musical. De cualquier forma es muy interesante el texto.

Relativo a los momentos cruciales en que la Historia de la Región de Murcia ha sido influenciada por las culturas establecidas en ella, José Pérez Mateos describe tres, a saber:

1- Etapa Ibérica.

2- Dominación de los godos.

3- Período Árabe.²⁷⁵

De los aspectos históricos ya he hablado de manera generalizada en este mismo capítulo. Las circunstancias descritas que no corresponden directamente a la Región de Murcia son aplicables a ella, ya que pertenece a la misma área de influencia cultural.

En muchos casos la música folclórica, al igual que el folclore en general, de una región o zona geográfica, sea cual fuere su tamaño, viene determinada o contrastada por su delimitación geográfica. En este caso las

²⁷⁴ CARO BAROJA, J., *Apuntes murcianos, de un diario de viajes por España, 1950*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, página 53.

depresiones que forman los núcleos montañosos son: Valle del Guadalentín - Segura, Campo de Lorca, Cuenca de Mula, Campo de Caravaca, Cuenca de Fortuna, Campo de Cieza y Tierra de Yecla que conjuntamente con la llanura litoral llamada Campo de Cartagena constituyen las comarcas de más carácter.

El Reino de Murcia, como se recoge en páginas anteriores, era mucho más extenso geográficamente de lo que hoy es la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia o, ha sido en épocas anteriores la Provincia de Murcia. Prácticamente el Reino de Murcia mantuvo sus límites creados en la Edad Media, hasta el siglo XIX. En 1809 se creó el Departamento del Segura y en 1810 la Prefectura de Murcia, ambas efímeras reformas administrativas de origen napoleónico. En 1833, se realizó una división territorial con criterios más políticos que geográficos y culturales. Así se creó la Región de Murcia que aglutinaba las provincias de Albacete y Murcia, provincias que por otro lado tenían poco en común, en parte porque el glosario administrativo, militar, judicial, eclesiástico, etc., no englobó a ambas. Solamente la Universidad era común. Así se mantuvo hasta el establecimiento de la monarquía parlamentaria y la aprobación de la Constitución de 1978. Albacete se fusionó, como era natural, a la Comunidad de Castilla la Mancha, y la provincia de Murcia se convirtió en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, cuyo estatuto de autonomía fue promulgado el 9 de junio de 1982.

2.2.3.2- Zonas geográficas.

Algunos de los sectores de la Región de Murcia tienen costumbres comunes que derivan en afinidades musicales, como por ejemplo puede ser

²⁷⁵ Extraído del manuscrito de la conferencia del Presidente de la Academia de Alfonso X el Sabio el Dr.

la influencia que la capital de la Región tiene en sus sectores limítrofes. Por otra parte están claramente diferenciadas las costumbres y usos musicales entre determinadas partes de la Región. Así, y en el contexto puramente musical, diferenciaremos, en cuanto a la música tradicional, las siguientes zonas geográficas:

- **Huerta de Murcia.**

- **Campo de Cartagena.**

- **Campo de Lorca.**

- **Comarca del Noroeste.**

- **Comarca del Altiplano.**

2.2.3.2.1- Generalidades y Huerta de Murcia.

Estas delimitaciones determinan sobre todo una forma peculiar de interpretar en la mayoría de los casos los mismos tipos de canciones o bailes, cuyas diferencias se centran en la velocidad, los pasos del baile, la tonalidad o incluso la función social, pero la base o troncalidad de la forma es la misma. Así la misma forma englobada en la danza, en cuanto al nombre, tocada en el Noroeste o en el Campo de Lorca tiene sustanciales diferencias.

2.2.3.2.1.1- Bailes.

El baile más típico de la huerta de Murcia son las Parrandas. Está formado al menos por dos parejas, donde las mujeres portan castañuelas que mantienen el ritmo que va dictando la guitarra, otros instrumentos de púa, y el cantante. Los hombres por su parte, con la montera en la mano eligen la mujer con la que quieren bailar, y si ésta no dice nada es señal que acepta el baile. Cuando se termina la tercera copla los hombres tienen derecho a sustituir a los que están bailando, y al comienzo de cada una de las coplas, éstos cambian de lugar pasando por detrás de la pareja y colocándose delante de la contraria. Cada principio de verso implica que los bailadores realicen la mudanza, que consiste en dar la vuelta siguiendo el baile sin interrupción. Al final se suceden una serie de saltos, brincos y palmadas que constituyen el llamado Canto del Retal. Una de las acepciones de las Parrandas son las Pardicas, que es el nombre que dan en Moratalla a las Parrandas, según Aurelio Capmany²⁷⁶. Este nombre se ha generalizado y lo encontramos con mucha profusión en toda la comarca del noroeste como Caravaca, etc., y otros lugares de la Región de Murcia, como por ejemplo Abanilla.

Las coplas de las Parrandas están basadas en el metro de la Seguidilla. Las Seguidillas proceden de La Mancha, y para algunos es el baile más antiguo que existe en España después del Corro. Existen variedades de las Seguidillas por toda la geografía española, con sus modificaciones y su alteración en el nombre de estas. Por ello hay seguidillas boleras, que proceden del bolero, rodadas, que es una contradanza, y de cada una de las regiones españolas. La forma de las Seguidillas se basa en la copla de igual nombre, esto es; estrofa de cuatro versos, de los cuales el primero y tercero son heptasílabos, y el segundo y cuarto pentasílabos, en ocasiones se le añade un estribillo con la

²⁷⁶ CAPMANY, A., *El baile y la danza*, Folklore y Costumbres de España Tomo II dirigido por F.

configuración de un terceto. El compás de la Seguidilla es ternario, pudiendo presentarse en tonalidad mayor, menor o basada en alguna cadencia determinada como la andaluza. En cuanto a la forma se diferencian cuatro partes que son; Introducción, Salida, Vuelta y Copla. La Introducción trata de determinar la tonalidad exponiendo los acordes básicos sobre los cuales versará la pieza. La Salida promueve la invitación a la danza por medio de un pequeño episodio cantado que consta normalmente de tres compases. La Vuelta contiene tres compases que conjuntamente con los nueve de la Copla, se repiten tres veces, con la diferencia que los compases de la Vuelta son instrumentales y los de la Copla cantados. Lógicamente, y por lo dicho, tanto las seguidillas como las Parrandas tienen un componente de seducción del hombre a la mujer contextualizado en la forma del baile.

Otro de los bailes típicos es la Malagueña murciana, que tiene muchas cosas en común con la andaluza. En Cieza se baila la Malagueña de Dos. La Malagueña se asemeja al Fandango y es a la vez canción y baile en compás ternario, acompañándose con la guitarra, de forma rasgueada o punteada, y las castañuelas. La armonía contiene la llamada Cadencia Andaluza en los últimos cuatro acordes, que consiste en situar en el bajo las cuatro tónicas, en el modo menor, de los acordes resultantes de comenzar en el primer grado de la escala, seguido por el séptimo tomado como subtónica, sexto y dominante que es donde termina, esto es; una escala descendente desde la tónica a la dominante. Las partes superiores se forman con las terceras, quintas y octavas de cada una de las notas del bajo. Las Coplas de la Malagueña son de cuatro versos, y está emparentada, aparte de con la Malagueña que se realiza en Murcia, con la Granadina y la Rondeña. La Malagueña tiene su origen, como su propio nombre indica, en

Málaga, y tiene ciertamente una forma imprecisa ya que depende mucho del contenido de la canción, sobre todo en cuanto al ánimo. Se pueden realizar Malagueñas alegres o melancólicas. Una de las características de la Malagueña es su contenido melismático, que siendo su procedencia de donde fuere lo mantiene. Algunas características en cuanto a la tonalidad y modo, forman el hecho diferenciador de estas. Una acepción en cuanto al ritmo de baile de la Malagueña es la Huertana, que es más difícil de ejecutar que las Parrandas, por lo que son preferidas a estas últimas normalmente.

Directamente emparentado con el Fandango son los realizados en el pueblo de Yecla, esto es; los Fandangos Yeclanos, que están vinculados con las Murcianas, Rondeñas y Granadinas también. Es importante destacar la labor de consanguinidad que el Fandango ha realizado en otros estilos musicales, que han mantenido o no esa denominación. El Fandanguillo está emparentado con los de su mismo nombre que son oriundos de Andalucía. Genéricamente se denomina Murciana, por una parte a una variante del Fandango regional, cuya ascendencia es morisca. Su desarrollo fue distinto a formas de origen similar como la Cartagenera y la Taranta, que se integraron en el ámbito del flamenco. Por otra parte también adoptan el nombre de Murcianas una variante de las Seguidillas tradicionales.

Es tradicional en la Región el llamado Baile Suelto. Y como representación de esta variedad se encuentra el Zángano, que es un baile de gran movimiento donde intervienen dos mujeres y un hombre. Tiene influencia de algunos bailes típicos de la zona este de Andalucía.

De igual forma que la Malagueña, la Jota tiene también su representación en la Región de Murcia, con sus propios matices. Esta Jota

está influida por las aragonesas, por los llamados Cants de l'Horta, que son familiares del Fandango propios de la Comunidad Valenciana, y también tienen concomitancias con algunos cantos andaluces. Se diferencian entre otras las Jotas de Yecla, la Huertana que es la que se baila cerca de la capital en la Huerta de Murcia, la de Lorca o la de Cieza, con los nombres de Jota Panadera, del Chipirrín, Jota del Tres, etc.

2.2.3.2.1.2- Cantes.

Hay que diferenciar en cuanto a la canción se refiere, en el marco de la Región de Murcia, dos corrientes diferenciadas:

1- Cantos o cantes que se engloban dentro de la generalidad de la música flamenca, llamados Cantes de Levante.

2- Cantos que están relacionados de igual forma con los usos y costumbres musicales de la Región, pero que se agrupan fuera del contexto del flamenco aunque estéticamente podamos encontrar afinidades con los anteriores.

1- En el contexto del cante flamenco los Cantos de Levante más importantes son la Taranta y la Cartagenera. A estos cantes se les ha llamado “de las Minas”, debido a que nacieron en una época de esplendor económico en cuanto a la producción minera se refiere. Se han ubicado en Murcia, concretamente en Cartagena y La Unión debido a la celebración del Festival anual del Cante de las Minas en esta última localidad, pero estos cantes son afines a toda la explotación minera del Sur y Levante de España, por lo que están íntimamente ligados a lugares industriales de la minería como Linares o La Carolina, Peñarroya-Pueblonuevo, Almadén y

Río Tinto donde también se cantaban y los obreros de estos lugares mantenían una correspondencia física, en tanto cambiaban con cierta asiduidad de ubicación geográfica en su trabajo. Los Cantes de Levante son muy expresivos y de gran hondura como no podía ser menos dado el contenido prosódico que tienen, y que trata de los quehaceres y sentimientos de las gentes que trabajan en la minería, aunque también se ocupan en menor medida de otros aspectos cotidianos. Se cree de forma generalizada que estos Cantes son originarios de Almería.

La Taranta es un cante que se realiza con la guitarra, donde esta no asume plenamente las labores de acompañamiento, sino que se suma a la interpretación con células rítmico - melódicas que apoyan el cante. En la salida suele la guitarra realizar un trémolo para acompañar la melodía principal hacia el modo menor. La Taranta no sigue el modelo del Fandango, incluso cuando se canta a modo de Recitativo esto es; sin un ritmo preciso. No obstante tiene afinidades en la estructura de la copla que puede ser de quintilla, otras veces de cuarteta, realizadas para seis fragmentos cadenciales. Es un cante muy melismático, con gran cantidad de giros melódicos e inflexiones, y por ende muy complicado. En ocasiones se ha dado el nombre de Levantica o Murciana a cantes por Tarantas, que eran eso en sí mismas con alguna pequeña inflexión tonal o interpretativa, circunstancia que no ha dejado de levantar cierta polémica en cuanto a su determinación final. La Taranta se canta mucho en La Unión, Cartagena y Linares. Crivillé i Bargalló determina que de la Taranta surgieron los Tarantos, con sus variaciones de Tarantos de Almería y de Linares, la media Taranta y los Tarantillos²⁷⁷. Estos últimos son formas más humildes, teniendo alguno de ellos relación con determinados tipos de bailes, cual es el caso de los Tarantos con las Zambras. Por otro lado Agustín Gómez

²⁷⁷ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *El folklore musical*, Alianza, Madrid, 1988, página 296.

asocia su origen a la ciudad de Almería y determina que Manuel Torre lo denominó Rondeña²⁷⁸. Las frases del Taranto son de cuatro compases, y el canto tiene la libertad de interpretar con las características de “rubato” durante la pieza, con excepción del final o cierre, donde debe ajustarse con la cadencia al último golpe del compás.

La Cartagenera apareció más tarde que la Taranta, y como su nombre indica procede de Cartagena. Está emparentada con el Fandango murciano, según Josep Crivillé i Bargalló. Este mismo autor indica que pueden encontrarse dos variantes; la Cartagenera “*atarantada*” y la “*afandangada*”²⁷⁹. Las afinidades de ambas Cartageneras van expresadas claramente por su calificativo.

2- Uno de los cantos más antiguos y con una especial relevancia en cuanto a su función social es el de las Cuadrillas de Auroros.

El **folclore musical** tiene como ya he descrito anteriormente un determinado oficio colectivo, esto es; mantiene relación directa con los quehaceres del ser humano. Parte de estos están determinados por factores diversos como la religión, las estaciones climáticas anuales con sus respectivos equinoccios y solsticios, los oficios, que en determinadas ocasiones están fuertemente relacionados con las estaciones climáticas, como es el caso por ejemplo de los oficios que tienen relación con la agricultura, y para terminar todo lo que tiene sentido en el universo de creencias y valores del ser humano. La Canción musical, por supuesto, no es ajena a este organigrama, dado que forma parte conjuntamente con el Baile del tronco del **folclore musical**. Vista esta relación no es extraño que

²⁷⁸ GÓMEZ, A., *Pasado y presente de los cantos con nombres gentilicios*, La Caña de flamenco, nº 26, 1999, páginas 60 - 70.

²⁷⁹ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Op. Cit.*, página 297.

se puedan agrupar las canciones por ciclos dentro de un mismo año, dependiendo qué circunstancias concurren en ese momento de la organización vital de un determinado grupo humano. Así podemos determinar varios ciclos de canciones que salvo excepciones resumiremos de esta forma:

Ciclo de Navidad.

Ciclo de Carnaval.

Ciclo de Cuaresma (desde el miércoles de Ceniza al miércoles Santo)

Ciclo de Semana Santa.

Ciclo de mayo.

Ciclo de verano.

Ciclo de otoño.

Es notorio nombrar que en la llamada música culta también los ciclos determinan una base importante de la composición. Ciclo por excelencia es el que determina la liturgia de cada religión. Tanto en la iglesia católica como en la protestante encontraremos composiciones de músicos afines a estos cultos. Crivillé i Bargalló ubica el fenómeno del Canto de los Auroros en el Ciclo de otoño, y los hace partícipes de las tradiciones musicales de Almería y Murcia²⁸⁰. José Pérez Mateos fija el origen de los cantos de Aurora en el siglo VI, durante la dominación

²⁸⁰ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Op. Cit.*, página 129.

bizantina²⁸¹. En 1961 el especialista en música medieval Agustín Isorna situó el origen de la música de los Auroros alrededor de los siglos XII y XIII²⁸². Por su parte Manuel García Matos asegura que provienen del segundo tercio del siglo XVII o de principios del XVIII²⁸³. Son de las cofradías y hermandades creadas en los siglos XVIII y XIX de las que tenemos mayor número de testimonios. Su función radicaba en dos objetivos primordiales, por un lado la asistencia a un cofrade o hermano fallecido, y por otro la realización de rezos de corte piadoso como el rosario o el canto de salves o coplas. La posibilidad de pertenecer a una Hermandad de Auroros solía recaer en el pago de una cuota anual, como veremos también más adelante, cuota que por otro lado también era habitual cuando se pertenecía a una determinada cofradía de Semana Santa, y se ejercía el derecho de desfilar conjuntamente con los demás cofrades. Como ejemplificación de Hermandades de Auroros de la Región de Murcia puede nombrarse las siguientes:

Hermandad de “Nuestra Señora del Carmen” de Rincón de Seca (Huerta de Murcia)

Campana de Auroros “Nuestra Señora del Rosario” de Rincón de Seca.

Campana de Auroros “Virgen del Rosario” de Javalí Nuevo (Huerta de Murcia)

Cofradía Virgen de la Aurora de Yecla (Comarca del Altiplano)

²⁸¹ Extraído del manuscrito de la conferencia del Presidente de la Academia de Alfonso X el Sabio el Dr. JOSÉ PÉREZ MATEOS “*Los cantos regionales murcianos*”, cedido por la familia.

²⁸² AA. VV., *Los Auroros en la Región de Murcia*, coordinado por Joaquín Gris Martínez, Proemio, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1993, página 12.

²⁸³ AA. VV., *Op. Cit.*, Proemio, página 12.

Hermanidad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz (Huerta de Murcia)

Auroros de Monteagudo (Huerta de Murcia)

Los cantos de los Auroros son cantos polifónicos tradicionales cuyos ascendentes en cuanto a la textura hay que buscarlos en los inicios de la polifonía. Básicamente tienen cuatro voces, de las cuales la superior e inferior son pedales de acompañamiento, y la segunda y tercera llevan todo el peso rítmico melódico de la interpretación. Los melismas son asimismo cualidad innata de estos cantos. El melisma está presente en las músicas más antiguas, como la perteneciente al territorio que hoy es Siria, la antigua Persia, Egipto, Israel, heredado posteriormente por el mundo musulmán por un lado y el bizantino por otro. Del melisma islámico o, de la llamada melopea árabe heredada por los mozárabes, viene el origen del uso de este, según Julián Ribera y Tarragó, en músicas como el flamenco²⁸⁴. Destaca en su interpretación el único acompañamiento instrumental de una campana que marca el compás de 2/4. En el segundo compás uno de los tenores comienza la melodía, seguido en el compás siguiente por el resto de ellos. Las llamadas Salves de Aurora son tres la Correlativa, la Oración de Pasión y la Tercia.

Por lo que respecta al uso de estas músicas en un contexto diferente al suyo, es desde mi punto de vista del todo imposible, dado el nivel de sometimiento a un acto de espiritualidad que tiene este tipo de música, que no es fácil trasladarlo a otros ámbitos. Todos los esfuerzos con estas músicas han de dirigirse a la conservación, desarrollo e investigación de las

Salves que se han desvirtuado con el paso del tiempo, en palabras de Carlos Valcárcel Mavor; la Oración de Pasión y la Tercia²⁸⁵.

Ha habido siempre, en todas las culturas, unas determinadas épocas del año que tenían cierto carácter, a veces mágico, otras premonitorio, y siempre de punto de inflexión entre algo que termina, y se resiente de ello, y lo que empieza con arrasador empuje. En nuestro calendario a estas épocas las llamamos equinoccios (cuando el sol atraviesa el ecuador celeste, y como resultado de eso el día dura igual que la noche) y solsticios (el sol en este caso presenta su mayor alejamiento del ecuador celeste, produciéndose según sea el lado de la declinación el solsticio de verano y el de invierno) Los equinoccios se producen en primavera y otoño, y los solsticios en verano e invierno. El equinoccio de primavera siempre ha representado el triunfo de la luz sobre la oscuridad, el de las rogativas a los dioses para que ese año se den buenas cosechas frente a la amenaza de las tormentas que produzcan la infertilidad de los campos. En la memoria de los tiempos se hallan miles de liturgias a distintos tipos de dioses, para que sean benévolos con las siembras, deparen un buen año, y festejar por añadidura la entrada de la primavera. Entrada que suele ocurrir hacia el 21 de marzo, mes consagrado al dios romano de la guerra, Marte. Muchos han sido los autores que han dedicado una especial atención a las ocurrencias equinocciales, baste señalar “*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*”, obra de Ramón J. Sender²⁸⁶ (Chalamera, Huesca, 1901 – San Diego, Estados Unidos, 1981) y “*La Consagración de la Primavera*” de Igor Stravinski (Oranienbaum, cerca de San Petersburgo, 1882 – Nueva York, 1971)

²⁸⁴ VALCÁRCEL MAVOR, C., *Gloriosa vejez de la Aurora murciana*, Los Auroros en la Región de Murcia, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1993, página 20.

²⁸⁵ VALCÁRCEL MAVOR, C., *Op. Cit.*, página 20.

Otro episodio anual relativamente cercano a la entrada de la primavera es el inicio del mes de mayo, donde lo anunciado por la nueva estación, en el mes de marzo, adquiere tintes de barroca elegancia, con la gran profusión de colores que adornan los campos, mes al que nosotros llamamos “mes de las flores”. Mayo es el quinto mes en el calendario juliano (realizado por el astrónomo Socígenes de Alejandría y puesto en práctica por Julio César en el año 46 de nuestra era o 708 de la creación de Roma, a este año se le denominó de la confusión, ya que tuvieron que agregarse 85 días para contrarrestar los errores de los años anteriores) y gregoriano (reforma del calendario juliano que ordenó el Papa Gregorio XIII en 1582, y que impera actualmente) Antes del calendario juliano, el mes de mayo ocupaba el tercer lugar en la ordenación, ya que se contaba como el primer día del año el día uno de marzo. El mes de mayo fue puesto bajo la protección del dios heleno Apolo, y se representaba por un hombre con una canasta de flores en la cabeza. Se ha celebrado siempre el día primero de mayo, en realidad la celebración empezaba durante la noche del día anterior, con las connotaciones antes apuntadas de creencias mágico - religiosas, donde se tenía la costumbre de plantar un árbol, que se llamaba “Mayo”, y simbolizaba el despertar primaveral de la naturaleza. El árbol ha sido honrado, en épocas remotas, como una divinidad más. Se le otorgaba el poder de fecundar la tierra y el de talismán, para favorecer en contra de los malos espíritus o del “mal de ojo”. El valor simbólico que tenía el árbol era muy grande en la civilización griega y romana, hasta tal punto que se intentaban ubicar los templos al culto de los dioses, en lugares donde hubiera un determinado tipo de árbol o gran profusión de ellos, como los bosques. La llegada del cristianismo supuso la abolición de tales símbolos, con connotaciones supuestamente fálicas, y su sustitución por otros más cercanos a la religión predominante, como la cruz. Esta circunstancia, la

²⁸⁶ SENDER, R. J., *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Bruguera, Barcelona, 1983.

sustitución de símbolos muy arraigados en la cultura de los pueblos, conlleva que en determinados substratos de la memoria colectiva pervivan aquellos ritos ancestrales, y en ocasiones muchas de las costumbres de hoy en día, tales como fiestas de celebración anual, tengan un doble componente; por un lado pagano y por otro la visión religiosa de la ceremonia que sustituyó al anterior.

La sintonía que presentan estas dos cercanas épocas anuales es evidente hasta para nuestro refranero:

*Cuando marzo mayea
mayo marcea.*

Todas estas referencias se plasman también en el **folclore musical**. En el caso de las “Marzas” o canciones de marzo, eran canciones que se realizaban en algunos sitios de España como Santander, por cuadrillas o grupos de marceros. Curiosamente tenían algunos componentes de similitud con las cuadrillas de Auroros, ya que acudían a las casas para entonar sus canciones o para, dado el caso de una defunción cercana, rezar un Padrenuestro. La familia en cuestión realizaba una donación económica al grupo de marceros en la mayoría de los casos. Si esto no ocurría, la cuadrilla se reservaba el derecho de entonar una canción cuyo contenido prosódico era crítico con esta situación.

Por lo que respecta a la música ofrecida en la celebración de la entrada del mes de mayo, existen variaciones de estas dependiendo del carácter y objetivo que concurra. Por un lado es preciso nombrar los llamados Mayos de las Mozas, que se celebra la última noche del mes de abril, y consiste en el obsequio musical de los mozos a las mozas en ronda.

Previamente a esto y en la misma noche la ronda de los mozos era generalizada por el vecindario, aproximándose poco a poco hacia el árbol, conocido con el nombre de “Mayo”, que iban a talar para colocarlo enfrente de la casa, previamente determinada, de la chica más bella del pueblo, llamada la “Maya”. Otros Mayos son los de la Virgen, que se aunaban a los anteriores, incluso manteniendo las mismas canciones aunque lógicamente cambiando el contenido de la letra. Estos dos Mayos se simultaneaban a lo largo de la noche. La última celebración de Mayos son los de las Cruces, donde se cantaban canciones a las cruces engalanadas de flores que los vecinos adornaban y colocaban en las plazas más características de la población. Podemos ver en este caso práctico la sustitución de elementos cristianos por paganos; de la cruz por el árbol y en los dos casos primeros, la conjugación de esos mismos elementos, con dos celebraciones en una.

En nuestra Región se dan casos de celebraciones parecidas, como por ejemplo en la ciudad Murcia y la huerta limítrofe se suele cantar a las Cruces de Mayo, que han sido colocadas como he dicho en determinadas plazas por los vecinos. En la generalidad de la Región, los datos sobre la fiesta de mayo dicen que se solía engalanar las casas de las mozas y las puertas de las iglesias.

Es en la localidad de Alhama de Murcia donde se festejan los Mayos particularmente con actos, que básicamente son tres: La Plantada, Los Corremayos y Las Cruces de mayo. Su origen se remonta, coincidiendo con lo expresado anteriormente, al culto del momento cuando la tierra va a ofrecer la nueva cosecha. Concretamente la evolución de esta fiesta en Alhama se asocia también a la colocación de “Mayos”, que son peleles vestidos de una determinada manera (con sombrero si se quiere representar

a una figura masculina, y con un pañuelo en la cabeza si es una femenina), costumbre que por otra parte se realizaba en la noche de San Juan y en la mañana del llamado “sábado de gloria” en otros pueblos. Estos peleles, realizados con tela y rellenos con paja, hojas, etc., se colocan en las puertas de las casas y en las esquinas durante el alba del día primero de mayo, y se retiran al anochecer. Son expuestos individualmente o en parejas, y se les dotaba de algún rasgo característico de un vecino al que se quería satirizar.

Con respecto a la liturgia de la fiesta, La Plantada se refiere a la colocación de los Mayos durante la noche del último día de abril o en la madrugada del primero de mayo. Los Corremayos es la acción de visitar la exposición de cada uno de los Mayos que componen la fiesta, donde las cuadrillas tienen mucho que decir en su deambular, entonando canciones del contexto de la fiesta. Y las Cruces de mayo, que no es otra cosa que una repetición de la costumbre antes apuntada de, adornar con flores en plazas y jardines las cruces que colocan los vecinos²⁸⁷.

Dos tradiciones pues a veces se solapan, se juntan o alternan; la que se pierde en los tiempos, y la que el devenir del ser humano ha determinado con sus creencias. De cualquier forma, es importante que las dos hayan encontrado la forma de convivir sin desplazarse la una a la otra.

He tratado de manera general las músicas más usuales de la Región de Murcia. Más adelante, y referidas a cada una de las comarcas que forman la Región, las comentaré pormenorizadamente.

El folclore y por ende el **folclore musical** vinculado por su propia naturaleza a la actividad humana puede ser delimitado por esta, ya que cada

²⁸⁷ Más información en la página web:

uno de los cantos o bailes estará dirigido a una determinada función social. Por tanto podríamos realizar una primera división de las actividades musicales en función de su ámbito de uso. Así diferenciaremos manifestaciones musicales en:

Trabajo.

Vida doméstica familiar.

Vida social.

Vida religiosa.

Esta división aplicada a cada uno de los sectores geográficos que componen una región determinan que, aun en el caso de similitud de la forma musical, existan pequeñas diferenciaciones en cuanto a la letra de las canciones, el tempo, la armonía, etc. Ejemplificación de lo dicho lo encontramos más arriba en la acepción que toma el nombre de Parranda en el noroeste murciano; Pardica. Por otro lado tres son los aires que básicamente forman el núcleo central de la música folclórica en la Región de Murcia; Parrandas, Malagueñas y Jotas. Los tres aires los he comentado con anterioridad, pero creo que merece la pena puntualizar como se describen en algunas zonas de esta región, conjuntamente con otros.

Manteniendo la ordenación descrita anteriormente en este capítulo enumeraremos de la siguiente forma:

2.2.3.2.2- Campo de Cartagena.

Tratados líneas más arriba los Cantes de Levante o de las Minas, que se engloban en la estética flamenca, veremos ahora otras músicas que pertenecen al folclore de esta zona de la Región de Murcia, que están fuera de la órbita estrictamente flamenca.

Sobre el **folclore musical** del campo de Cartagena, exceptuando el flamenco, no hay apenas bibliografía. Hay algunos esbozos en publicaciones que abarcan todas las costumbres de esta tierra, por lo que poco pueden ahondar en auténticos testimonios musicales. Dada esta circunstancia he preferido acudir a la fuente original, para realizar una pequeña semblanza de una de las costumbres más auténticas de una zona del campo de Cartagena, que es baile del Bolero.

Esta entrevista fue realizada el 29 de octubre de 2001 a Pedro Leandro Baños, apodado Pedro el “Bolero”, en el pueblo de Fuente Álamo del campo de Cartagena. En principio hay que decir que según nuestro interlocutor y por lo que sabemos al respecto, la música del campo de Cartagena se reparte principalmente en tres sectores; el flamenco con localidades como La Unión, Lo Ferro, etc., la zona este, cercana al litoral mediterráneo, donde se cultiva la misma música que en la huerta de Murcia en localidades como Torre Pacheco, Roldán, La Palma, Los Alcázares, etc., y la norte, antes de subir el puerto de La Cadena en dirección a Murcia, donde en pueblos como Fuente Álamo se conservan bailes específicos de esa zona como el Bolero, aparte de ejecutar músicas comunes con otras zonas.

Las enciclopedias de la música nos dicen que el Bolero es un baile español de medida ternaria del último tercio del siglo XVIII, cuya

invención parece recaer en la persona de Lorenzo Cerezo, aunque según Iza Zamácola²⁸⁸ su nombre real era Sebastián Cereso²⁸⁹ y lo presentó por primera vez en 1780. Parece derivar de las Seguidillas, y tiene tres coplas de treinta y seis compases cada una y tres estribillos también. Fue un baile muy popular en la corte de Carlos III y en la de Carlos IV. El acompañamiento ortodoxo se realiza con castañuelas, tamboril y guitarra. Geográficamente se ubica en Andalucía, Castilla y Mallorca.

La conversación se inicia con la afirmación de Pedro el “Bolero”, de setenta y un años, de que la afición a ese baile le viene de antaño, ya que en principio su abuelo ya lo realizaba, así como su padre. Tanto el abuelo como el padre vivían del baile, saliendo de casa en casa (por las “Cuevas de Reillo” a seis kilómetros de Fuente Álamo, hasta “Los Cánovas” a doce kilómetros del mismo pueblo) dando clases de baile, ya que según Pedro antes no se iba a las escuelas como se va ahora. El maestro Bolero pues, iba a diario a la hora que le correspondía impartiendo su docencia a domicilio. Las clases eran de guitarra, bandurria, pero principalmente de baile. Esta docencia la realizaban de lunes a sábado. Tardaban en aprender los bailes las alumnas y alumnos aproximadamente cinco meses, por lo que una vez que habían consumido los contenidos de lo que podían enseñar buscaban otros domicilios, pedanías o pueblos para reanudar su docencia. La organización de la enseñanza la hacían por recorridos geográficos. Malagueñas, Jotas, Bolero, formaban parte de los bailes que más frecuentemente enseñaban. Pedro Bolero llegó a realizar estos recorridos

²⁸⁸ Nacido en el País Vasco en la segunda mitad del siglo XVIII. Usaba el apodo de “Don Preciso” y fue autor de la obra en dos tomos, “*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*”.

²⁸⁹ PEDRELL, F., *Diccionario técnico de la música*: “Ese título de Bolero tuvo su origen de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha D. Sebastián Cereso, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias (variaciones) que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que volaba, ó á lo menos se lo figuraban así según le veían ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver al que volaba, ó según ellos, al Bolero”, Facsimil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Isidro Torres Oriol , Barcelona, sin fecha, página 52.

docentes junto a su padre cuando era pequeño, comentando que cuando arribaban a un caserío donde había dos mujeres eran ellas las que bailaban, pero cuando solo había una le tocaba bailar a la moza con el hijo del maestro, o sea con Pedro Bolero. A veces el propio diseño del recorrido, que realizaban a pie o en mula, implicaba que no volvieran a dormir a su pueblo, por lo que tenían que encontrar una alternativa a tal efecto.

A la pregunta de que si el Bolero es típico del campo de Cartagena, Pedro responde que este baile no es cartagenero. Dice que es un baile de salón, un baile de las cortes. Según Pedro, “cuando las cortes se desbarataron, y todo el jaleo, y cada uno tomó para un sitio”, los maestros cortesanos se fueron unos para Valencia donde se baila el Bolero, otros para Mallorca donde se baila el Bolero mallorquín, que según Pedro es lo mismo que el que baila él, aunque comenta que el mallorquín está algo modificado y “parece de ballet”. Otro maestro se vino a Murcia, atraído, dice Pedro, por la industria de la seda y su abuelo lo recogió. La familia del abuelo de Pedro era andaluza, y arribaron al campo de Cartagena atraídos por la bonanza de las minas de La Unión, el abuelo quedó definitivamente por estos lares y contrajo matrimonio con una vecina de Alhama de Murcia, donde aún mantienen gran parte de la familia. De esta historia saco la conclusión, de que la presencia del Bolero en el campo de Cartagena se justifica por la intervención de la familia de Pedro Leandro Baños. Comenta Pedro al hilo de la historia que los “bailaores” de Bolero se quedaron por la parte de Murcia, (el padre de Pedro nació en El Palmar), y que solamente por causalidades vitales sus antepasados tomaron contacto con el. Según Pedro este pueblo es el último en dirección sur, donde se baila el Bolero. Paradójicamente el Bolero tampoco se baila en la huerta de Murcia, donde según nuestro interlocutor se bailan las Malagueñas, Sevillanas, Jotas, por lo que conforme avanza la conversación, la impresión

que me produce es que el Bolero ha formado parte fundamental de los bienes de la familia de Pedro.

Me dice Pedro que el Bolero es único, no tiene parecido con cualquier otro. Es un baile muy lento, a doble paso; “la música va lenta pero el que está bailando se hincha”. Es muy antiguo, según él, “en todos sitios se bailan Malagueñas, Jotas, Parrandas, que en un sitio las hacen de una forma y en otro de otra, aunque parecido en todas, pero el Bolero no lo sabía más que yo porque me lo recordaron, si no, se hubiera perdido del todo”.

La tradición se mantiene, ya que el sobrino de Pedro pertenece al grupo de baile, así como otras gentes del pueblo y de las pedanías de alrededor. Todos los sábados por la mañana se dan clases de Bolero. El grupo se llamaba al principio “Coros y Danzas San Agustín”, en recuerdo al patrón del pueblo, aunque aquello se perdió cuando “se puso la Comunidad Autónoma a funcionar”, ya que había que tener parejas mixtas y no era el caso de este grupo ya que lo que más había eran componentes femeninos, por lo que no pudieron inscribirse como Coros y Danzas. La alternativa fue inscribirse como Cuadrilla donde no se requiere el requisito de las parejas mixtas. Al fin el nombre fue “Escuela Bolera y Cuadrilla de Fuente Álamo”. La organología de la Cuadrilla es muy variada ya que dice Pedro que “a la Cuadrilla le cogen todos los instrumentos” o “a la Cuadrilla le coge todo lo que sea ruido”, como por ejemplo; guitarra, timple, violín, guitarra, bandurria, laúd y todo un elenco de instrumentos de percusión como los platillos, la pandera, etc.

La Escuela Bolera y Cuadrilla de Fuente Álamo suele tocar en fiestas, en encuentros de Cuadrillas como Barranda, Patiño y también en el

encuentro de Cuadrillas que se hace en Fuente Álamo, realizándose el domingo que cae entre Navidad y Año Nuevo, que este año 2001 corresponde al día treinta de diciembre y es típico comer las “pelotas de pavo”. Los encuentros suelen repartirse entre las localidades entre diversos domingos del año con el objeto de no hacerlos coincidir. Cuando en alguna ocasión ha habido coincidencia, se ha festejado el encuentro el día de Reyes.

El repertorio básico de la Escuela Bolera y Cuadrilla de Fuente Álamo es precisamente el Bolero, aunque manifiesta que también bailan y tocan unas Sevillanas Boleras, parecidas a las de Sevilla y son las más antiguas ya que según Pedro “en Sevilla antiguamente se bailaban esas Sevillanas, por eso, por mi abuelo, que era de allí”. Las Sevillanas se fueron modificando hasta aparecer como son ahora, cuenta que en algún reportaje antiguo de televisión se puede contemplar el baile de las Sevillanas antiguas que son como las que su cuadrilla baila. También tocan una Malagueña, llamada “Malagueña de la viña”, no Bolera, que aprendió Pedro no se acuerda donde. En esta Malagueña la guitarra se tañe con la palma de la mano, forma de tocar que tiene su enjundia, ya que procede de la siguiente historia: antiguamente en las viñas había guardas que se quedaban todo el día para mantener el fruto en la mata, evitando que lo sustrajeran. El guarda se apostaba en unos zarzos de cañas donde en ocasiones se dormía, sobre todo de noche, debajo de esa construcción se metieron una noche los mozos y tocaron esta Malagueña con la palma de la mano, como el sonido que producían con la guitarra le parecía lejano al guarda, éste continuó con su sueño, mientras el resto de la cuadrilla sustraía el fruto de la vid. La Malagueña sencilla, Malagueña de tres, Malagueña doble, que es de Cartagena, completan el repertorio de Malagueñas de este grupo folclórico.

La Escuela Bolera y Cuadrilla de Fuente Álamo no realiza música ni participa en ningún rito religioso, salvo la misa de la Inmaculada, que ellos llaman “misa campesina”, aclara que no es la “misa huertana”. La misa es muy variada, hay una entrada con el Bolero sin bailar y con texto religioso que hicieron ellos, el “ten piedad” que viene después lo hacen con una música típica de Murcia que no recuerda cuál es, en el “ofertorio” cantan una copla de Malagueña y baila una pareja delante del altar, en el “evangelio” tocan una Jota con texto religioso, en la “comunión” tocan un Vals que lo llama “el de los ángeles”, el “padrenuestro” lo hacen con el Fandango de Cieza que es parecido al de Huelva con un poco menos de velocidad, la “paz” la realizan con Sevillanas, y al terminar se hace una Malagueña con tres o cuatro coplas.

El Bolero consta de cuatro partes diferenciadas entre sí. La música es la misma en las cuatro partes, solamente se diferencian los pasos de cada una de ellas y la letra. A continuación, algunas Coplas del Bolero:

*A bailar el Bolero nadie me para
Porque me lo ha enseñado una murciana.*

*En que nos parecemos tu y yo a la nieve
Tú en lo blanca y hermosa, yo en deshacerme
Y es cosa rara que siendo tú la nieve yo me deshaga*

Es posible que la diferente estructura del Bolero ortodoxo de tres coplas, que al principio de este relato he comentado, con el de cuatro coplas que comenta Pedro, sea debido a la conjunción del baile con estructuras propias de cuatro coplas, como las Sevillanas.

Preguntado por el futuro del folclore, Pedro atestigua que lo ve “bastante negro”. Comenta que “el que lo hace es porque le gusta, pero luego no hay el apoyo que tiene que haber”. El Ayuntamiento del pueblo ayuda mucho a este grupo (los subvenciona con unas cuatrocientas mil pesetas), por el contrario Pedro dice que “la Comunidad no hace más que poner pegas, dice la Comunidad ¡hay que apuntarse!, y nosotros ¡bueno! vamos a apuntarnos con cuarenta papeles y cuarenta historias, para luego no darte casi nada y tener que pedirlo con dos meses de anticipación, luego no me trae cuenta apuntarme ahí, y luego te dan cuarenta mil pesetas por actuación que haces por ahí”. “Por ejemplo si nosotros pedimos un grupo que venga debemos pagarle la mitad, ¡no! Más de la mitad; mil pesetas más que la mitad y ellos (la Comunidad Autónoma) mil pesetas menos que la mitad”. Preguntado por la impresión que le produce la posibilidad que existiera un Departamento de Folclore en la Comunidad Autónoma, que velara por los intereses de este tipo de grupos, contesta que en épocas anteriores se ha cuidado más a las Cuadrillas de la Región de Murcia. La Cuadrilla de Fuente Álamo estuvo en la Expo 92 de Sevilla, representando al folclore de Murcia, durante cinco días.

Los jóvenes del pueblo están interesados en esta manifestación cultural, hasta tal punto que Pedro dice que “el único viejo soy yo”. Este interés tiene que ver, como es natural, conque las parejas de novios que se forman en ocasiones intervienen ambos en la cuadrilla, por lo que la relación con esta es todavía más afectiva. Hay albañiles, profesores de música, electricistas, estudiantes, “el otro es no sé qué y cada uno se la busca por un sitio”. Suelen ensayar cada quince o veinte días a las diez de la noche y Pedro comenta que no suele faltar nadie, ya que el ensayo es una ocasión para encontrarse con personas que no se ven con frecuencia.

Tienen relación con las agrupaciones de Coros y Danzas que en realidad son las Peñas Huertanas que participan en el Bando de la Huerta, no en vano ellos empezaron con este apelativo, como he comentado al principio del relato. La Escuela Bolera y Cuadrilla de Fuente Álamo tiene incluso traje regional, aunque la cuadrilla no tiene que llevar traje regional porque los integrantes que bailan no están emparejados, de cuando eran Coros y Danzas. Solamente usan el traje en la fiesta de la Inmaculada para ir a misa, y en San Agustín, cuando comparten “cartel” con otros Coros y Danzas o Peñas Huertanas. El traje es parecido al que se usa en la huerta de Murcia, el masculino, dice Pedro, que se parece al traje flamenco; camisa blanca, chaleco y pantalón negro largo, el femenino es un “traje a listas prusia y negro”, una camisa blanca y esparteñas.

En definitiva el Bolero forma parte de los valores culturales de la Región de Murcia, que merece toda nuestra atención para que puedan pervivir en el futuro.

2.2.3.2.3- Campo de Lorca.

La extrema aridez del Campo de Lorca propició que, previamente al uso de técnicas agrícolas modernas y al desarrollo industrial de la zona, sus habitantes marcharan a otras regiones para encontrar trabajo, preferentemente en faenas propias de la agricultura como la siembra, recolección frutal o siega. Así se produjeron migraciones al norte de Andalucía, campos de la Mancha y tierras de Aragón entre otras. Al retorno de estas ocupaciones se organizaban grandes festejos en los que se bailaba y cantaba en reuniones que concurrían los emigrantes y los allegados de los parajes cercanos. Solían estar amenizados por cuadrillas, término que se

aplica al grupo de músicos que se reúnen para cantar y tocar los sones propios de la tierra.

Estas cuadrillas están formadas habitualmente por instrumentos de pulso y púa, instrumentos de percusión como las postizas, pandero, pandereta, platillos, cascabeles y otros ocasionales, que pueden ser incluso utensilios de cocina como el almirez, o botellas de licor rasgados con un trozo de madera al modo de un güiro. El canto era individual o conjunto en textura homofónica, dependiendo de la forma. La motivación era quizás en su origen la argumentada anteriormente, cosa que se extrapolaba a otras ocasiones como fiestas familiares; bautizos, bodas, etc., festividades patronales y las generales de Pascua y próximas al equinoccio de Primavera como Semana Santa, Mayos, etc. Estas circunstancias no son totalmente propias a esta zona de la Región de Murcia, sino que pertenecen a otras muchas como la Comarca del Noroeste, donde las cuadrillas son toda una institución, que hoy en día se conservan con manifestaciones culturales como el Festival de Cuadrillas de Patiño (huerta de Murcia) que se organiza habitualmente el domingo siguiente a la conclusión de la festividad de la Epifanía, y el de Barranda (comarca del Noroeste), que se celebra el último domingo del mes de enero, desde hace más de una quincena de años. Por tanto debemos anotar en término cuadrilla como el grupo de músicos que se reúnen, con una funcionalidad social, para manifestar musicalmente la idiosincrasia de un pueblo.

Las manifestaciones musicales, como vemos, van sucediéndose y sumándose los lugares donde se realizan. De tal forma que hasta en la conclusión de los oficios religiosos, se acostumbra a bailar y cantar en los atrios de las iglesias y ermitas, dando lugar de esta forma a bailes específicos como los de ánimas o los de pedido, donde en este último se

promovía por medio de la danza la conquista de los mozos a las mozas de que preferían. El dinero recaudado a tal efecto se usaba para el mantenimiento de los inmuebles religiosos.

Son las Parrandas, Malagueñas y Jotas lorquinas conjuntamente con otros aires menos populares como las Enredás y las Manchegas, las músicas más usuales de esta comarca, aparte del Canto de la Aurora y de las Pascuas lorquinas que han estado a punto de desaparecer.

Las Parrandas del Campo de Lorca se cree que proceden de la parte alta de la comarca, esto es; de la serranía junto a los Vélez. De hecho existe una prosodia que así lo determina:

*“Las parrandas de Vélez
son las que canto
porque las de mi tierra
no se usan tanto”²⁹⁰*

Se ha asegurado que las Parrandas (S. XVII) proceden del llamado “Paño lorquino”, distinto al murciano, pero con igual reminiscencia árabe. La copla de la Parranda, de aire desenfadado, está compuesta de cuatro versos, donde riman los pares y suele realizarse generalmente de forma trovada. En cuanto al baile, se realiza por una o más parejas donde las chicas tañen las postizas aunque en ocasiones también lo hagan los hombres. Las Parrandas más conocidas son: “Parrandas de Vélez”, “Parrandas del Ole”, “Parrandas de la tía María Carrillo”, “Parrandas de la Tova” y las “Parrandas del Consejero”.

La Malagueña por el contrario de las Parrandas se afianza en la zona de huerta y campo del término. Como ya comenté tiene un origen andaluz, llegada a estas latitudes por la emigración y proximidad de ambas tierras. Hay dos variantes: “Malagueña de tres” y “Malagueña lorquina”. La “Malagueña de tres” quizás el baile menos rápido de esta zona, aunque se interpreta de forma más rítmica que en su tierra de origen. Su nombre procede de la circunstancia de que debe ser bailado por tres personas: dos mozas y un mozo o al contrario: dos mozos y una moza. Los pasos son de igual manera distintos a los originales. La “Malagueña lorquina” tiene las mismas características que la anterior, con la diferencia que debe ser bailada por parejas.

Se data a principio del siglo XVIII, la época en que empezó a bailarse la jota en Lorca. La Jota es el baile más ejecutado, por lo tanto el más popular, por lo que se suele emplear el llamado “traje de lujo” para bailarlo. Para realizar este baile normalmente se forman cuatro esquinas con una o dos parejas en el centro. Por lo que respecta al texto, se dedican la mayor parte de ellos a la patrona de Lorca que es la “Virgen de las Huertas” ya que solía bailarse el día de su festividad.

Por lo que respecta a las Enredás y las Manchegas, las primeras son una especie de baile en forma de juego que tiene su base en la jota y que es común a toda la Región de Murcia. Su nombre proviene de la dificultad que tienen algunos de sus lances. Las Manchegas proceden lógicamente de La Mancha, traídas a Lorca por las gentes que iban a realizar faenas en el campo. Se les ha otorgado aquí un aire más rápido que en su tierra materna.

²⁹⁰ ALCÁZAR GARCÍA DE LAS BAYONAS, J., y otros, *Coros y danzas de Lorca*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1980, página 55.

El Canto de la Aurora es una manifestación musical que probablemente se iniciara en el siglo XVI, por lo que es uno de los cantos más antiguos de Lorca. La historia en Lorca del Canto de la Aurora es cuando menos singular. Estas manifestaciones la realizan asociaciones o hermandades de fieles, solamente masculinos, que anunciaban a sus coetáneos en las madrugadas de domingos y festivos, que estaba próxima la hora del rezo del Rosario por las calles y celebrarse a renglón seguido la misa de la Aurora. Estas salidas comenzaban el día siguiente de la Candelaria y terminaban el día de la Purísima. La hermandad más antigua, Cuadrilla de Despertadores o Auroros, se ubicaba en la capilla del Rosario del convento de los Padres Dominicos, donde se encontraba la Virgen de la Aurora. Dos asociaciones surgieron más adelante: parroquia de San Cristóbal y parroquia de San José, que rivalizaron con la hermandad anterior. Rivalidad que tuvo fin en principio con un Real Despacho, fechado en Madrid el 22 de diciembre de 1819, del rey Fernando VII autorizando a la cofradía del Rosario, la primera de ellas, para que siguiera realizando la función desempeñada, cosa que no impidió que más adelante siguieran los roces y tensiones con las otras hermandades de forma continuada. Hechos que promulgaron el dicho popular de “acabar como el rosario de la aurora”.

Una de las finalidades de las hermandades era recaudar fondos para amortizar los gastos de los entierros de los hermanos, y eran considerados tales, los que abonaban una determinada cuota anual. Una vez delante del hogar del hermano se saludaba con el Ave María Purísima, y se evocaba el nombre del hermano al que se le cantaba así como a los difuntos de su familia. Las dos primeras estrofas de la copla eran interpretadas por la voz cantante, llamado guión, y el bajo conjuntamente, repitiendo seguidamente el resto de los componentes las dos estrofas previamente cantadas. De igual

manera ocurría con la tercera y cuarta estrofa. Por el contrario la quinta estrofa, la cantaba solamente el guión y el bajo. Para la sexta y séptima se usaba la misma estructura que para las primeras. Los instrumentos que acompañaban el canto eran, de distinta forma que nombré anteriormente donde era la campana el instrumento acompañante, el “zaramagüel“, “requinto”, “tiple”, “guitarro”, “tenor” y “bajo”, nombrados desde la tesitura aguda a la grave. Estos instrumentos tenían cinco órdenes de los cuales el primero y quinto son sencillos (compuestos por una sola cuerda), y el segundo tercero y cuarto dobles (compuestos por dos cuerdas al unísono o a la octava) En cuanto a la forma de la caja de resonancia eran similares a la guitarra actual; sin duda son debidos a derivaciones de la guitarra barroca que tan de moda pusieron Gaspar Sanz y Santiago de Murcia. Con respecto a la percusión eran las campanillas y los platillos lorquinos los más usuales. Terminado el recorrido se dirigían a la iglesia donde tenían su sede para asistir a la celebración del oficio religioso (misa) La recogida de las limosnas se realizaba habitualmente el domingo por la mañana.

Las Pascuas lorquinas, por su parte, son interpretaciones trovadas en verso que pertenecen a todo el levante español. Eran igualmente interpretadas por las Hermandades de Auroros y empezaban el día de la Purísima para terminar el día de la Candelaria, esto es;²⁹¹ alternaban con los Cantos de la Aurora. Básicamente la formación instrumental de la Cuadrilla era la misma que la de los Cantos de Auroros, aunque se le agregaba el violín, el pandero, la bandurria y laúd, estos dos últimos en su última etapa. El contenido prosódico era de carácter anecdótico y burlesco, como contrapartida a los Cantos de Auroros. Las coplas trovadas estaban compuestas por cuatro estrofas que cantaba el guión o trovador y repetían

²⁹¹ Más información en:

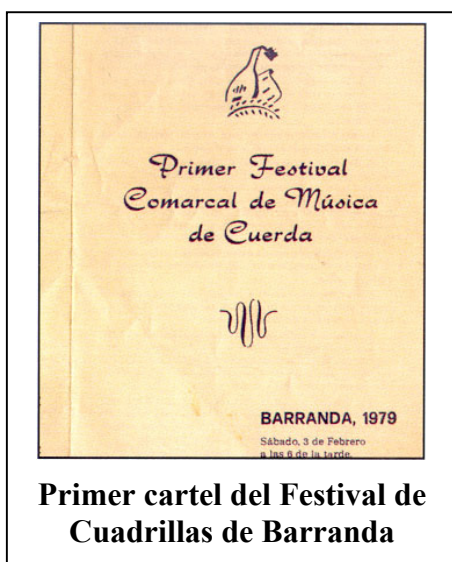
las dos últimas el resto de la cuadrilla. Se cantaban en cualquier ubicación como en los campos, atrios de las iglesias, en los hogares de los vecinos, etc.

2.2.3.2.4- Comarca del Noroeste.

No existen muchas referencias bibliográficas que traten del **folclore musical** de la Comarca del Noroeste de la Región de Murcia, la mayoría de los trabajos folclóricos de esta zona se refieren al lenguaje, que es rico y variado en dichos, trabalenguas, giros lingüísticos, etc. La gastronomía también está presente en trabajos escritos y audiovisuales, pero la música es la gran ausente, salvo algún escrito individual que no ha visto la luz y cuyo contenido no alberga lo que en un principio estoy buscando; una somera descripción del **folclore musical** de cada una de las zonas más representativas de la Región de Murcia, sin ahondar demasiado en aspectos musicológicos que no son del todo de este trabajo de investigación. De esta forma he preferido ir directamente a la fuente para recabar la descripción general del **folclore musical** de esta Comarca.

Sabida es la proliferación de Cuadrillas y grupos de música folclórica en los pueblos del noroeste, es precisamente una persona vinculada a la Cuadrilla llamada; “Aguilanderos de Barranda” la que me ha ofrecido el testimonio, valiosísimo desde todos los puntos de vista, ya que es alguien encargado de trasladar oralmente a sus familiares y vecinos, toda la tradición musical de la comarca. A lo largo de la entrevista, que no ofrezco literalmente sino de forma narrada, aparecen cuestiones músico - sociales que trataré en el momento que aparezcan en la cinta de casete, cuestiones que pueden formar parte del tronco general de la organización hoy en día

del **folclore musical**, y que por su trascendencia no puedo obviar en ningún caso.



Primer cartel del Festival de Cuadrillas de Barranda



Último cartel del Festival de Cuadrillas de Barranda

Esta entrevista se realizó el veinticuatro de mayo del año 2000, en la localidad de Caravaca de la Cruz a Juan Álvarez Lorente, conocido en el mundo de las Cuadrillas como “Juan Banana”.

La implicación de los integrantes de las Cuadrillas en la música tradicional, suele ser desde la infancia, como ocurre con nuestro interlocutor, cuando a los ojos de los niños discurren una serie de músicos ocasionales que se juntan para salir a la calle en cualquier época del año, aunque sobre todo en Navidad, para tañer las músicas propias de ese ciclo anual. La Cuadrilla pues, salía a recoger el Aguinaldo, dicho más propiamente, ya que es así como se llama en esta zona y otras de la Región de Murcia; el “Aguilando”, que como sabemos es una especie de recaudo monetario que se ofrece a un grupo musical, por la manifestación folclórico musical que realizan en las casas de sus vecinos. Estos grupos musicales, como es natural, ofrecen un gran encanto para los niños y vecinos, que se congregan ante las manifestaciones musicales y siguen a sus integrantes a

través de todo el recorrido, no es extraño de tal forma, pensar que cada vez y año la Cuadrilla tuviera más integrantes en su seno. Nuestro amigo entró de esta forma en la Cuadrilla a los dieciséis o diecisiete años. La Cuadrilla siempre ha existido, según Juan Banana sus antecesores tales como abuelos, bisabuelos, etc., ya conocían y formaban parte de la Cuadrilla. Por tanto, y según nos cuenta, el medio de difusión de las raíces musicales es la Cuadrilla en un alto porcentaje.

El término Cuadrilla viene de lejos y tiene relación con datos que he aportado en la sección de estudio del **folclore musical** del Campo de Lorca. La Cuadrilla siempre ha tenido alto valor social, ya que tiempo atrás no existían medios de realizar la “Fiesta”, pues no tenían electricidad, y cuando la hubo no llegaron hasta hace relativamente poco los medios audiovisuales, que hoy en día inundan la actividad lúdica de una población. La Cuadrilla se reclamaba para cualquier acto festivo como Bodas, Comuniones, Bautizos, Fiestas Patronales, Fiestas en Cortijos, etc., por lo que su valor social era inestimable. El concepto de la Cuadrilla proviene de la antigua Hermandad, que tenía tanto arraigo en la sociedad española, existían Hermandades de Labradores, Carpinteros, etc., con un trasfondo puramente gremial y religioso. Estas Hermandades tenían Cuadrillas para las diferentes necesidades que se plantearan en su seno, entre ellas las relativas a la música que adornaba las celebraciones de sus integrantes. La Cuadrilla según Juan Banana, implica unión y objetivos comunes. Más tarde la Cuadrilla se fue desligando de las Hermandades realizando una andadura singular, y adoptando una connotación laica que la Hermandad no tenía, ya que en sus principios los individuos se hermanaban ante los imprevistos del futuro sobre todo en cuanto a la enfermedad, y a la realización de honras fúnebres una vez que el hermano había fallecido. Objetivo por tanto fundamental de la Cuadrilla de música, era recoger

fondos económicos para realizar los pagos de los enterramientos. La Cuadrilla conseguía en ocasiones cantidades de dinero asombrosas, no solo de los donativos como los *Aguilandos*, donde cada uno daba a razón del poder económico que tenía, sino que también se conseguía mucho dinero de los Bailes de Inocentes o los Bailes de Pujas que se celebraban a la salida del oficio religioso. Los Bailes de Pujas se celebraban en Barranda el veinticinco de diciembre después de la misa del nacimiento, consiste en que la Cuadrilla empiece a tocar e inmediatamente tiene que salir gente a bailar, pagándose cantidades de dinero importantes por realizar el primer baile o la primera Malagueña, la segunda Malagueña, por bailar con determinada moza, porque “fulanico” no baile con aquella moza. Estaba muy cotizado el baile con todas sus implicaciones, de carácter social, afectivo, etc. Realmente si se pudiera comparar económicamente aquellas cantidades que la gente estaba dispuesta a ofrecer por el baile, nos parecerían estas absolutamente disparatadas.

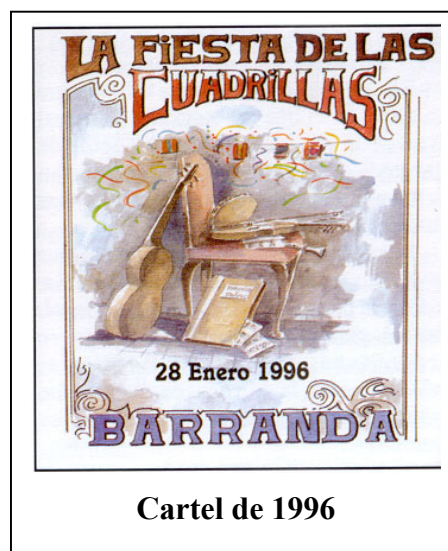
Estos relatos nos determinan una vez más la función social que realiza el folclore, en este caso musical. La Cuadrilla rondaba tanto a miembros de la Hermandad como a los que no lo eran, con distingos claro está en los objetivos de cada particular, que en el caso del miembro de la Hermandad no era solamente el de obtener recaudos, sino también de ofrecer ayuda si hubiere el caso.

La Cuadrilla, por otra parte, ha cambiado en esta zona muy poco en cuanto al tipo de instrumentos que constaba; Juan Banana tiene la relación de Cuadrilleros y el instrumento que tañían desde 1875 aproximadamente. La relación entre los Cuadrilleros ha cambiado desde esa época hasta hoy en día ostensiblemente, ya que ahora cada uno de ellos tiene su profesión y se ganan su sustento en el contexto cercano de la comarca, por lo tanto sus

vidas son cercanas. No como antes que por ejemplo el que tocaba el guitarrero era vendedor de bestias en las ferias, el del laúd estaba de siega en La Mancha, por lo que había una variedad en cuanto a quién tocaba tal o cual instrumento, dependiendo de su disponibilidad. Los instrumentos, como he comentado, eran prácticamente los mismos que hoy en día.



Cartel de 1981



Cartel de 1996

La Cuadrilla compartía normalmente con la banda de Música, compuesta por instrumentos de viento y percusión, la variedad de agrupación instrumental de los pueblos de esta comarca. En ocasiones, y como ocurría en Barranda, muchos de los componentes de la Banda de música también lo eran de la Cuadrilla. Las Bandas de Música aparecieron en la Comarca del Noroeste entre 1900 y 1920. En esta zona no ha habido hasta hace bien poco agrupaciones corales, tan prolíficas en los límites costeros del Levante español. Estos hechos conjuntamente con las formas musicales del noroeste murciano determinan una proximidad de estilo hacia las zonas colindantes de la provincia de Albacete, Granada, Almería o incluso Málaga (Juan Banana relata la cercanía en cuanto al estilo que tenían sus Malagueñas, con los Verdiales que escuchó a las Cuadrillas de Málaga)

Uno de los cantos religiosos más característicos de la Cuadrilla es la Aurora, que es cantada por la totalidad de ella y es una de las pocas muestras de polifonía de este tipo de agrupación, ya que se realizan dos voces. El esquema, texto, y el “compás” de esta Aurora es parecido, según Juan Banana, al que se canta en la huerta de Murcia, aunque es más rápida en cuanto a la velocidad o tempo, y va acompañada por todos los instrumentos de la Cuadrilla. En esta comarca había dos Auroras y una se ha perdido. La Aurora se cantaba en algunas misas concretas del año, entre ellas la del gallo, y también cuando se iba a pedir Aguilando o donaciones en general:

*La Aurora tenéis en la puerta
pidiendo limosna
si me queréis dar
para los devotos...*

Otro tipo de canto que se realizaba hace tiempo eran los mayos. Para Juan Banana son cantos que no han pervivido pero que se lo han relatado sus padres y abuelos, que iban a “*echar los mayos a la puerta*”, estos cantos no eran específicos de la Cuadrilla sino algo que era patrimonio de los mozos del pueblo en general.

Las Aguilanderas son cantos de Aguilando que lleva en su repertorio la Cuadrilla y se realizan de dos modos. Se hacen en diferentes misas del año, sobre todo en la del gallo, que es la misa de la Cuadrilla por antonomasia una vez que se despegó de la tutela de la iglesia. Las coplas de las Aguilanderas van dirigidas al Niño, a la Virgen, al Misal, etc. Esos mismos Aguilandos cuando la Cuadrilla sale de la iglesia a la calle, se

transforman en “*coplas para la Pepa, para la Juana, para la novia*”, etc., con la misma música y con intención de halago a quienes van dirigidas, con el objeto que se traduzca en más dinero recogido. El Aguilando de Barranda es específico de la zona, aun con connotaciones de similitud con los de la huerta de Murcia. Tienen más que ver estos cantos con los de María, Velez-Rubio, Nerpio, esto es; zonas cercanas de Albacete y Granada, que con los de Murcia.

Piezas instrumentales para distintos momentos de la liturgia de la misa de gallo son los Huesos Rápido y los Huesos Lentos, que son piezas autóctonas de la zona que tienen modificaciones en el compás (2/4) En Caravaca se les llama Son Rápido y Son Pesado, apareciendo de esta forma también en Nerpio y en el Campo de San Juan.

Para la misa de gallo pues, se usan la Aguilanderas que son tocadas y cantadas, los Huesos Rápidos y Huesos Lentos, y se empieza con una Malagueña y termina con Los Pastores, que es una especie de villancico donde una persona de la Cuadrilla hace un solo, repetido posteriormente por toda la Cuadrilla. Es la misa de gallo el centro de la labor anual de la Cuadrilla, con respecto a la iglesia.

Los bailes más característicos de la Cuadrilla son las Malagueñas, Pardicas y Jotas. Los tres bailes son a tres tiempos. Son las tres piezas básicas que forman parte de situaciones típicas, por ejemplo como cuando la Cuadrilla va a un cortijo a hacer un baile. En ocasiones una de estas piezas es la última que se canta una vez cantado el Aguilando en los domicilios del pueblo.

Las Pardicas es el nombre que reciben las Parrandas en estos lugares. En otros sitios, como por ejemplo en La Mancha, dan el nombre de Seguidillas a este baile.

Los Pasodobles y las Mazurcas se tocan, aunque en mucha menor medida en la Cuadrilla. También estos bailes, que son bailes “agarraos”, forman parte de la Cuadrilla desde hace poco tiempo; poco tiempo para Juan Banana es principio de siglo más o menos.

Por tanto en la Cuadrilla tenemos dos tipos de bailes:

- Baile suelto: Malagueñas, Pardicas y Jotas.
- Baile “agarrao”: Pasodobles y Mazurcas.

En la prosodia de las coplas hay un gran componente de improvisación. Hasta el punto que muchas Cuadrillas le daban gran importancia a lo que se ha llamado por la comarca del noroeste, Velez-Rubio, Lorca, etc., “el guión de la Cuadrilla”. El guión es la persona que improvisa las letras de los cantos cuando se llega a la casa. Es una especie de solista, que paradójicamente desaparece cuando empieza el baile, esto es; cuando la Cuadrilla interpreta las Jotas, Pardicas y Malagueñas, ya que en muchos casos no sabe esas formas musicales puesto que con cierta frecuencia el guión no es músico. La labor del guión se ciñe, como ya he dicho, a improvisar letras, a trovar. Al guión se le ha dado tal importancia, que en algunos casos una Cuadrilla no ha podido tocar por no disponer de un guión. La Cuadrilla de Barranda, al menos en los últimos tiempos, no depende tanto del guión.

El concepto de Cuadrilla se entiende teniendo en cuenta que es una agrupación musical viva; que se adapta a las circunstancias de los componentes que la integran. Por ejemplo en la Cuadrilla de Barranda existía antes un miembro que tocaba el violín, circunstancia que por ser no muy habitual determinaba las características humanas de esta Cuadrilla, hoy en día no tiene violín porque la persona que lo tocaba es de muy avanzada edad. De igual forma podemos estudiar la circunstancia de la dependencia del guión, quizás a base de no poder contar con su presencia se ha llegado a la circunstancia de que el papel que desempeñaba el guión en la Cuadrilla de Barranda, lo realiza otro u otros componentes de la misma Cuadrilla, o simplemente no lo llevan porque no hay nadie que sepa improvisar. En la improvisación está la gracia, y en que la Cuadrilla pueda sacar a cada uno de la casa donde está tocando y cantando, una letra adecuada a sus circunstancias sociales y afectivas. En realidad volvemos al concepto central del folclore: función social.

En algunas Cuadrillas que suelen actuar en el Festival de Barranda, hay dos cantantes que claramente se diferencian en cuanto al empleo de su actividad en el seno de la Cuadrilla. Hay ocasiones que se enzarzan en disputas trovadas improvisadas de carácter jocoso. Uno de ellos suele ser el guión y el otro el cantante que se utiliza para las otras formas musicales en las que no se usa la improvisación. Estas coplas en las que no se suele improvisar son composiciones de personas de antaño, que a través de la difusión oral se mantienen vivas durante los tiempos, en este contexto aparecen en la conversación personajes como “Alfonso el Cojo” o “El Arroz”, estas son las coplas de siempre las que se repiten cientos de veces porque ya forman parte del patrimonio cultural musical de la zona. “Alfonso el Cojo” pertenece a la Cuadrilla de Barranda y tiene unos ochenta y cuatro años, “El Arroz” por su parte ya falleció.

En cuanto al futuro de las Cuadrillas en esta zona, se vive un renacimiento muy importante ya que son muchos los jóvenes que quieren implicarse y de hecho lo hacen en el mundo de la Cuadrilla, en contrapartida a hace algunos años que los jóvenes eran más partidarios de otras músicas. En la Cuadrilla de Barranda hay hoy entre doce y quince jóvenes que no tienen más de dieciséis años, totalmente inmersos en este mundo. Incluso en Murcia donde en parte se olvidó el mundo de la Cuadrilla y se pasó a otras manifestaciones como los Coros y Danzas, muchas de estas agrupaciones se están reconvirtiendo en Cuadrillas, porque se están dando cuenta de que el mundo del **folclore musical** vive gracias a la función social que realiza, más que a las actuaciones de grupos pseudo-folclóricos en manifestaciones musicales en las que el pueblo no forma parte. Estos jóvenes han percibido que para divertirse no hace falta colocarse muchos “*aperos*”, que para bailar una Jota solamente es necesario saber bailarla y tener alguien delante para compartirlo;

“vas paseándote por allí por Barranda y de momento pues te engancha una del brazo y bailas una Jota, bailas unas Pardicas o bailas una Malagueña, ¿no?”.

Los jóvenes han sabido compaginar sus raíces musicales en el contexto del mundo de la Cuadrilla, con las aficiones lúdicas de los de su misma edad en otros lugares, esto es; en ocasiones los mismos integrantes de las Cuadrillas son los consumidores de centros de recreo musical como discotecas, bares, etc. Lo han hecho compatible. En la escuela de Barranda existe un taller de baile donde hay unos treinta y cinco alumnos apuntados,

signo inequívoco que la afición a la música tradicional pasa de padres a hijos con fluidez.

A colación de la conversación, aparece con frecuencia la disyuntiva entre las agrupaciones enmarcadas en el concepto de Coros y Danzas y las Cuadrillas. Se aprecia que las relaciones entre las dos formas de representar el **folclore musical** no son buenas. Cuando nombro alguna zona determinada de la Región de Murcia, en la cual predomina el fenómeno de los Coros y Danzas, el interlocutor proclama no conocer a algún integrante, circunstancia que expresa claramente la poca comunicación que existe entre ellos. Ahondando en el tema de conversación, y preguntando el nacimiento de los Coros y Danzas, nuestro interlocutor lo define como “*un tema peliagudo*”, ya que siempre ha habido según él una polémica muy grande. La Cuadrilla para Juan Banana son los sucesores y transmisores del **folclore musical** de un pueblo, que según lo han vivido lo transmiten y lo viven en los tiempos que estamos:

“si mi abuelo iba con los pantalones de pana yo voy con los pantalones vaqueros”.

El fundamento de la Cuadrilla es básicamente lúdico:

“nosotros estamos aquí porque queremos divertirnos y porque queremos pasárnoslo bien con esto, y se ha terminado”.

Los Coros y Danzas recogen estas músicas y hacen una coreografía, que muchas veces no es auténtica desde ningún punto de vista, hasta el punto que según Juan Banana durante las celebraciones del Bando de

Huerta en Murcia, algún grupo de Coros y Danzas proclama que va a tocar la “Malagueña de la tía Pereta de La Alberca o de Las Torres de Cotillas” y cantan una copla cuya autoría es de nuestro interlocutor, esto es; Juan Banana, o él se la ha oído a “Alfonso el Cojo” o a “El Arroz”. Los integrantes de los Coros y Danzas han ido, incluso antes de empezar a celebrarse el Festival de las Cuadrillas de Barranda, en muchas ocasiones a Barranda a participar junto con la Cuadrilla en Aguilandos o en fiestas, de donde han sacado el material musical y los bailes que hoy en día poseen con casetes y cámaras. Por tanto la labor de los Coros y Danzas es una especie de recreación o de representación muy poco fidedigna de la tradición musical folclórica, de diversas zonas de la provincia de Murcia. Los saltos que realizan los Coros y Danzas en sus bailes no son propios del noroeste, es una costumbre que han adoptado y aplicado al **folclore musical** del noroeste desde otro folclore distinto, ya que en boca de Juan Banana el baile de la zona de Barranda y de Caravaca, ha sido siempre un baile “*pegao al suelo*”. Estos saltos que se realizan en los bailes adaptados por los Coros y Danzas, hacen que la manifestación sea más espectacular, con la contrapartida de quitarle autenticidad a la manifestación.

“Esto es del pueblo, esto no es de nadie, porque una vez que yo hago una copla y no la llevo a la Sociedad General de Autores, es patrimonio de la humanidad, y nadie puede decir Jota de la tía María, ni Jota de la tía Perica, y desde luego no lo puedes decir si encima de todo es mentira, ...nadie se puede apropiar lo que no es de nadie, lo que es del pueblo”.

Este es punto de desencuentro entre los Coros y Danzas y el mundo de las Cuadrillas, es el punto de separación de una manifestación más o

menos artística basada en un patrimonio cultural, como es el primer caso, y el empleo de la música y baile en el contexto vital humano, agregando toda la capacidad de mantenimiento oral de las tradiciones más auténticas de los pueblos, representado por la Cuadrilla.

Ahora se baila en el contexto de las Cuadrillas como se ha bailado desde tiempos inmemoriales. No se baila con refajo, ya que esta prenda solo la podían usar las personas que tenían recursos económicos para poder comprársela, *“refajos en Barranda tenían tres: los ricos, y la demás gente bailaba con su delantal”*, por tanto son aderezos poco cercanos al pueblo y a la realidad social. Para Juan Banana el folclore que realizan los Coros y Danzas es demasiado uniforme, tanto en los trajes, en el cante, en el baile, etc. Cómo es posible que una pareja de baile en el contexto del folclore puro, del folclore como función social, coincidan en los pasos de baile si probablemente hace escasos minutos que se han conocido. En la versatilidad del baile y de las posibilidades de crear pasos determinados, existe todo un mundo de relación humana, en el sentido que pueden generarse situaciones de acercamiento, de engaño, de tratar de quedar por encima, de desafío, incluso de afrenta entre dos personas de distinto sexo, ya que cuando la mujer empieza un paso es el hombre el que tiene que seguirlo. De la sabiduría y el empleo de los pasos que ambos conocen, así se configurará el baile que entre los dos pueden realizar. Un ejemplo claro son los desplantes que suelen ocurrir cuando el que canta en la Cuadrilla *“echa la despedía”*, o último cante. Al finalizar este, el hombre suele rodear a la mujer con su brazo, de la afinidad de ésta con él dependerá de que lo consienta o que hábilmente lo rechace con un pequeño gesto, provocando así hilaridad en la concurrencia.

Con respecto al cante suelen usarse varias voces en los Coros y Danzas, para apoyarse unos con los otros, cuando realmente una de los matices más significativos del cante es la manifestación singular, ya que así se pueden apreciar las diferencias de enfoque que cada uno de los cantantes ofrece de la misma pieza. El mundo de los Coros y Danzas es pues un espectáculo muy trabajado, donde no solamente no se refleja el entorno social del folclore, sino que el propio folclore en sí mismo queda desvirtuado por el afán del manifestar la representación.

Hay pues hoy en día dos mundos distintos, puestos de manifiesto en esta entrevista, que tratan el **folclore musical** de distinta forma; las Cuadrillas desde la autenticidad, y los Coros y Danzas, herencia del pasado franquista, desde el espectáculo.

2.2.3.2.5- Comarca del Altiplano.

En la comarca del Altiplano son dos los pueblos que fundamentalmente la representan: Jumilla y Yecla. El pasado próximo, presente y de momento futuro de la música folclórica de esta zona, viene marcado por la presencia de los Coros y Danzas, agrupaciones nacidas al amparo del régimen franquista, con el objetivo de institucionalizar la música folclórica. La aparición de estas agrupaciones viene dada por el afán del régimen anterior de controlar el orden y concierto de los habitantes de este país. Suponemos que las manifestaciones espontáneas y multitudinarias, en ocasiones, que acarrea la expresión popular de un pueblo, no estaban bien vistas por los antiguos mandatarios, por lo que qué mejor idea que amparar la música folclórica en el seno de instituciones cercanas al régimen.

Estas condiciones de nacimiento no implican que hoy en día existan personas y determinadas agrupaciones que intenten mantener, más o menos en la dinámica de su creación, pero con una visión un poco más actualizada los objetivos que en un principio se marcaron. De hecho y como hemos visto en la entrevista a Juan Banana, algunas agrupaciones de Coros y Danzas se están reconvirtiendo en grupos de Cuadrillas, y digo reconvirtiendo porque en un principio Cuadrillas eran.

Los Coros y Danzas de Yecla es una agrupación fundada en 1942 por la Sección Femenina. Este grupo estaba constituido en un principio sólo por mujeres, para más tarde, a finales de los años 40 o principio de los 50 se agregaron hombres, formando parte en principio de la rondalla que más tarde se agregaría al cuerpo de baile²⁹².

La Sección Femenina fue fundada por Pilar Primo de Rivera (Madrid 1907 - Madrid 1991), hija de Miguel Primo de Rivera (Jerez de la Frontera 1870 - París 1930) en 1934, dentro de la estructura de la Falange española y de las J.O.N.S. En la guerra civil desempeñó actividades de servicios auxiliares, en el bando franquista claro. Una vez terminada la guerra civil, se le encomendaron acciones de formación política para la mujer, enmarcados en decretos de 1939 y 1940. La Sección femenina brilló por su poca operatividad en el marco de la problemática real de la mujer. Se suprimió en 1977, dos años después de la muerte de Franco.

Es preciso tener presente que la existencia de este tipo de agrupaciones no es patrimonio de nuestro país, ya que existen grupos similares en todo el mundo. Esto lo ratifica en gran número de acontecimientos derivados del folclore, al que han acudido y en ocasiones

²⁹² Información en la página web:

han recibido premios: (omito los de carácter nacional puesto que el asunto que trato es la derivación internacional de grupos y certámenes que acojan a formaciones similares a los Coros y Danzas), Concurso de Lausanne 1943 (Primer Premio), Feria Mundial de Nueva York 1964, Festival de Karditsa 1979 (Grecia), Festival de Bitsburg 1980 (Alemania), Concurso “Castello de Gorizia) 1981 Italia (Medalla de Oro), y algunos más en países ya nombrados y otros no mencionados como, Francia, Suecia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Turquía, México, Bélgica y Polonia. Por tanto hay que tener en cuenta que cuando de manifestación folclórico - musical estamos hablando, existen básicamente dos puntos de vista en el mundo:

- Una es la que toma el folclore como un espectáculo, con reminiscencias más o menos auténticas, cuya versión en España la denominamos de forma generalista como: Coros y Danzas.

- Otra tiene como objetivo que el folclore forme parte de la vida del ser humano. Tiene en cuenta la función social de este, por lo que está más cerca de la realidad músico - social. En España suelen haber distintas denominaciones para este género de agrupaciones, que en la Región de Murcia la más habitual es la de Cuadrilla.

Como bailes más importantes de esta zona de la Región de Murcia destacan el fandango, malagueña y la jota. En cuanto a los cantos, se identifican las canciones infantiles, nanas, cantos de auroros, romances y aguilandos de Navidad. Entre los bailes y cantos recogidos y grabados por los Coros y Danzas de Yecla, que pertenecen a las formas anteriormente citadas son: “*Fandango*”, “*Jota de tres*”, “*Baile de la Carrasquilla*”, “*Jota*

de Raspay”, “*Alpargateras*”, “*Jota de la Zirigonza*”, “*Malagueña*”, “*Jota yeclana*”, “*Zirigonzas del fraile*”, cantos auroros “*Bendita sea tu pureza*” y “*Gozos históricos de la Virgen de la Aurora*”, “*Romance de Viernes Santo*”, “*Romance del labrador*”, “*Aguilando yeclano*”, etc.

2.2.4- Estudio sistemático - comparativo de diferentes músicas tradicionales.

Dado que esta investigación está basada en la evaluación de un sistema pedagógico, cuya base se centra en el uso de unas determinadas fuentes sonoras, este estudio lo centraré en los componentes musicales en su mayor parte solfísticos, que tienen incidencia para el aprovechamiento del estudio de un instrumento, en este caso la guitarra. Los puntos fundamentales por los que un alumno tiene aversión o no hacia una partitura que tiene que interpretar en su instrumento, se refieren al contexto del lenguaje musical fundamentalmente, esto es; al solfeo. Dentro del solfeo existen varios contornos que en primera instancia, y más tarde cuando el alumno tiene que racionalizar el lenguaje musical, ayudan o no al posicionamiento actitudinal de carácter positivo del alumno. Estos contornos son:

2.2.4.1- Contorno melódico.

El contorno melódico puede expresarse como el dibujo que representa la unión de todas las notas de la pieza musical, lo cual nos demuestra la continuidad melódica dentro de un contexto diatónico o con saltos interválicos suaves y en los límites que el alumno está capacitado para cantar.

No es mi deseo realizar un estudio cerrado en cuanto a las conclusiones que puedan resultar, ni acercarme a la investigación de Martínez Torner antes descritos, sino mostrar una tendencia que en casos operativos a salido a colación. En primer lugar estableceré una comparación entre una canción de Murcia y otra de Cataluña, en cuanto al dibujo melódico resultante. Este primer caso está recogido por José Inzenga (Madrid 1828 - Madrid 1891), pianista y compositor español.

AGUINALDO DEL PUEBLO
(Murcia)

Andante



Inzenga, J., "*Cantos y bailes populares de España*", página 30

LA PASTORETA
(Cataluña)

Moderat



Hidalgo Montoya, J., "*Folklore Musical Español* ", página 247.

En la Región de Murcia encontraremos canciones que pueden ser usadas una vez transcritas para guitarra en la enseñanza del instrumento,

pero no es muy habitual. El ejemplo anterior nos muestra el diseño un melódico más accidentado, en cuanto a los intervalos, en el caso de la melodía tradicional murciana que en la catalana.

2.2.4.2- Contorno y contexto rítmico. Fraseología.

Hemos visto antes la importancia de la interacción entre la palabra y la música o, la poesía y la música. Hay ocasiones en que es la música la que genera la unión entre ambas o por el contrario, puede ser la poesía la que gestione la fusión. Incluso de manera inusual puede ser una acción conjunta. En todas las posibilidades descritas tiene que existir la conjunción entre los acentos de una y otra manifestación, estos acentos determinan el ritmo y, a su vez, el compás que el transcriptor elige para la grafía musical correspondiente. Los acentos rítmicos los clasifica Martínez Torner en tónicos y expresivos, dependiendo a que se refieran al silabeo o al contexto fraseológico²⁹³. Como es natural en ocasiones, dada la naturaleza de los acentos, estas elecciones pueden ser más o menos acertadas, lo que puede determinar la susceptibilidad de un número de posibilidades. La frecuencia de repetición de la célula rítmica, que configura una continuidad en el motivo, también incide en el equilibrio fraseológico, y en el número, conformación y disposición de la frase musical o parte de frase. La relación de ritmo o acento musical con el pulso del compás, o sea la elección del compás para transcribir música tradicional, determina que la música sea ejecutada por quien se acerca al cancionero de una forma más o menos fiel, a lo que el transcriptor pudo oír y recoger en su momento. La siguiente canción tradicional murciana, “pardica”, está transcrita por Hidalgo Montoya en compás de 3/4. Es tal la confusión rítmica que puede

²⁹³ MARTÍNEZ TORNER, E., *Op. Cit.*: “La unión de la música y la poesía viene a ser la yuxtaposición de dos lenguajes, regidos ambos de una manera idéntica por las leyes del acento rítmico. Este puede ser

establecerse que a continuación realizo una versión en 2/4 que no desmerece nada a la anterior, sino que desde mi punto de vista es más correcta rítmicamente que la de Montoya²⁹⁴.

UNA COSA SERIA
PARDICAS DE ABANILLA
(Murcia)

Allegretto

Hidalgo Montoya, J., "Folklore Musical Español", página 330

Versión arreglada por J. A. Clemente:

UNA COSA SERIA
PARDICAS DE ABANILLA
(Murcia)

Allegretto

J. A. Clemente

tónico o expresivo. El primero afecta a una de las sílabas de la palabra o a uno de los tiempos del grupo rítmico; el segundo, a las frases del discurso”, página XI.

²⁹⁴ HIDALGO MONTOYA, J., *Folklore musical español*, A. Carmona, Madrid, 1974.

La falta de claridad en cuanto a las transcripciones de las canciones y bailes de la Región de Murcia, interponen un obstáculo a la hora de su uso en la enseñanza instrumental. Esto tampoco significa, como he dicho, una ruptura con el folclore murciano, sino que puntualiza su uso en tanto que un alumno que no tenga claro la diferencia entre los compases, no es operativo que trabaje arreglos de este tipo.

Con respecto a la estructuración de los motivos que configuran el discurso musical, puede decirse que es un tanto anárquica, probablemente por una tendencia pre - mensural que posteriormente se ha convertido en cantos mensurados, y más tarde incluso en bailes. Ejemplificación de ello lo tenemos en los dos siguientes casos:

PARRANDA DEL TRES
(Murcia)

Allegretto Re⁷ Sol Re⁷ Sol Re Sol

de Juan del Águila, J., "Las canciones del pueblo español", página 172

LAS TORRÁS
(Murcia)

Allegro Fa Do⁷ Fa Do⁷ Fa

de Juan del Águila, J., "Las canciones del pueblo español", página 175

En estas dos canciones hay motivos rítmico - melódicos que se repiten de forma idéntica, o transportados, o manteniendo la estructura

rítmica con modificación de la melodía. Estos motivos van unidos por células o pequeños motivos rítmico - melódicos que contienen elementos de los primeros y principales. No existe una clara estructura fraseológica en cuanto al número, lo que dificulta que una vez arreglados para su incorporación al programa del instrumento, no sean paradigmáticos en cuanto al entendimiento del fraseo musical.

Los motivos principales van señalados con una línea continua gruesa. El resto va marcado por una línea continua delgada.

Contrasta el análisis de las anteriores canciones con la canción que sigue. Baile de Gaita es una canción asturiana, en la que el fraseo es totalmente homogéneo en cuanto a número de compases y con respecto a la rítmica de la canción. Cada frase va determinada por una letra mayúscula (A, B y C) con una línea gruesa que la acota.

BAILE DE GAITA
(Asturias)

Allegro

de Juan del Águila, J., "Lo que canta el pueblo español", página 50

2.2.4.3- Adornos y canto melismático.

Como por ejemplo los grupos artificiales. Los adornos que tienen relevancia en muchas músicas tradicionales con cierto contenido melismático, etc.

El siguiente canto lo tomo del cancionero de Inzenga²⁹⁵. Esta canción está nombrada en el cancionero como (I bis), ya que es una versión de la misma canción transcrita por A. López Almagro, que precede a la que anoto. Solamente aparecen unos cuantos compases, ya que son claramente ejemplificadores de este apartado, resaltando la cantidad de adornos y melismas que contiene. Como nota curiosa hay una leyenda, al pie de la canción, que dice textualmente lo siguiente:

*“Este canto armonizado por el maestro Inzenga se ejecutó por la Srta. Guidotti en la sesión musical verificada en el Ateneo de Madrid en la noche del 10 de diciembre de 1884”.*²⁹⁶

CANTO DE TRILLA
(Murcia)

Larghetto

Dosso-lesson los o-jos - deu namo - re-na^s - - -

- deu na mo - re na- - - - - tangrandes y tan

ne- gros - - ce - mnis pe --nas - - - - - sigue

Inzenga, J., "Cantos y bailes populares d España", página 14

²⁹⁵ INZENGA, J., *Cantos y bailes populares de España*, Unión Musical Española, Madrid, sin fecha.

²⁹⁶ INZENGA, J., *Op. Cit.*, página 14.

Hay que decir que los grupos de fusas pueden ser transcritos como adornos, tal y como aparecen en la primera versión del mismo cancionero. Como apunté antes la cantidad de melismas que presenta la canción hace inviable el canto para un niño o adolescente, por lo que su traslado al instrumento es francamente complicado.

Aparte del contenido melismático de la canción anterior, que como es natural no es muy operativa en este contexto pedagógico, es interesante que el alumno comience a encontrarse variaciones rítmicas que sobre los motivos principales se engendran en el seno de una canción, y por extensión en una obra musical. En algunos folclores estas variaciones suelen ser pequeñas glosas rítmicas, que pueden entrar en los contenidos solfísticos del Grado Elemental de L.O.G.S.E., de las notas para variar los motivos generadores de la canción. Un claro ejemplo lo tenemos en la siguiente canción inglesa, donde al final de la canción encontramos una variación rítmica formada por (corchea con puntillo - semicorchea - corchea), que no es otra cosa sino una glosa rítmico - melódica.

THE MILLER OF DEE
(Inglaterra)

Williams, S., "Strawberry Fair. 51 traditional songs", canción nº 11

2.3- *MÚSICA POPULAR.*

La acotación de música popular está basada no en el contenido o procedencia de la música, sino en la relación de esta con el pueblo. La música popular está socializada y en ocasiones tiene una función social, en contraposición de la música tradicional o folclórica que siempre posee esta función social, donde no se excluye ningún tipo de música en cuanto a su naturaleza. Además de ello, algunas melodías de la música llamada culta pertenecen a la música popular, (se ha creído que la música culta no tenía ninguna función social, encomendándole sólo la de “otorgar al alma humana su cumplido bienestar”), porque se han popularizado por diversas causas y conductos, entre ellos los medios de comunicación. Antiguas razones por las que se limitaba y se guardaba en una urna las melodías clásicas son absolutamente obsoletas, ya que podemos oír en las calles de nuestras ciudades melodías de Mozart, Beethoven, Bach, Rodrigo, etc., cantadas y tarareadas por gentes de todas las edades y procedencias, aunque en algunos casos ni sepan quién las compuso. Estas melodías son por tanto populares y forman parte común con todas las que siendo su origen “más modesto”, son el hoy musical de nuestro pueblo.

La siguiente división atiende a dos polaridades resultantes del hecho musical. Una deriva de la naturaleza propia de la música, y por otro lado, el segundo punto de interés tiene que ver con el medio donde se suele escuchar.

2.3.1- Procedencias y ámbitos de la música popular.

2.3.1.1- *Fuentes sonoras.*

2.3.1.1.1- Folclore.

Definir el folclore constituiría una repetición de lo apuntado en el subcapítulo anterior, por lo que solamente trataré algunos matices referenciales. Cuestión importante del uso de determinada fuente, es la adaptación del lenguaje musical de dicho material, en este caso, al contexto del nivel de lenguaje musical e instrumental del alumnado. Tema que trataré más adelante.

Realmente, ¿el folclore puede llegar a ser música popular?. Particularmente creo que en algunos casos puntuales, algunas canciones tradicionales pueden ser consideradas como patrimonio de la mayoría de un pueblo. Esta popularización se puede llevar a cabo desde diversos ángulos, como por ejemplo que:

- La canción o canciones forman parte del acervo socio - musical de una región determinada.

- La canción se popularice a través de diversos medios por la causa que fuere.

- La canción forma parte del repertorio del grupo de moda en la región, que la ha tratado originando una versión realizada con medios sonoros propios, como por ejemplo electrónicos.

Existen muchas causas que pueden determinar que canciones que están olvidadas vuelvan a ser patrimonio diario de las gentes. Pero no son muchos los casos. La causa fundamental del uso de un determinado material folclórico está basada, desde mi punto de vista, en el

mantenimiento de los parámetros que codifican el ser musical de un pueblo. Este razonamiento no conlleva por otra parte, que a la hora de elegir una fuente sonora tradicional sea con material musical de la propia tierra, puesto que si usamos músicas de otras regiones de España o de otros países, no estamos haciendo otra cosa que inducir al alumno al conocimiento de esas otras formas de música tradicional.

El folclore, más concretamente el musical, debe ser divulgado. En el trasfondo de esta cuestión se encuentran algunas de las claves esenciales para conocer el devenir artístico de los pueblos. Por otra parte, y de igual forma que ocurre con la enseñanza de la historia que no se circunscribe al territorio más próximo, el niño y adolescente debe conocer la música tradicional de los pueblos de su entorno y la de las regiones que no son tan próximas. Muchas de las músicas que se generan en ámbitos como en pop, jazz, blues, nueva era, o músicas que tienen varios componentes llamadas en algunos casos de fusión, se forman desde la música tradicional, por lo que es interesante desde todos los puntos de vista integrar este material musical al tronco general de fuentes musicales.

2.3.1.1.2- Música clásica.

Siempre me ha parecido que el término “música clásica” está muy mal usado. En primer lugar se confunde con la música de un período concreto, como es la del Clasicismo. Por otro lado tiene connotaciones sociales de inmovilismo y de referencia para el buen hacer musical, fuera de todo carácter real. En la llamada música clásica tenemos de todo; desde música de primer orden hasta lo más vulgar que podamos encontrar. De cualquier forma no es patrimonio de este trabajo de investigación modificar

costumbres que socialmente están plenamente asumidas, por lo que su cambio es imposible.

Esta música, generada en la llamada cultura occidental, tiene la variedad que le otorgan los años de evolución y los diversos estilos por los que ha pasado como consecuencia de los diversos estadios musicales y las distintas formas de hacer música en cada época. Así en el siglo veintiuno hay intérpretes y grupos musicales que interpretan música que pertenece a una época determinada, cosa que en mitad del Siglo XX no era muy común. Como consecuencia de este perfeccionamiento, las interpretaciones de música antigua de hoy en día están más cerca de las originales, que las que se realizaban en mitad del siglo veinte, por otro lado también ha causado que se realicen estudios más profundos sobre la música occidental más alejada en el tiempo. ¿Podemos decir que como consecuencia de ello la música clásica se está parcelando?. Creo que sí. Existen hoy aficionados a la música clásica que se llama genéricamente antigua, que no gustan tanto de autores románticos o de música del siglo veinte. Hay verdaderos especialistas en las Óperas y Oratorios barrocos que diferencian las versiones, y casi se atreven a diagnosticar alguna de ellas como la más auténtica. Claramente la música clásica está desarrollando unos planos distintos a los que tenía hasta ahora. Por otro lado la inmersión de la música clásica en ámbitos cinematográficos, y otros medios de comunicación, determina que en España hoy en día se tenga más conciencia de ella que algunas décadas antes. No quiero decir con esto que en este país se haya producido una revolución cultural en los últimos años, pero si está claro que la música clásica está más presente en nuestras vidas que antes.

Esta circunstancia determina que se popularicen ciertas melodías que forman parte de la cotidianidad a través de distintas circunstancias. Una vez

dicho esto, y teniendo claro que un niño o adolescente puede escuchar en una película, anuncio de televisión, serie, etc., una melodía perteneciente a una obra de música clásica, y que puede formar parte de su entorno, ¿hasta qué punto debe usarse ese componente musical en determinada enseñanza?, ¿puede tratarse una melodía clásica de igual forma que la música del último éxito cinematográfico de dibujos animados?. Rotundamente sí. Desde mi punto de vista es lícito adaptar una melodía siempre y cuando no sufra alteraciones graves como por ejemplo cambiar notas, frases, células rítmicas etc., en el contexto que se ha elegido. Por lo que el transporte de una melodía clásica para que se adapte al instrumento de estudio es uno de los recursos a tener en cuenta en la organización general del programa.

2.3.1.1.3- Música rock y pop.

La música rock y pop ha sido durante buena parte del último tercio del siglo veinte, una de las extroversiones de las intenciones de protesta social de la juventud de esa época. Hoy en día, aunque en algunos casos los intérpretes de esta música determinen un *modus vivendi* o una forma de pensar o realizar las cosas sobre todo en cuanto a la moda se refiere, no existen en occidente esas grandes diferencias de pensamiento entre los distintos estratos sociales y generacionales, para que tenga lugar realmente un conflicto como el surgido a final de los años sesenta en Europa y parte de América. La música rock y pop era la bandera de la protesta social, acompañada por una gran pléyade de intelectuales y artistas de diversas ámbitos y procedencias, que cargaban de sentido y daban cuerpo a esa protesta. Occidente se debatía entre los horrores del final de una gran guerra, los planes de resurgimiento social y cultural mediatizados por las tensiones entre el Este y el Oeste ideológico, el mantenimiento de códigos

sociales durante los años posteriores al conflicto cargados de puritanismo ideológico, etc.

El rock and roll surgió durante los años cincuenta, cuya expresión fue popularizada por Alan Freed, locutor de radio en Cleveland. Freed usó el término rock and roll party, para dar a entender que iba a poner música negra en su programa. La expresión rock and roll se usaba anteriormente por los músicos de blues y rhythm and blues para determinar cambios de tiempo y de posición en el baile de la música negra afroamericana. Podemos decir que a partir de este momento las melodías y ritmos negros pasaron a formar parte de los gustos de los blancos, que por su parte mantuvieron las estéticas musicales de la música absorbida de los negros, no sin matizarla con aportaciones personales de su cultura y forma de entenderla. De hecho fue un músico negro; Fats Domino, y uno blanco; Hawk Williams, los que lanzaron definitivamente, a través de la radio, el rock and roll. A partir de este momento su popularización fue en aumento en el norte de América y en Europa, de tal forma que fenómenos como Elvis Presley en América, y los Beatles y Rolling Stones en Inglaterra constituyeron y los siguen siendo, paradigmas de este tipo de música en el mundo.

El rock y el pop han sufrido, en el mejor sentido de la palabra, grandes alteraciones, mutaciones, fusiones, mudanzas, y todo un rosario de cambios que han determinado una gran proliferación de estilos en su seno. Tenemos tratamientos “rockeros” de música folclórica de multitud de regiones del mundo, de música clásica, etc. Por otro lado artistas de rock han realizado músicas que pueden considerarse fuera de su ámbito, como es el caso de las bandas sonoras para películas de Peter Gabriel (Genesis) y Mark Knopfler (Dire Straits)

España no ha sido ajena al advenimiento de este estilo de música, a pesar del handicap que representaba para las relaciones culturales con otros pueblos occidentales, los cuarenta años de dictadura. Ha habido multitud de grupos que emulaban a los grandes del rock europeo y americano. Con la llegada de la democracia estallaron antes y después artistas que empezaban a crear lo que no tardó en llamarse rock español. Miguel Ríos fue un gran impulsor del rock cantado en español. Por otro lado los grupos de rock que usaban melodías y ritmos flamencos aparecieron en el horizonte musical español, como por ejemplo Triana, Smash, Azahar, etc. Todas estas experiencias configuran el marco de lo que hoy en día es la música rock y pop española. Se crea desde el punto de vista anglosajón, pero también se crea desde el punto de vista puramente español, con instrumentaciones y organología rockera.

Para el adolescente hay multitud de referencias musicales en el ámbito del rock y pop, en su cotidianidad. Podemos establecer claramente dos diferenciaciones: nacional y extranjera. Hay grupos extranjeros que tienen mucha incidencia en el consumo de música en España, pero hoy en día el consumo, desde el punto de vista cuantitativo no está lejos el apartado de música creada en España al de música de fuera de nuestras fronteras, lo cual dice mucho de la calidad de la música que se genera en nuestro país. No cabe duda que puede establecerse la realidad de la gran afectividad del adolescente con este tipo de música, y abrir la posibilidad de su uso, sea de la forma que fuere en el ámbito de la **educación musical** general.

2.3.1.1.4- Música de jazz. La improvisación.

Al jazz se le ha considerado como parte integrante de la música clásica del siglo XX. Las interrelaciones del jazz con otros tipos de música son innumerables. El jazz se ha fusionado con el rock, cuyo resultado fue el jazz-rock, al que fueron músicos de ambos estilos como por ejemplo Jeff Beck, o John McLaughlin por parte del rock, y Miles Davis desde el jazz. El resultado de todo ello ha sido una música que tiene, al cabo de los años, estilo propio y a la que han acudido multitud de músicos de variadas tendencias. De hecho la sección rítmica del jazz del siglo XXI se concibe en gran medida dentro de la órbita de resultados que se produjeron en la fusión del jazz y el rock. Las rítmicas más clásicas del jazz, que consistían en mantener el tempo con un ritmo producido por las figuraciones sobre el platillo y algún redoble en la caja de la batería, constituyen hoy un modelo “clásico”. El jazz se ha fusionado también con la música clásica, cuyo ejemplo más palpable son las interpretaciones que de la música de J. S. Bach realiza Jacques Loussier, con rítmica de jazz y concepto de uso de la improvisación que se tiene en el jazz. Y aquí entramos en uno de los conceptos básicos del jazz: la improvisación.

No podemos concebir el jazz sin la improvisación, de igual forma que no podemos pensar en la música antigua sin la glosa. El concepto de improvisación no es concomitante solo de la música jazz, siempre se ha improvisado, ya que la improvisación es el primer estadio de la composición²⁹⁷, aunque en la interpretación clásica del siglo XX se haya olvidado en muchos casos²⁹⁸. Se han originado formas musicales a partir de

²⁹⁷ Extraído de:

MOLINA, E., *Improvisación y educación musical en España*: “Puede decirse que la inmensa mayoría de los compositores de todas las épocas han improvisado, pero no lo han hecho porque la improvisación sea más o menos agradable, sino porque constituye un acto de creación que puede proporcionarles ideas para sus propias obras.”, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº1, mayo 1998.

²⁹⁸ COKER, J., *Improvisando en jazz*, “Se han elaborado pocos métodos para la improvisación en grupo, que es en esencia un intercambio o interacción espontánea de ideas y modalidades musicales. La música de jazz, cuyas raíces se hayan en los ritmos básicos y las melodías simples, se ha desarrollado naturalmente para convertirse en una combinación de musicalidad, humanidad e intelecto, con atractivo universal. La improvisación ha existido en otros estilos, pero en la música clásica de la civilización

la improvisación, como ya comento en otro lugar de este trabajo de investigación, con la forma como las “diferencias” en el renacimiento, o la forma “variaciones”, más tarde.

Federico II el Grande (Berlín, 1712 – Postdam, 1786) rey de Prusia desde 1740 a 1786, supuestamente entregó a Juan Sebastián Bach un pequeño tema de ocho compases en Postdam en 1747. Bach realizó una improvisación sobre ese tema delante del rey que se mostró sumamente complacido. Una vez que volvió a Leipzig escribió basándose en el tema un determinado número de cánones muy complejos y dos Ricercares o, formas fugadas, a tres y seis voces, constituyendo este episodio el punto de arranque de la composición “*Ofrenda musical*”²⁹⁹ (1747)³⁰⁰. La música del Renacimiento y Barroco, por el tipo de construcción y la propia genética musical de estos periodos, emana improvisación, y Bach no era una excepción. Las ocasiones en que un interprete tañía la música tal cual estaba escrita eran las menos, y obedecía sobre todo a la poca capacidad instrumental del intérprete.

Tenemos referencias bibliográficas sobre la improvisación de Bach, pero no son del todo necesarias, ya que con un mínimo análisis de su música llegamos a la conclusión de que para él los motivos no eran otra cosa que un pretexto para desarrollar su inventiva en ese momento, y para configurar una de las músicas más importantes de todos los tiempos. Los mismos motivos dados, y los suyos propios, son usados en diversas ocasiones para generar composiciones que no tienen mucho que ver, por lo

occidental su utilización se ha visto ahogada por las instrumentaciones ampliadas y la complejidad de las técnicas compositivas, las que no han dejado lugar a este medio de expresión individual.”, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1964, página 15.

²⁹⁹ Más información en:

GAGO, L. C., *Bach*, Alianza, Madrid, 1995, página 86.

³⁰⁰ La obra se compone de un ricercare a tres voces, ocho cánones, una fuga canónica, un ricercare a seis voces, una sonata a tres (flauta, violín y bajo) y un canon perpetuo.

que encontraremos giros iguales, y mucho más similares, que pertenecen a conciertos y a sonatas, por ejemplo.

A pesar que para muchos durante el Clasicismo se produjo una “cuadriculación” de la música, la improvisación o, la creación a través de la improvisación estaba presente. Así la Fantasía K475 y la Sonata K457, que estaban escritas en el otoño de 1784, ambas en Do menor, fueron concebidas para interpretarse juntas en tanto que el autor improvisaba, al parecer, la Fantasía que precede a la Sonata³⁰¹. Por otro lado de viaje por Praga, cuando había terminado el Concierto para piano nº 25 y la Sinfonía nº38 “Praga”, interpretó el mismo Mozart su Concierto, y en la “propina” realizó una improvisación en la forma Variaciones sobre el tema de “las bodas de Fígaro”³⁰².

Se mantuvo pues, la tradición de la improvisación, como podría comentar un cronista. Pero es que no hay opción a conjugar el verbo mantener, ya que; la improvisación es la esencia propia de la música.

En el punto de inflexión entre el Clasicismo y el Romanticismo, apareció uno de los compositores más geniales de todos los tiempos, Beethoven. Hay testimonios que reflejan la gran capacidad improvisatorio del maestro, como por ejemplo el del barón de Trémont:

“Las improvisaciones de Beethoven me han causado, con toda seguridad, mis más intensas emociones musicales. Puedo asegurar que si no se le

³⁰¹ PÉREZ SIERRA, R., *Mozart*, Alianza, Madrid, 1995, página 56.

³⁰² PÉREZ SIERRA, R., *Op. Cit.*, página 65.

ha escuchado improvisando libremente, no se conoce más que superficialmente su inmenso talento”³⁰³

Posterioros testimonios aseguran la inclinación del maestro de Bonn. Como por ejemplo el de Bettina Brentano:

“Es tan verdadero [improvisando] que ningún artista puede comparársele”

O el de sir John Russell³⁰⁴.

Se aprecia, por otra parte, que determinadas obras de Federico Chopin (Zelanowa-Wola, 1810 – París, 1849) basan su desarrollo en una frase musical o motivo que conforme transcurre la partitura se va adornando y complicando a la vez, como es el caso de varios de sus nocturnos. No llegan a ser Variaciones pero sí, distintas acepciones musicales de una misma frase. Para la construcción de esta estructura es importante tener la capacidad de improvisar. Eran frecuentes las reuniones parisinas con amigos artistas, entre los que se encontraba el pintor Eugène Delacroix (Saint-Maurice, Val-de-Marne, 1798 – París, 1863), y los escritores Honoré de Balzac (Tours, 1799 – París, 1850), Hector Berlioz (La Côte-Saint-André, Isère, 1803 – París, 1869) y Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797 – París, 1856) En estas reuniones se compartía las novedades artísticas que aparecían en París, y alguno de los amigos de Chopin opinaba que sus improvisaciones al piano tenían mas calidad que la propia obra escrita.³⁰⁵

³⁰³ CARRASCOSA, A., *Beethoven*, Alianza, Madrid, 1995, página 55.

³⁰⁴ CARRASCOSA, A., *Op. Cit.*, página 55.

³⁰⁵ ORTEGA, R., *Chopin*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, página 42

Sin ánimo de reiterar afirmaciones; la improvisación no es patrimonio de una determinada música, sino que lo es de la música misma en toda su extensión. Circunstancias relativas a algunas técnicas de composición propias del siglo XX, han hecho que la improvisación no esté tan presente como en el pasado en la inventiva musical, y se circunscriba a músicas puntuales como el jazz y otras. Unido a este aspecto general hay que desarrollar la nula actividad improvisadora que se realiza en los centros educativos musicales. Solamente, y por mor de las metodologías modernas musicales como la Orff, Kodaly, Dalcroze, etc., se usa la improvisación en centros educativos de Primaria o Secundaria. ¿Es interesante tener presente la improvisación en la enseñanza instrumental que puede realizarse en el Grado Elemental de la guitarra?. La extrapolación de los empleos que se llevan a cabo en la Primaria y Secundaria sería dentro del orden de la exploración instrumental. Esto es; el niño y adolescente necesita conocer su instrumento de forma física. El uso de la improvisación, de forma dirigida teniendo como punto de partida el conocimiento de la fraseología musical, puede ser interesante³⁰⁶.

2.3.1.1.5- Música de cine.

El cine es, tal y como hoy se nos presenta, un audiovisual. Hay una diferencia manifiesta en la audición de un concierto grabado por medios de

³⁰⁶ Extraído de:

MOLINA, E., *Op. Cit.*, “Desde este momento el propio alumno, guiado inteligentemente por su profesor, conseguirá crear su propia partitura de trabajo (partitura que el mismo alumno transcribirá un poco más adelante en papel pautado), teniendo como características principales su sencillez y su posibilidad de estar sujeto a variaciones constantes, de modo que nunca pueda confundirse con un ejercicio mecánico de repetición.

Los elementos de trabajo son armónicos, rítmicos, melódicos y formales, aportados en pequeñísimas dosis por el profesor. Cada nuevo elemento teórico tiene que ser puesto en práctica inmediatamente para asegurar su comprensión.(Como contrapartida no habrá que explicar nada que no pueda ser puesto en práctica.)

La improvisación se utiliza aquí desde varias vertientes:

como proceso creativo, desarrollando la imaginación

como proceso de estudio del propio instrumento

como proceso de análisis de los elementos que generan la partitura.”

conversión analógico - digital con una calidad sobresaliente, de contemplar y escuchar el mismo concierto por televisión, o de asistir a una sala de conciertos donde se celebre la misma manifestación musical anterior. Con criterio de menor a mayor tienen preferencia los casos nombrados anteriormente. La causa radica claramente en que cuando pasamos de la situación primera a la segunda, aunamos un sentido más; el de la visión relacionada con la audición, al del oído. Y cuando analizamos la tercera opción, vemos que incluye todos los sentidos anteriores, más todos los demás que obtenemos en el espacio físico de la propia creación musical. El hombre desde su más tierna infancia declara la absoluta interrelación de sus sentidos, y cuantos más se estimulen mayor será la capacidad de atención, según Elisabeth Dumaaurier³⁰⁷.

La música de cine, esto es; la música que tiene relación con el cine, ha evolucionado de manera impresionante desde la propia creación del hecho cinematográfico. Lejos, dentro de la propia historia del cinematógrafo (a pesar que anteriormente algunos investigadores realizaron pruebas más o menos satisfactorias, hay que fechar el momento de la invención de este en 1895, cuando los hermanos Lumière lograron un aparato que analizaba el movimiento y lo proyectaba en una pantalla), quedan los momentos en que un pianista glosaba las escenas del cine mudo, formando parte así del propio espectáculo. La sincronización entre la música y la imagen debía ser total, por lo que se requería que los pianistas tuvieran recursos y experiencia al mismo tiempo. Las escenas de acción, donde se usaba el “galop”, se sucedían con las románticas, más propias de ejecutar una “berceuse”, etc. Posteriormente el piano cayó en desuso, en las salas con posibilidades económicas, para ser sustituidos por los órganos

³⁰⁷ CHION, M., *El sonido. Música, cine, literatura...*: “Desde la edad de tres meses, un niño mira fijamente durante mucho más tiempo una pantalla asociada con una pequeña melodía que una pantalla asociada con un altavoz mudo”, Paidós, Barcelona, 1999, página 275.

Wurlitzer. En esta época también había músicas que se ejecutaban con predominancia sobre otras en determinadas películas, y por tal causa fueron promovidas fuera de sus ámbitos normales, que eran en este caso las salas de concierto de música clásica, contribuyendo así a su popularización. Tal fue el caso de la *“Sinfonía del Nuevo Mundo”* de Dvorak, que solía incluirse en *“Los Diez Mandamientos”*, y *“El pájaro de fuego”* propio de *“El ladrón de Bagdad”*. De igual manera la irrupción del cine sonoro, paralela, también a pesar de experimentos anteriores (1912), a la invención del amplificador de lámparas o válvulas en los años veinte, significó un poderoso empuje para el desarrollo de esta industria. Aquí empieza a producirse una interesante colaboración entre los directores de cine de moda como por ejemplo; Gance, L’Herbier, Clair o Dulac, y algunos compositores del momento como Honegger, Satie, Milhaud y también Manuel de Falla. La primera experiencia exitosa del cine sonoro fue *“Don Juan”* (1926), película de la Warner, con la colaboración de John Barrymore, aunque la película que históricamente marque el principio de esta época según todos los textos especializados sea *“El Cantor de Jazz”* (1927), con Al Jolson.

De la experiencia sensorial que emanaba de la contemplación del cine mudo, nos quedan las palabras de Máximo Gorky. Esta cita por su contenido no necesita ningún comentario:

“La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido ni color. Todas las cosas - la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire -, están imbuidas allí de un gris monótono.”

*Rayos grises de sol que atraviesan un cielo gris,
grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles,
hojas de un gris ceniza.*

*No es la vida, sino su sombra, no es el
movimiento sino su espectro silencioso... Y entre todo,
un silencio extraño sin que se escuche el rumor de las
ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni
una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña
siempre los movimientos de las personas.” (“El reino
de las sombras”. Máximo Gorky.)³⁰⁸*

Todavía quedan en la memoria acústica cinematográfica, aquellos apoyos musicales para la acción de la película, en la que no había un momento de reposo musical, sobre todo en las secuencias de acción, confundándose en ocasiones el texto hablado por la banda sonora. Sin ser experto en la materia, pero siendo muy aficionado al cine, el nombre que primeramente me llamó la atención, en cuanto al propio protagonismo conjunto de la música con la secuencia cinematográfica, fue Bernard Herrmann; el apoyo musical que realizó en la película “Psicosis” de Alfred Hitchcock (Londres 1899 - Hollywood 1980), durante la escena en que la protagonista huye de la ciudad donde ha cometido el robo, y va yendo en su coche en búsqueda de refugio mientras cae una tremenda lluvia, es desde mi punto de vista genial, y donde creo que me despertó el interés del papel que la música puede realizar, ayudando a una secuencia cinematográfica. La escena básicamente cuenta con una sincronización perfecta entre el movimiento de los parabrisas del coche, y el “tempo” de la música que la acompaña. Ambas sensaciones propician una atmósfera agobiante y

³⁰⁸ GEDULD, H., *Los escritores frente al cine*, Fernando Torres, Valencia, 1979, página 17.

premonitoria difícilmente superable. Claro está que esta circunstancia descrita corresponde a la casuística vital de una persona.

La música de cine, de forma general, puede actuar como una superposición a la película, de tal forma que se presentan como dos unidades paralelas, o por el contrario puede fusionarse con las imágenes consiguiendo así una unión indisoluble de cara al espectador.

El cine ha sido, es y será un negocio; una industria, y como tal posee una historia y un devenir afín a esta naturaleza. La música en el cine no ha tenido, en palabras de Theodor W. Adorno y Hans Eisler un progreso común con otras especialidades dentro de la industria. La diferenciación la proclaman con ciertas observaciones de carácter sociológico, en tanto que en cierta época evolutiva, el músico obedecía a unos despectivos ítems promovidos por la sistematización del hecho de la interpretación musical³⁰⁹.

Estas afirmaciones junto con otras, como la opinión generalizada de la posibilidad de ganar “dinero fácil”, con actuaciones en sitios públicos tales como cafetines y demás, han propiciado según estos autores un desfase en su crecimiento cinematográfico.

Hoy en día, en los principios del siglo veintiuno, las bandas sonoras (B. S. O.), mueven una cantidad de dinero tal, que prácticamente no hay industrial cinematográfico que no piense en su comercialización a la par

³⁰⁹ ADORNO, T. W. y EISLER, H., *El cine y la música*: “Todo el mundo de la reproducción musical lleva socialmente el estigma de ser un «servicio» para los pudientes. La interpretación musical ha implicado siempre vender algo de sí mismo, vender inmediatamente la propia actividad antes de que ésta haya adoptado la forma de mercancía, con lo que participa de la categoría del lacayo, del cómico y de la prostitución. Aunque el ejercicio de la música presupone un arduo entretenimiento, la conciencia de persona y artista, de existencia y ejecución, produce la impresión de que el músico obtiene ingresos sin

que la propia película. Estas condiciones no son ajenas tampoco al cine español, visto el éxito de otras nacionalidades cinematográficas, que pone a punto su comercialización con una calidad que no tiene nada que envidiar a las foráneas.

La capacidad que tiene el cine y su industria de popularizar los temas musicales que oímos en las películas es enorme, por lo que su incidencia en las distintas capas sociales también lo es. Existen programas de televisión especializados en audio - visualizaciones de “*trailers*” o “*video clips*” donde el montaje corresponde a las escenas más importantes de la película con su respectiva banda sonora, cuyo objetivo no es otro que el de apoyar la comercialización de la película en sus diversos ámbitos. Estas acciones no hacen sino reforzar la relación música - imagen de las personas que la han visto, y determinar la estética del film para aquellas que no lo han podido ver.

El capítulo de la socialización de la música clásica por parte de la industria cinematográfica, merece capítulo aparte. Esta materia, en sus componentes sociológicos, no se corresponde específicamente con este trabajo de investigación, pero es paradójico que muchas personas hayan descubierto páginas de la música clásica por medio del cine; ¿quién iba a decir que R. Strauss iba a encontrar en la película de Stanley Kubrick (Nueva York, 1928), “*2001: una odisea del espacio*” su medio de comercialización más importante?. Son tantos ejemplos que sus principios, efectos y consecuencias merecen otro trabajo distinto. Sólo su incidencia social y el aprovechamiento de esa incidencia, esto es; el uso de este material para conformar parte de una programación instrumental, en el

esfuerzos, de que es alimentado por los beneficiarios de sus servicios acústicos, que, en realidad, son los que viven gracias al trabajo social de los demás”, Fundamentos, Madrid, 1981, páginas 66 y 67.

apartado del empleo de la fuente musical, de carácter inductivo, promueven su evocación.

Centrándonos en la música clásica, esta puede formar parte de la película de dos formas bien diferenciadas: formando parte del argumento, o bien haciendo labores de ambientación. Al primer grupo pertenecerían por ejemplo las películas biográficas de músicos como “*Todas las mañanas del mundo*”, “*Farinelli, il castrato*”, “*Amor inmortal*”, “*Amadeus*”, etc., también aquellas en que la música incide en el contexto general de la película como por ejemplo “*La naranja mecánica*”. El segundo grupo es infinitamente más amplio y variado, teniendo presente la mayor o menor afinidad de la composición con aspectos como la ambientación de la época o, la geografía donde la acción se produce.

En ocasiones las composiciones clásicas han aportado matices novedosos a las películas, considerando el término de obras clásicas, a composiciones realizadas antes de la realización de la película y sin propósitos cinematográficos. En la película de Ben Shardsteen “*Fantasia*” (1940), realizada en el seno de la factoría cinematográfica creada por Walt Disney, la música no solo matiza la película sino que es el motivo central de la misma; fue la búsqueda de imágenes animadas que ambientaran y acompañaran a la música, el hecho fundamental de su creación.

Otras veces son los músicos clásicos los que componen obras para el cine, bandas sonoras, que en ocasiones rebasan el ámbito para el cual han sido creadas y se convierten en obras de características similares a otras que no tuvieron ese nacimiento cinematográfico. Es el caso de partituras creadas por músicos como: Shostakovitch, Prokofiev, Walton, Gershwin, Copland, Bernstein, etc. Estas obras forman parte en ocasiones de

programas de concierto, donde la alusión de origen fílmico es una pura anécdota.

Del proceso conjunto imagen y sonido hay múltiples trabajos de investigación, que abarcan distintos ángulos de visión. La música de cine es la música que se oye pero que casi nunca se escucha, es la música que en ocasiones nos llamaría la atención si la anuláramos, pero que forma parte indisoluble con el hecho cinematográfico.

El proceso de activación sensorial de la banda sonora suele aparecer paradójicamente cuando esta ha acabado, es el momento de recordarla y de realizar una definitiva unión. Es un efecto parecido a la memoria acústica de nuestra cotidianidad, que estando presente la podemos recordar cuando nos ubicamos en un lugar distinto a lo habitual. Solamente somos conscientes en el momento cuando prestamos nuestra atención al fenómeno sonoro, o cuando un sonido ajeno a esa cotidianidad emerge en nuestro campo auditivo. No dejan de ser curiosas tales circunstancias, que a mi juicio están provocadas en muchos casos por la atmósfera temática que recorre la visión de una película. Solamente cuando los autores: director de la película, compositor o encargado de elegir la música y sección de efectos de sonido lo realizan de forma premeditada, la persona que acude al cine suele ser consciente de la parte de audición que no forma parte del diálogo.

Normalmente suele haber uno o dos músicos encargados de realizar cuantas composiciones sean necesarias para glosar los diversos momentos de la película, y un equipo de coordinación que realiza labores de asesoramiento e inclusión, si cabe, de otros fragmentos ajenos al compositor o compositores. Por lo que de manera general podemos dividir las bandas sonoras que acompañan las películas en los siguientes apartados:

1- Música de creación personal.

2- Música basada en motivos ajenos al creador de la banda sonora, pero que los ha desarrollado normalmente en forma de variaciones del original.

3- Música de otro u otros compositores distintos a los que ostentan el cargo de creadores de la banda sonora.

Es evidente, y en otro momento de este trabajo de investigación lo he tratado, la relación entre el lenguaje y la música, hasta tal punto que parte de la creación musical nace como consecuencia de la necesidad de adjuntar música a la prosodia. Igualmente, parte de la creación musical de hoy en día nace de la necesidad de glosar con música las escenas de las películas. Por tanto la relación música y prosodia, y música e imagen, forman parte del tronco fundamental de la creación musical. Pero, ¿cómo se contempla desde el cine su interacción con la música?. Colón Perales describe dos paradigmas sobre los cuales basar el estudio de la música en el cine, a saber:

- Análisis o manifiesto de la relación originaria de la música y la imagen cinematográfica, que la justifica, en términos de fundamental unión.

- Visión de la música de cine desde criterios de funcionalidad y de valores estructurales sin

*planteamientos de consustancialidad o parentesco
fundantes.*³¹⁰

Ambos paradigmas forman el todo de la relación sonido e imagen cinematográfica, separables solo en cuanto a labores de estudio, puesto que emanan de supuestos distintos. El primero de carácter primigenio en cuanto a la necesidad original de aunar los distintos sentidos, y el segundo comercial o industrial, en tanto que promueve su comercialización. Pero desde todos los puntos de vista ambos paradigmas son indisolubles en cuanto a una apreciación general, y puesta al día, del fenómeno cinematográfico.

De las interacciones de la música con el lenguaje de las imágenes, dan buena cuenta las obras que de forma directa implican escenas naturales o imaginativas, a través del desarrollo de la partitura, ni que decir tiene el fenómeno de la Ópera, o el teatro musical, que constituye sin duda una ejemplificación más del afán por contar con el mayor número de sentidos en la creación artística. Hay un sinfín de partituras de todas las épocas que evocan momentos visuales estáticos o dinámicos, música en todo o en parte, narrativa. Por tanto no podemos considerar de ninguna forma que la música sea ajena a las demás artes, de igual forma que los sentidos; que se complementan unos a los otros, otra cosa es el estudio particular de cada uno de ellos, donde penosamente se quedan fuera del tintero todas las interacciones adjuntas a su naturaleza. De hecho el arte es una creación humana. Los humanos no tenemos la capacidad de aislar específicamente los sentidos y los sentimientos, salvo en los análisis exhaustivos acotados única y exclusivamente en el hecho acústico u otro (en el campo musical),

³¹⁰ Más información en:

COLÓN PERALES, C., y otros, Historia y Teoría de la Música en el Cine, presencias afectivas, Alfar, Sevilla, 1997.

que tienen poca o nula relación con la afectividad humana sin tener presente los efectos colaterales.

Dicho lo anterior, la asociación biunívoca formada por sonido e imagen, producida por la visión de una película, produce unos efectos afectivos muy fuertes. Cualquier persona que escuche el momento musical que corresponde a una escena determinada de la película, una vez que la ha visto, tendrá la sensación de volver a contemplarla. Esto hace que en la escala de valores de un niño o adolescente esa atracción sea clara y precisa, por lo que si usamos el material sonoro resultante de los títulos que por la causa que fuere más le han cautivado, tendremos como cualidad de uso de este material sonoro, formado por música de cine, los aspectos siguientes:

- Por un lado el contexto sonoro es conocido, por lo que la enseñanza se torna no deductiva. El alumno no tratará de saber qué es lo que tiene que tocar, sino que todavía más: tiene asociada una imagen clara y precisa a esa música.

- Como resultado del punto anterior, la afectividad del educando con su instrumento se incrementa, en tanto que este se convierte en un vehículo para reproducir músicas que le han producido satisfacción durante la visión de la película.

Sólo me resta comentar que como experiencia personal he usado música de cine en mis clases de instrumentación, realizadas en gran parte con instrumentos Orff, y el resultado es altamente positivo en todos los aspectos. Entiéndase que en las experiencias anteriores se han tenido que modificar algunos aspectos de la composición original, como por ejemplo la tonalidad de la partitura para adaptarla a los instrumentos, o algún

motivo que por su ámbito en determinadas tesituras hubiera que octavarlo para su inclusión en el instrumento. La experiencia consta de instrumentaciones basadas en música de películas como: “*La Misión*”, “*El Último Emperador*” o “*El último Mohicano*”. Trasladar la misma experiencia en el ámbito de la enseñanza de la guitarra con motivos musicales que procedan del cine, elegidos de forma que sean afectivamente cercanos a los distintos alumnos, puede ser de la misma forma una experiencia positiva. Solamente hay que darse cuenta del embrujo que poseen melodías que han sonado en las últimas cintas cinematográficas como “*Titanic*” o “*Tarzán*”.

2.3.1.1.6- Otras músicas.

En los últimos años se ha creado un “cajón de sastre” llamado “Otras músicas”, para determinar a aquellas que no pueden encuadrarse, por distintos motivos, dentro de un grupo ortodoxo. Básicamente son músicas de fusión. Por ejemplo el anteriormente evocado Jacques Loussier y sus experimentos jazzísticos con la música de Bach, ya que no podríamos ubicarlo ni en el jazz ni en la música barroca, en un contexto académico naturalmente. Son muchas la música, que suenan en los medios de comunicación hoy en día, que pueden relacionarse con este apartado. Así tenemos muchos ejemplos de músicas folclóricas o, músicas procedentes del **folclore imaginario** que alcanzan hitos de popularidad en nuestro país y fuera. Sin más nombro a Carlos Nuñez y a Hevia, dos ejemplos surgidos de músicas de influencia celta, que tuvieron como modelos a grupos irlandeses, escoceses, etc., anteriores. Ya en el año 2001 comienza a decaer esta moda, pero hay que recordar que Ramón Trecet tenía no hace mucho un programa en Radio Nacional 3, en horas de máxima audiencia, donde el contenido era música de este tipo. Allí se daban cita desde ejemplos

anteriores hasta músicos clásicos como el compositor polaco Henryk Mikolaj Gorecki (Czernika, cerca de Rybnik, 1933 -), o Philip Glass (Chicago, 1937 -), hasta la música más tradicional tratada con modelos contemporáneos. Desde mi punto de vista estas músicas pueden ser usadas puntualmente cuando por la razón que fuere aparecen en el contexto popular y, por supuesto, siempre y cuando la naturaleza de la música lo permita.

Por otro lado la música que forma parte del entramado publicitario, que suele ser de muy variada naturaleza, puede considerarse también como objetivo a tratar.

2.3.1.2- Medios de socialización o propagación (medios de comunicación)

Publicidad de Radio y Televisión.

Programas de Radio y Televisión.

Series y películas de Televisión.

Cine.

Salas de divulgación musical.

Asistencia a conciertos o eventos musicales en vivo.

Otros.

2.3.1.2.1- A modo de aproximación sobre los medios.

La comunicación entre los seres vivos, es una de las potestades más importantes que se pueden nombrar en cuanto a la relación entre ellos. La comunicación genera todo un mundo de códigos que determina en parte los usos y costumbres de una especie. Para que exista comunicación tiene que haber un emisor y un receptor que estén en sintonía, esto es; que usen el mismo tipo de códigos, pudiendo determinarse basándose en su desciframiento que tipo de sonidos son mensajes o no, como muestra el siguiente extracto de la obra “*Las ondas y el oído*” de Willem A. Van Bergeijk y otros.

*“Evidentemente, los animales y los seres humanos emiten muchos sonidos que no son mensajes, aunque lleven en sí alguna información sobre la presencia y aun lo sentimientos del que los emite. Por ejemplo, puedo caminar por un salón silbando una tonada; no trato de dar a conocer mi presencia o estado de ánimo a nadie, pero cualquiera que me oye sabe que estoy aquí y probablemente de buen humor. Esto no lo considero como comunicación. A la inversa, un bebé podría estar llorando, tratando de comunicar algo a sus padres; pero ellos puede que no sepan lo que quiere el bebé, pues no están capacitados para comprender el mensaje”.*³¹¹

Claro está que la comunicación no solo puede producirse por mensajes sonoros, pero en el apartado que nos ocupa es de gran

³¹¹ Más información en:

importancia este tipo de percepción puesto que nuestro trabajo se centra, en gran parte, en el sonido. Los mensajes visuales también son capaces de producir comunicación entre dos seres, y no son nada despreciables en el seno de la **pedagogía musical**. De hecho se realizan paralelismos en determinadas metodologías musicales, como la que emana del trabajo de Zoltan Kodaly, para ubicar al alumno en el mundo de la percepción de determinados parámetros del sonido, como por ejemplo la altura.

Lo más importante de resaltar desde mi punto de vista es el concepto de sintonía. Cuando el emisor y el receptor logran mantener la sintonía el mensaje o los mensajes son recibidos con nitidez. Como muestra toda la investigación que se realiza en cuanto a los recursos y métodos de llegar al gran público desde los medios de comunicación por medio de mensajes en el campo de la publicidad o en el contexto general de la emisión del propio medio. Extrapolando el concepto al campo de la educación, la sintonía entre el educador y el educando es primordial para que exista comunicación entre ellos, por lo que las alternativas en cuanto a los métodos y recursos para lograrlo son dignas de estudio.

Los medios de comunicación han constituido siempre para el hombre uno de los elementos de los que se ha servido para dar a conocer en algunos casos, y para incitar al consumo en otros, las ideas o productos que por la razón que fuere esa persona o grupo de ellas que lo divulgan ostentan. Así que podemos hablar que los medios de comunicación están en ocasiones a medio camino entre la información y la mediatización social. Dependiendo de las experiencias vividas matizadas fundamentalmente por la edad somos más afines a un medio u otro. En mi caso, soy de la generación de los comienzos de la televisión, al menos en mi ciudad. Fue ese momento en

que los ciudadanos dejaron de reunirse en torno a la radio, para congregarse enfrente de lo que más tarde se ha llamado la “caja tonta”, donde casi mágicamente aparecía la imagen de la o las personas que mantenían un dialogo entre sí o hacia el espectador. La televisión se ha convertido en el electrodoméstico que ofrece información y contenido lúdico en el hogar familiar. La radio ha pasado a escucharse puntualmente en situaciones distintas, como por ejemplo en el automóvil, durante un paseo, etc. El relato de los medios viene secuenciado por lo que generacionalmente significan para mí, y por lo que hoy en día suelen incidir en la vida de los niños y adolescentes.

En la enumeración de los medios de comunicación, llama la atención la correspondencia de estos con el medio social donde inciden. En este aspecto es la radio y la televisión los medios, que desde el punto de vista del sonido, acaparan la atención en nuestros hogares. Las señales que emiten; acústicas en un caso, y acústicas y visuales en el otro, forman parte ya de la miscelánea de ruidos, sonidos e imágenes que nos rodean durante nuestra vivencia diaria, hasta tal punto que en ciertos casos de abuso el individuo nota su ausencia. Por lo que desde mi punto de vista, y con relación a la actitud del ser humano con respecto a las señales emitidas por estos medios de comunicación, pueden dividirse en:

Implicación directa: en la que la audiencia es consciente del mensaje que emana del medio.

Implicación indirecta: donde la audiencia no es consciente del todo del mensaje, ya que el medio es considerado un sonido más del entorno, pero que influye en los comportamientos sociales al formar parte del “modus vivendi”.

Con respecto a la incidencia de los medios en el entorno humano, más concretamente la radio, dada la fecha del extracto que a continuación escribo, es curiosa la mención que realiza el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro 1887 - *ídem* 1959) al novelista y musicólogo cubano Alejo Carpentier (La Habana 1904 - París 1980), el 30 de abril de 1954:

“Así como Lord Byron escribía sus mejores poemas cuando estaba rodeado de amigos, charlando con ellos, respondiendo a las preguntas de éste o aquél, Héctor Villa-Lobos encuentra un estímulo para su trabajo en las transmisiones de radio. Siempre tiene un aparato receptor prendido a poca distancia de la mesa, en que escribe.

- Lo oigo todo - dice. Absolutamente todo. El fútbol, el baseball, las carreras de caballo, la lotería...

¿Y también las novelas, con personajes que sollozan, gritan, se desgañitan?...

- También. Pero no me entero nunca de por qué sollozan, gritan o se desgañitan. Ni identifico los personajes. Ni sé si mataron a éste, o engañaron al otro. Para mí es un ruido. Un simple ruido, que me ayuda a trabajar...Algo así como si escuchara una conversación en un idioma que me fuera desconocido.

*¿No soñaba Erik Satie en una música «para amueblar casas», que nadie se preocupara en escuchar, aunque estuviese muy presente?...Para Villa-Lobos, la radio cumple esa función”.*³¹²

Es interesante, desde el punto de vista sociológico, leer este tipo de afirmaciones en cuanto al nombrado papel de los medios en el entorno vivencial humano. Pero abre una incógnita que no nombra ni por supuesto resuelve, y es; ¿hasta qué punto esa información de tipo verbal, o de ruidos y sonidos, no influyen aunque no se les preste atención?. Abrimos pues una interrogante basada en lo que el ser humano es capaz de asimilar inconscientemente quedando reflejado en el subconsciente, por parte de una fuente que emite mensajes continuos. Veremos más adelante la incidencia por activa o pasiva del entorno sonoro, sobre todo la que tiene que ver con el mundo sensorial del niño y del adolescente.

Pero, ¿qué es un medio de comunicación?. No es otra cosa que un instrumento y como tal está creado por alguien, pero por su propia naturaleza es colectivo e impersonal, y su misión es la de mandar mensajes visuales y auditivos a grupos masivos. De tal manera que medio de comunicación es la televisión, la radio, el cine, los periódicos, los libros, los carteles, etc. La recepción de los mensajes se realiza conjuntamente, nunca de forma unilateral, por los sentidos que son capaces de asimilarlos; el oído y la vista. De aquí surgen conceptos concretos que pertenecen al mundo de la comunicación, en los campos del cine y la televisión, como el esgrimido por Michel Chion, en cuanto al término “*audiovisión*”. En palabras de Chion:

³¹² CARPENTIER, A., *En charla con Villalobos en Letra y solfa*, Nemont, Buenos Aires, 1976.

*“... en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve”.*³¹³

Esta circunstancia, la combinación multisensorial de los mensajes, polariza sobremanera la aceptación mayoritaria de los medios. Tanto la televisión como el cine, cada uno en su campo, son los medios a los que con más frecuencia nos acercamos de forma voluntaria. El niño y adolescente ocupa su tiempo libre en cierta medida en observar sus programas de televisión favoritos, y en acudir al cine o poner un vídeo, para “audio - visionar” su película favorita del momento. La prensa escrita y radio son frecuentadas, por contra, por individuos de edad más madura que la anterior, y normalmente con valores generales ya formados, no en formación. De aquí la importancia de tener en cuenta el material sonoro y visual que llega a los sentidos de los educandos, con objeto que forme parte de una forma u otra de su formación, aunque sea colateralmente. Tendremos así la oportunidad de esgrimir la idea de que la educación generalista o específica no sea una laguna en el contexto emocional del educando, sino que se integre en parte en las afectividades del alumno cuando no está en clase o estudiando sus lecciones.

Estas cuestiones señaladas en los párrafos anteriores determinan que en muchos casos la carga sonora, o lo que el niño o adolescente oye a través de los medios de comunicación, responda a mensajes publicitarios o a cabeceras de programas o películas, de esta forma músicas que pueden tener una procedencia tan dispar como clásica, pop, tradicional, etc., se

³¹³ Más información en:

CHION, M., La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Paidós, Barcelona, 1990.

convierten por obra y gracia de un medio de comunicación en música popular. En muchos casos los medios de comunicación realizan una labor tal de socialización o propagación, que determinan que una pieza musical conocida en círculos eruditos pase a ser patrimonio del gran público, esto es; sea música popular. Hacen en cuestión de días lo que no se ha podido realizar durante decenas de años, de ahí su gran importancia.

2.3.1.2.2- Algunos medios y la música.

Del influjo de la televisión en el entorno social del niño y adolescente se habla con cierta frecuencia en muy diversos ámbitos. Son muchas las familias que tienen que ordenar en cuanto al tiempo de vídeo - observación, la vida lúdica de sus hijos, puesto que en caso contrario capitalizaría esos momentos. El poder que ejerce ante ellos es tan grande que en ocasiones está por encima de los padres y tutores escolares. ¿Vamos hacia una sociedad en que la televisión determina qué valores son o no asumibles, y en qué medida?. Probablemente. Lo peor de todo es que las cadenas tienen como estímulo de sus programaciones los índices de audiencia, no el uso de didácticas aplicadas a los niños y adolescentes que redunde en su formación general. La violencia y actitudes que conllevan el marchamo de contravalor social inundan la pequeña pantalla, y son repetidas miméticamente por niños y adolescentes. No obstante hay alguna cadena de carácter nacional que impulsa los programas de carácter formativo, aunque sea por Real Decreto o por Convenio.

La interacción, como he comentado anteriormente, del sentido del oído con el de la vista es complementaria, lo cual no quiere decir que no pueda aislarse y tratarse individualmente. Hay multitud de melodías que forman parte de la portada de programas, o integran el desarrollo sonoro de

la imagen, que pueden integrarse en la fuente sonora de la enseñanza de la música. Lógicamente esta integración es de carácter puntual, puesto que también lo son los programas y demás contenidos, como los anuncios emitidos.

El cine mantiene una relación distinta con el ser humano. Salvo en los casos de películas programadas por las distintas cadenas de televisión, en que se reproducen esquemas anteriores en cuanto que alguien determina que un producto de audiovisión debe entrar en los distintos hogares, necesita de la voluntad del individuo para audiovisionarlo, tanto en el caso de la sala de proyección como cargar un vídeo de una película en el electrodoméstico de turno. Si desde todos los ángulos en cuanto a la televisión tenemos la capacidad de apagar el aparato, esto es; censurar la emisión y dedicarnos a otros quehaceres, la opción de audiovisionar la película es voluntaria, con todos los componentes que lleva consigo. Físicamente es muy distinto acudir a una sala de proyección, que ver una película en el vídeo de casa. Esto viene determinado por circunstancias tan sumamente obvias como la diferencia de sonido de una sala de proyección, o el tamaño de la pantalla, aparte de otros factores de ubicación física, con los que podemos tener en casa. Por otro lado lo único que ganamos en casa es el confort. Aparte de estas consideraciones existen otras de naturaleza actitudinal, como es el caso de la predisposición que tiene una persona al ir a una sala de proyección; básicamente conlleva en matiz de salir de su casa o ámbito de vida. Por contra al accionar el vídeo para ver una película, lo hacemos como dentro de nuestro entorno vivencial. Tales circunstancias implican desde mi punto de vista, que las películas audiovisionadas en el cine se entroncan más en nuestra vida, que las que accedemos a través del vídeo.

La información sonora, por tanto, en el caso de la televisión nos llega de forma forzada e involuntaria, mientras que en el cine es absolutamente voluntaria. Circunstancia a tener en cuenta a la hora de valorar el uso de un material que proceda de un sitio u otro.

La radio es un medio de comunicación, que se vale únicamente del sentido del oído para realizar sus funciones. Tiene mucha vinculación con la televisión, de hecho la gran mayoría de profesionales de la radio ejercen sus funciones o la han ejercido en la televisión. Al tener dinámicas distintas, precisamente por contar solamente con el sentido de la audición, la información se presenta de distinta forma que en la televisión. Las distinciones vienen dadas por la frecuencia de la palabra, jugar con los silencios que ocupan las imágenes, ya no es un recurso. Por contra esa información suele ser mucho más completa que en la televisión. Los programas especializados dan al oyente una cantidad de datos, o simplemente información, suficiente para tener claro posturas que ocasionalmente en la televisión son sesgadas por el uso de la imagen. Evidentemente es distinto, por ejemplo, la retransmisión de un evento deportivo por la radio que en la televisión. En el primer caso el locutor tiene que transmitir con sus palabras todos los movimientos y sensaciones que tienen los protagonistas, por lo que necesita una frecuencia de palabra importante. En el segundo caso la narración se limita a comentar puntualmente determinadas circunstancias que ocurren en el campo de acción, por lo que la frecuencia de palabra es mucho menor. La actitud de escucha más o menos atenta que requiere la radio para absorber su contenido, contrasta con una actitud de pasividad que se suele tener con la televisión, puesto que existe la posibilidad de atender solo a las imágenes. Esto conlleva que la radio sea un medio usado en gran parte por individuos

que requieren una información más extensa y tupida; por gente de más edad normalmente.

En el campo de la música es digno mencionar la labor radiofónica que realiza el programa “*Clásicos Populares*”³¹⁴. España es un país que a “grosso modo” no podemos decir de él que tenga valores culturales musicales, salvo lugares muy concretos que no constituyen una norma aunque sí un modelo. Esto es; el español no tiene para la música clásica sobre todo un puesto de primer orden en sus necesidades lúdico - culturales. En muchos casos la música clásica se relaciona con cierta elite cultural, que desgraciadamente suele ser de origen unilateralmente burgués. Como he comentado en otros párrafos de este trabajo, ir a un concierto es un acto de carácter social, como el que va a un cumpleaños, una boda, una inauguración, etc. No tiene mucho que ver con el deseo de llenar esos momentos de tiempo libre con la música. Quizás el programa aludido anteriormente es el único que descentraliza la visión de la música clásica con modelos arquetípicos que no le corresponden, por lo que para mí constituye una muestra didáctica sin par. Este programa es seguido por ciudadanos de diversa índole, entre los que se encuentran niños y adolescentes. Cosa que no ocurre con cadenas específicamente dedicadas a la música llamada “clásica”.

La incidencia pues, de la radio en el entorno del niño y del adolescente tendrá una cierta relevancia, pero ni mucho menos la que tiene la televisión o el cine.

La prensa escrita es al sentido de la vista lo que la radio es a la audición. No obstante, de quedar al margen en el estricto punto de vista

³¹⁴ Dirigido por: Araceli GONZÁLEZ CAMPA y Fernando ARGENTA.

sensorial de este estudio, la prensa desde sus comienzos ha capitalizado poco a poco la capacidad informativa del hombre, por lo que hay que tomar en cuenta este dato a la hora de valorar ciertos aspectos conductuales de los niños y adolescentes. El acceso a la prensa escrita está centralizado principalmente en los padres y tutores de los educandos, y éstos pueden ser absorbidos por el carácter mediático de esta, dicha absorción estará indirectamente presente en la educación de sus hijos y alumnos.

Exceptuando el cine, he abarcado los medios de socialización del sonido que están íntimamente ligados a la información. Trataré de manera general algún otro medio de propagación aunque no tenga la relevancia de los anteriores.

Las salas de divulgación musical, llámense discotecas, cafeterías u otro tipo de lugar donde se conjugan elementos sociales con la música, no están del todo presentes en la vida social del niño, aunque algo más en la del adolescente, para que sean elementos de clara influencia musical. En primer lugar hay que tratar el fenómeno de la intensidad del sonido, esto es; el volumen que hay que sufrir en la gran mayoría de establecimientos de este tipo. En contraste con la gran mayoría de los países europeos, en España se mantienen unas pautas sonoras a este respecto desorbitantes desde todos los puntos de vista. De alguna forma podría considerarse lógico, un volumen algo elevado en las discotecas, nunca el que existe en la realidad. Pero lo que es absolutamente troglodita son los volúmenes que se tienen que sufrir en cafeterías. Este esquema es reproducido exactamente igual en los automóviles, domicilios, etc., por lo que el niño y adolescente mantiene una estrecha relación entre la música y un volumen absolutamente anormal. Desde todos los puntos de vista es intolerable, pero en el campo de la fisiología aun más todavía si consideramos, tal como es,

al tímpano como una membrana. Si adecuamos esta membrana al excesivo volumen estamos preparando a nuestros hijos para que sean en el futuro hipoacúsicos accidentales, ya que conforme habituamos al oído a escuchar los sonidos a mayor volumen, lo incapacitamos para ser sensible a intensidades más bajas y habituales. Es determinante esta circunstancia, aunque parezca irrelevante, en alguno de los parámetros que configuran la elección del instrumento por parte de los niños; hay ocasiones que no se ha elegido la guitarra porque “suena flojo”, y suena más fuerte el piano. Andrés Segovia comentaba al respecto que la guitarra “*suena lejana*”.

Otro aspecto de las salas de divulgación musical es el tipo de música que se puede escuchar en ellas. Exceptuando algunos locales que manifestarían entre todos un porcentaje bajísimo, aproximadamente un 5%, el tipo de música está determinado por un ostinato de sonido a veces indeterminado y otras “*algo*” determinado, a un tempo de M. M.= 120. Esto es; 120 pulsaciones por minuto, una frecuencia que determinaría un ingreso en el hospital más cercano dado el caso que un individuo lo tuviera en reposo durante un buen rato, por tanto antinatural. Por otro lado los sonidos son en gran parte de naturaleza electrónica imitando la mayoría de las veces instrumentos reales, el timbre es artificial por mucho que se intente copiarlo, y no se puede comparar al sonido que emana de los instrumentos naturales. Estos aspectos también se reflejan en actitudes externas como las que he comentado anteriormente, y son repetidas en algunos casos de forma mimética por los niños y adolescentes. Los parámetros básicos de la música (intensidad, altura, duración y timbre), por tanto, les llegan de forma tergiversada, y a través de una música que tiene el objetivo básico de que las personas que la escuchen consuman más cantidad de alcohol y otras sustancias, para beneficio de los dueños de los locales.

Estas circunstancias determinan ya hoy en demasía las afectividades musicales de los educandos. La imposibilidad de realizar un programa con la fuente sonora que emana de estos locales, que en cierta manera forma parte del contexto musical social, en ocasiones constituirá un handicap importante.

Dejo en último lugar conscientemente el aspecto más importante, y en algunos casos más depauperado, de la vida musical de un individuo. Asistir a un concierto de música, sea del tipo que fuere, es determinante para la estabilidad cultural de un individuo, ya que en estas circunstancias se desarrollan de manera plena, todas las afectividades que pueden surgir entre él y los ejecutantes. Se establece una dualidad de diálogo de sentimientos conducidos por la interpretación musical. Estos sentimientos no deben ser solamente traducidos por “un evanescente camino hacia la pureza de los sentimientos humanos”, que diría un romántico, sino que abarcan cualquier aspecto del amplio abanico de los sentidos como por ejemplo: alegría, tristeza, introversión, extroversión, solidaridad, etc. Esta posibilidad está mermada por el ansia social del consumo de la música “en lata”, del consumo de lo más fácil y asequible en el contexto de los valores que la sociedad ha determinado que son más importantes. Las diferencias en cuanto al consumo de música en vivo en España son notables. Hay regiones que históricamente tienen más actividad musical en directo, algunas de ellas porque forman parte de núcleos urbanos de primer orden en cuanto al número de habitantes, como pueden ser las grande capitales; Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, etc. Pero también las hay que tienen otro nivel de inquietudes culturales, comparativamente con Murcia. Como por ejemplo Vitoria que tiene un Festival de Jazz, por nombrar aleatoriamente lo que es más puntual para mí en estos momentos, de primer

orden. Córdoba, con un Festival de Guitarra con la posibilidad de alternar la enseñanza de guitarra flamenca y clásica, y donde concurren los más grandes maestros del momento. Todo esto contrasta con Murcia donde en muchos casos la labor cultural en el aspecto de música en vivo se realiza a través del talonario, por lo que podemos decir que nuestra ciudad y región es culta, porque a tocado tal y cual orquesta, que ha costado tantos millones. Lo realmente paradójico de la cuestión es que si preguntamos la edad de los asistentes al concierto y dividimos por el número de personas a las que le hemos preguntado, nos suele salir una cifra rondando los cincuenta años de media. Dato que es muy preocupante desde mi punto de vista, en cuanto al consumo de música y edad del público. Se hacen tímidos intentos de organizar conciertos escolares, pero no con la suficiente cuantía. El problema radica en el uso de la gestión cultural como instrumento político, pero esto es otra cuestión y nos desvía del tema principal. Otros tipos de música son más socorridos en cuanto a la asistencia, pero definitivamente hasta que no dejemos de considerar que asistir a un concierto de música clásica “viste muy bien”, no podremos inducir a que otras gentes como los niños y adolescentes puedan experimentar las sensaciones que se perciben en un concierto. No es otra cosa que cambiar los parámetros de conducta, aspecto este bien arduo y que requiere la anuencia y colaboración de todas las instituciones educativas en buena armonía con las de régimen gubernativo general.

El resto de medios como por ejemplo la asistencia a conferencias explicativas ilustradas musicalmente, vídeo - fórum, etc., son a mi juicio de carácter puntual y que suelen llevarse a cabo de forma colectiva por el centro educativo mismo o en colaboración con alguna institución. En algunos casos una asistencia a algún acto de este tipo a determinado que

un niño se interesara por la música u otra parcela de la cultura, pero creo que la influencia no es mayoritaria.

2.4- INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR Y EL FOLCLORE EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL.

2.4.1- Introducción.

No pretendo realizar en este subcapítulo un estudio exhaustivo de la influencia que la música popular y el folclore han tenido en la obra musical, ya que desde tiempo inmemorial ha sido uno de los puntos de referencia de la creación artística. Para llevar a buen puerto un análisis en toda regla sobre el epígrafe anterior, haría falta otro u otros trabajos de investigación distintos al que me ocupa. Por tanto solamente esbozaré unos rasgos generales que están matizados por mis propias inclinaciones hacia la música.

La inspiración del compositor, de igual forma que la inspiración del pintor o cualquier otro “creativo”, está vinculada a las personas y cosas que le rodean, a las tendencias que están de moda en su tiempo. Esta referencia puede estar determinada por consenso o por oposición.

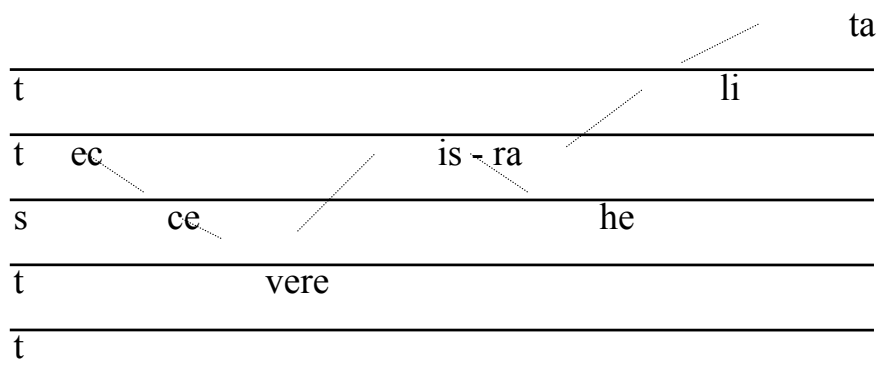
- Vínculo por consenso es el que está de acuerdo y sigue los cánones que imperan en un momento dado. Este caso no está exento de progresión técnica y estética, sobre los fundamentos que forman la espina dorsal de un movimiento concreto.

- Vínculo por oposición es el que nace por reacción contraria a lo que está de uso. En muchos casos los vínculos por oposición forman la avanzadilla de los nuevos movimientos estéticos que rompen con lo anteriormente tratado. (Clasicismo en oposición al Barroco, Neoclasicismo en oposición al Nacionalismo, etc.)

Estas cuestiones definen el movimiento artístico en dos acepciones: el progresivo y el mutante. Esto es: la recreación de un movimiento en el cual de forma gradual se van incorporando matices que complementan los anteriores, hasta que llega un punto en el que habitualmente de forma natural, y las menos de forma brusca, se cambia a otras constantes distintas a las anteriores.

2.4.2- La música clásica.

Los inicios de la música pautada los encontramos en la Edad Media. Hucbald (*circa* 840 - Saint-Amand 930), autor del tratado de música “*De harmonica institutione*” *circa* 880, concibió un hexagrama en el siglo IX, donde entre las seis líneas repartía las sílabas del texto, y cada espacio representaba con respecto a sus inmediatos la distancia de un tono excepto el del centro que era de un semitono. Esto lo marcaba con una t (tonus) y una s (semitonium) Esto es:



Cuya traducción a nuestro pentagrama es:



En esta época y las que le siguieron las fuentes de la inspiración musical se pueden reducir a grosso modo en:

- Inspiración procedente del canto gregoriano.³¹⁵

- Inspiración procedente de la música tradicional, en este caso de la música trovadoresca.

Visto de otra forma son aquellos matices que emanan de la música culta y religiosa de la época y la música de los trovadores, que eran aquellos músicos que pertenecían al pueblo y realizaban música tradicional, que para su subsistencia coqueteaban con los círculos del poder social y político, cosa que contribuyó a la influencia recíproca entre los distintos tipos de composiciones que surgían de ambos núcleos.

El instrumentista y por ende músico, no ha podido sustraerse nunca al influjo que otras músicas, las del pueblo de su entorno, tenían sobre la inspiración de sus composiciones. Muchas veces era en la forma musical Variaciones o en las Fantasías, donde desde su inspiración motivada por una canción popular, surgían raudales de notas que llenaban y siguen llenando hoy en día parte de las mejores páginas de la música universal. Estas dos formas musicales, daban la suficiente libertad de creación para

³¹⁵ El canto gregoriano ha influenciado la composición de muchos artistas en diferentes épocas. Así durante el siglo XX también se ha dado esta circunstancia. Para constatarlo remitirse al artículo:

que el compositor no se viera encorsetado por las reglas de los esquemas ortodoxos de la composición musical.

Ejemplificación de lo dicho en el párrafo anterior la tenemos en la obra del pianista y compositor polaco Frédéric-François Chopin. Este músico de origen francés por parte paterna queda subyugado por la música de su país. Polonesas y Mazurkas forman buena parte del corpus compositivo de este pianista, y son las primeras formas que compone. La Polonesa parece ser que nació como danza cortesana y quedó con tal nombre en el siglo XVIII. La Mazurka, por su parte, es una danza muy común de una región del noroeste de Polonia, llamada Mazuria³¹⁶.

Vemos pues que es el folclore lo que mueve a este compositor a realizar sus primeros alardes en el terreno de la composición, circunstancia que más tarde desencadenará toda una monumental obra para piano, que algunos consideran la base de la técnica del piano moderno.

Ya desde tiempos tempranos tenemos referencias del uso de la música popular en los antecedentes de las Variaciones, llamadas en el siglo XVI Diferencias, que podían basarse en canciones de moda de la época, villancicos o himnos y cánticos en alabanza o loor de la Virgen. Buena prueba de ello lo tenemos en la obra del vihuelista español Luys de Narváez, del que tendremos referencia cumplida así como biografía en el Capítulo “La Guitarra”, que fue músico, poeta y gentilhombre, en la corte de los Duques de Calabria y del rey Juan III de Portugal, para más tarde acomodarse en la corte imperial de Carlos V e Isabel de Portugal. Narváez es autor del texto *Los seys libros del Delphín* impresos en Valladolid en el

SÁNCHEZ VERDÚ, J. M., *Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter*, Revista del Conservatorio Superior de Música de Madrid, números 4,5, 6, (1997-1999), 1995, páginas 25 - 65.

año 1538, y de los que el estudioso de la música antigua española Emilio Pujol nos dice que conocemos solamente dos ejemplares. En esta obra podemos apreciar piezas con la denominación de *Diferencias sobre el himno de Nuestra Señora “O Gloriosa Domina”*, *Diferencias sobre “Conde Claros”*, *Diferencias sobre “Guárdame las vacas”*, melodías que otros músicos contemporáneos suyos utilizaron también como fuente de inspiración para sus obras. Se considera a Narváez y no a Diego Ortiz, el primer músico que trató las variaciones o diferencias en España. Lo que en España sucedía con melodías como “*Guárdame las vacas*”, en la música inglesa ocurría con arreglos sobre las canciones: “*Walsingham*”, “*Go from My Window*”, “*Greensleeves*”, “*Bonny Sweet Robin*” y otras más.

En el siguiente estadio musical, el barroco, se mantienen las referencias populares en el contexto de la composición musical, con el añadido de las formas de danza. Estas podían tener un origen cortesano, como la Pavana y la Zarabanda pero también popular, como la Gallarda y la Giga. La agrupación de ellas; la Suite, era un glosario de danzas precedidas por un Preludio o por una Fantasía que en algunos casos más tardíos se convirtió en Obertura Francesa.

Así en esta época de la música tuvieron gran relevancia los corales, ya que muchos de ellos formaron parte de la liturgia de la iglesia protestante, por lo que pertenecían al día a día musical del individuo afín a esta creencia. Erwin Leuchter, gran especialista en la obra de Juan Sebastian Bach determina las procedencias de los Corales de este autor en cuatro grupos básicos³¹⁷. Circunstancia que por extensión puede aplicarse,

³¹⁶ ORTEGA, R., *Op. Cit.*, página 31.

³¹⁷ CRIVILLÉ I BARGALLO, J., *Op. Cit.*: “Visando a Erwin Leuchter, en el estudio que da en J. S. Bach, 386 Corales, De. Ricordi, apuntamos que las fuentes principales del coral protestante parecen ser cuatro:

- 1- El caudal de las melodías gregorianas en todas sus formas, sobre todo los himnos.
- 2- La canción popular religiosa anterior a la Reforma.

con las respectivas modificaciones, a la música de la liturgia católica, ya que en realidad las cuatro fuentes aglutinan todas las capacidades humanas para realizar música en la época. Anotamos pues las fuentes religiosas en forma de liturgia (canto gregoriano) o de canción “popular”, y las profanas en el nombre de canciones “populares” también y de música original. Por tanto concluyo que las fuentes de los corales se encuentran en cualquier campo de la música conocida en aquellos años.

Las conexiones entre la música del pueblo y la de los centros de influencia se hacen patentes en cualquier momento de la historia, con relaciones recíprocas dependiendo del contexto. Pero siempre ha sido la música popular, la música que estaba en boca de las diferentes clases sociales, la que emergía por encima de cualquier otra, para catalizarlas y participar en la historia de la humanidad. Las procedencias de la música popular; folclóricas en su mayor parte, canciones y danzas en boga, son distintas en cada época.

Ya al principio del siglo XIX, el compositor y guitarrista catalán Fernando Sor (Barcelona 1778 - París 1839), escribió para su instrumento las variaciones sobre la melodía ”*Mambrú se va a la guerra*”, que era una canción popular todavía hoy en uso que está fechada en algunos casos en 1709, año de la batalla de Malplaquet donde se creyó durante un tiempo que el general británico John Churchill Primer Duque de Marlborough fue muerto, y por otros en 1722, año de su fallecimiento.

Era habitual por tanto, la influencia folclórica en el contexto de la composición de todas las épocas. Como vemos existían formas musicales

3- La canción profana sea popular o <artística>.

4- Composiciones originales en los días de la Reforma misma.”, página 33.

que se adaptaban más a este influjo, y que por supuesto estaban más de moda en cada estadio. Los acontecimientos sociales por los que atravesaban los pueblos, no eran sin embargo ajenos de ofrecer su efecto en la temática de la creación humana. Sabido es que en otras áreas de producción artística como las artes plásticas, literatura, etc., las temáticas y los estilos estaban polarizados por el devenir de la sociedad. La música, al fin, se ve inmersa también en estos cambios que van ligados a las emociones sociales, y que redundan en el uso de una determinada fuente sonora.

Resultado de la sucesiva experimentación por parte de los compositores fue la aparición del término “**Folclore imaginario**”. A mediados del siglo XIX, sobre el año 1848, emergió en Europa un fuerte sentimiento nacionalista, como resultado de la búsqueda por parte de la sociedad de sus raíces que empezaban a desfigurarse por la aparición de la estructura capitalista. El **Folclore imaginario** fue la respuesta musical a este estado sociológico generalizado, donde los compositores no hacían uso de melodías folclóricas puras sino que, a través de su imaginación, obtenían melodías nacionales como resultado del estudio profundo de sus raíces musicales. En realidad es el uso de patrones rítmicos y melódicos folclóricos de propia invención, con tratamiento armónico de la época.

Esta tendencia conllevó que en ocasiones algunos compositores no se indujeran por el auténtico folclore, sino por músicas desnaturalizadas o pseudofolclóricas que ejercían músicos en contextos burgueses ciudadanos. Así, y como veremos más adelante, se diferencian claramente los usos que de la música folclórica hicieron los grandes investigadores de la música húngara Bartók y Kodaly, al que realizó List. Por otra parte el nacionalismo floreciente desvió un poco los matices de la composición romántica de la época, induciendo a esta a usar nuevas melodías y ritmos que sin duda la

hicieron evolucionar, sobre todo en cuanto al uso armónico para envolver la melodía folclórica.

No siempre por parte de los teóricos ha habido una predisposición positiva hacia la música generada desde el **folclore imaginario**. Así Schönberg ha estado en contra de lo que él llamaba “sinfonías folcloristas” alegando que la música folclórica es más interesante que la artística puesto que la primera nace de la improvisación del ser humano³¹⁸. De hecho hay pensadores, como Alejo Carpentier, que opinan que el nacimiento del **folclore imaginario** no ha significado otra cosa que desatar un cierto encubrimiento o una velada confusión sobre el devenir de la música sinfónica del siglo XX³¹⁹, y han preferido la gran mayoría de ellos, mantener el folclore en los contextos folclóricos y la música sinfónica en el suyo propio.

El tratamiento de la melodía folclórica o folclórico imaginaria, suele repetirse con frecuencia durante el transcurso de la obra, estas repeticiones se suelen llevar a otros grados para evitar la monotonía. Por otro lado los diferentes tipos de instrumentación a que someten el episodio conlleva una variación, como también lo representa lo distintos tipos de armonías que la acompañan. En definitiva, y para muchos teóricos, la diferencia entre la melodía folclórica y el motivo que genera un tiempo de una sinfonía, es que el último necesita de un desarrollo extenso, mientras que el primero es un todo en sí mismo.

³¹⁸ CAMPO, D. DEL, *Dvorák*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, página 27.

³¹⁹ CARPENTIER, A., *El Folklorismo Musical I, II, III y IV* en *Letra y Solfa*: “Una vez más, el folklorismo ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención de cuanto ocurría en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgánico y formal. La evolución de la música universal era confiada, en aquellos años, a hombres como Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky (el de “La Consagración de la Primavera”) y el joven Schoenberg.”, Ediciones Nemont, Buenos Aires, 1976.

La forma sinfónica, desde luego, no es el mejor contexto para tratar las melodías folclóricas. Estas necesitan mayor simpleza en la forma, sobre todo en lo que se refiere a la extensión.

Antonin Dvorák (Nelahozeves, cerca de Praga, 1841 – Praga, 1904) tiene un período, entre 1878 y 1884, básicamente nacionalista que algunos historiadores lo llaman periodo eslavo. Compuso los cuatro “*Dúos moravos*”, op. 38 en 1877, que obtuvo un gran éxito en Alemania por lo que su editor Fritz Simrock (Bonn, 1837 – Ouchy, 1901), le propuso que continuara realizando composiciones de índole folclorista. Dvorák escribió las ocho “*Danzas eslavas*”, op. 46 (1878) primera serie, compuestas en principio para piano a cuatro manos y orquestadas posteriormente para orquesta. Esta obra puede enmarcarse en el contexto de las “*Danzas húngaras*” de Brahms. Más tarde Dvorák escribiría su op. 72 que fueron ocho “*Danzas eslavas*” (1886), segunda serie con arreglo también para orquesta. Estas danzas son un popurrí de danzas checas como: la Spazirka, la Sousedska y la Skocná, pero también de otros lugares de influencia eslava así encontramos: Dumka ucraniana, Polca y Mazurca Polacas, Odzemek eslovaco, Khorovod ruso, Mazur silesiano, Kolo de la ex Yugoslavia³²⁰.

Las relaciones de ciertos compositores como Dvorák con el folclore, ponen de manifiesto que en ocasiones el compositor que se ve influenciado por la música folclórica, no tiene un conocimiento exhaustivo, ni a profundizado en el estudio de esa determinada música. Aspecto que se repite en otros manifiestos artísticos, ya que podríamos preguntarnos; ¿qué pintor o escultor que se subyuga por lo que contemplan sus ojos, tiene un profundo conocimiento de la materia que plasmará según su estética o

³²⁰ Más información sobre la relación de Dvorák con el folclore en: CAMPO, D. DEL, *Op. Cit.*, páginas 26 a la 30.

sentido artístico, en su medio de expresión?, ¿No es realmente grandioso el solo de fagot que Igor Stravinsky propone al comienzo de “*La Consagración de la Primavera*”, que no es otra cosa que una improvisación sobre una armonía modal rusa?. El uso del folclore o de la música popular es variado y depende de la visión que cada artista tenga de el, de la misma manera que un bodegón no puede ser visto o interpretado igual por un artista del siglo XIX que por otro del XX. Por tanto el término “*folclore imaginario*”, o cualquier otro que podamos inventar y utilizar para describir el proceso de síntesis entre la imaginación del compositor y la música folclórica, desde mi punto de vista no es mejor ni peor que toda la terminología que se ha usado para describir un determinado estadio artístico, que posee en sus variados intérpretes unos parámetros de expresión similares, o, ¿acaso el término “*Impresionismo*” no procede de la obra de Monet, “*Impression, soleil levant*”, (Impresión, amanecer), y ha servido para agrupar una serie de pintores en primera instancia y artistas en general incluidos músicos, más tarde?. Llamemos **folclore imaginario** o llamemos otra cosa, está claro que el devenir del uso del folclore en mayor o menor medida, conllevó la aparición del grupo de compositores que terminológicamente hablando reconocemos como nacionalistas, y de los que en España tenemos amplia ejemplificación.

De cualquier manera es verdad que en ocasiones el folclore, y en realidad cualquier cosa que implique investigación, ha tenido tratamientos más o menos acertados. La mayoría de los casos depende del interés de uso que tiene el investigador, ya que si su afán es divulgar unos determinados estilos y formas folclóricas, su relación con el trabajo es directa. Indirecta lo es si su trabajo de investigación lo destina a justificar el empleo de este para dar veracidad a otro empeño. Así mismo, otra causa de desacierto es debida a la falta de recursos, que se traduce en trabajos realizados durante

épocas en que los progresos científicos, en cuanto a la sistematización del proceso investigador, tecnológicos, etc., estaban aún por determinarse. Lo es también, sin duda, un escaso proceso de investigación en cuanto al número de recopilaciones y de años de estudio de los procesos folclóricos en general y de la música folclórica en particular, que determina que el **folclore imaginario** creado lo sea con una dudosa base investigadora, lo cual no quiere decir que este hecho se procese como un demérito artístico, puesto que ambas parcelas, a pesar de influir una en la otra, no se conectan tanto una vez que la obra compuesta sale de la mente del compositor, sea cual fuere su punto de partida.

Referencia cumplida de estos desaciertos la tenemos en el libro de Franz Liszt (Doborján, Hungría [actual Raiding, Austria], 1811 – Bayreuth, 1886), *“Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie”*³²¹, donde afirmaba que la música ejecutada en Hungría por gitanos en los salones de las ciudades y la música campesina húngara era de origen gitano, cuando más tarde se sabe que su origen es húngaro³²². Error que dada la trascendencia de su autor como intérprete y compositor traspasa las fronteras de lo anecdótico, y es debido a que algunos compositores eran subyugados por una influencia superficial de la música folclórica, matización expuesta anteriormente, puesto que su dedicación no fue la recopilación y estudio de los comportamientos musicales del pueblo, sino la interpretación y composición musical fundamentalmente. No hay que olvidar también que hasta hoy en día, la estética pomposa y enardecidamente romántica de la ejecución musical de los gitanos, llamaría más la atención a algún

³²¹ LISZT, F., *“Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie”*, Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1881.

³²² BARTÓK, B., *Op. Cit.*: “Personalmente estoy convencido de que Liszt es culpable sólo en parte. Toda la cuestión de la música gitana pertenece al campo de las investigaciones sobre el folklore musical. Y en tiempos de Liszt, el folklore musical no existía en absoluto como disciplina científico-sistemática. Nadie tenía la más pálida idea del esforzado trabajo que requiere: un trabajo, además, conducido con métodos científicos sobre amplias recolecciones de datos. En la época de Ferenc Liszt faltaba totalmente la

compositor del siglo XIX, que la natural interpretación campesina que también hoy se conserva. La influencia o uso del folclore de una manera u otra en los compositores de la Europa Oriental, determinó por otro lado que se instituyeran matices en la composición clásica distintos a los que había hasta ahora, cosa que no ocurrió con folclores más occidentales que se fundieron con las corrientes musicales de la época. Así, el mantenimiento de la estructura modal del folclore húngaro, determina una distinción melódica y armónica en los contextos tonales diatónicos que imperaban hasta ese momento, por lo que músicos como Liszt, que también determinó los primeros esbozos del poema sinfónico, se consideran precursores en muchos aspectos de la música, y antecesores de músicos tan dispares como Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Venecia, 1883) o, Alban Berg (Viena, 1885 – *idem*, 1935)

El nacionalismo, por otra parte, tiene desde mi punto de vista dos perspectivas:

La primera hay que considerarla desde el hecho y derecho del individuo, de realizar una introspección para conseguir un reconocimiento interno con lo que le rodea desde su nacimiento, y del lugar físico de sus vivencias que conforman parte de su personalidad. Esta acción en el arte puede ser motivada en parte por el excesivo trato científico que se otorga en ocasiones al proceso de creación artística, y por la excesiva preponderancia con que a veces se valoran las tendencias foráneas. En ambos casos se origina una desvinculación, produciéndose la consiguiente pérdida de valores, y la prioridad de encontrar unas bases de creación más afectivas y más acordes con la genética musical, en este caso, de cada cual. Posteriormente se suelen crear tendencias comunes que en el mejor de los

posibilidad de ver claro tales problemas, de manera que las ideas sobre los mismos eran de las más

casos crean escuela, como en ocasiones ha pasado en la historia de la música, y se propagan hacia el exterior.

La segunda perspectiva la enmarco en una tendencia de sentido único hacia la extroversión de unos caracteres, que serán claramente diferenciadores, y que en algunos casos el propio individuo hará que lo sean en mayor grado. Esta opción encierra en ocasiones matices peyorativos para lo que no es similar o en algún caso vinculante con el matiz principal, actitud que me parece claramente negativa. Esta alternativa carece de un estudio de las raíces que sustentan el ser de cada pueblo.

Lógicamente la raíz que sustenta el ser musical de un pueblo es el **folclore musical**, siendo este también a su vez diferenciador en cuanto al sentir de cada pueblo, aunque tengan en ocasiones substratos comunes que los enriquecen y comunican. Los vínculos entre los distintos folclores pueden ser de diversa naturaleza; como los relativos a la forma musical, similitud en las danzas, uso del mismo tipo de escala (muchos pueblos del mundo están vinculados por la escala pentatónica), los instrumentos, etc. Esto deriva, como veremos en el siguiente extracto, que en algunas ocasiones, a pesar de la distancia geográfica que pueda existir entre dos naciones, haya connotaciones comunes en los folclores de dos pueblos.

En el mismo pasaje anterior se entiende que la melodía folclórica es un todo en sí misma, ya que no necesita de interpretaciones o aditamentos en el mismo contexto de la obra. Este dato hay que completarlo, como hemos visto, con la posibilidad de la variación de la melodía. Es cierto que no es preciso, como ocurre en las melodías de procedencia personal, una preparación ni recapitulación de esta, pero si hacer constar la forma musical

que por excelencia a tratado la música popular y el folclore; la Fantasía y sobre todo la Variación aparte de otras como las Danzas que con mayor o menor grado de autenticidad han tratado algunos compositores como el propio Dvorak y Brahms.

Por otro lado las sensaciones musicales que recibe un viajero al llegar a un país extranjero, suelen ser la mayoría de las veces referidas a la música popular que en ese momento se está desarrollando en la nación que arriba. Esta, a veces, primera impresión, determinará todo un marco de sensaciones que suelen quedar en el recuerdo y el presente de la persona que las toma. En ocasiones ni la misma persona puede prescindir de aunar las sensaciones nuevas con las que por nacimiento había recibido, esto es; de hacer uno los distintos folclores que forman parte de su entorno, tanto por concomitancias rítmicas o melódicas, como por establecimientos de sincretismos entre determinadas fórmulas folclóricas de los dos entornos. Referencia de ello tenemos en la página 52 del libro antes reseñado.

La suma de sensaciones antes relatadas pudo ser lo que indujo a Dvorák a escribir su “*Sinfonía n°9*”, op. 95. Esta Sinfonía fue escrita entre el 1 de enero y el 23 de marzo 1893 y estrenada en Nueva York, en el Carnegie Hall, el 16 de diciembre de 1893 con dirección de Anton Seidl. Esta obra fue llamada por el propio autor como “*Sinfonía del Nuevo Mundo*”. Se ha discutido mucho acerca del origen melódico de los temas de la Sinfonía. Es de esperar que Dvorák, que había arribado a Estados Unidos en octubre de 1892 para asumir el cargo de director del Conservatorio de Nueva York, adoptara melodías propias de ese país, pero hay quien sostiene que parte del contenido melódico es checo. Una vez en América compuso el “*Cuarteto de cuerda Americano o Negro*” (1893) en Fa, op. 96, donde hay reminiscencias de la música americana, aunque de ningún modo

citas textuales. Por tanto estamos hablando en ambos casos, aunque con sus salvedades, de **folclore imaginario** o música inducida por los folclores que le rodeaban, incluyendo el suyo propio³²³.

2.4.3- España. El Alhambrismo y otras tendencias. La Generación del 27.

España, repetitivo es decirlo, es un mosaico de músicas folclóricas. Estas músicas no quedaron desapercibidas para determinados músicos foráneos. Uno de ellos el compositor ruso Mijaíl Ivánovich Glinka (Novo-Spáskoie, 1804 – Berlín, 1857), forjó en 1834 un estilo de composición depurado, basado en el folclore de su tierra. En el año 1845 viajó por la Europa occidental. Entre sus viajes recaló en España, y como fruto de sus desvelos por el folclore de los países que visitaba compuso dos oberturas españolas “*Jota aragonesa*” y “*Noche de verano en Madrid*”. Tuvo conocimiento en Granada de un guitarrista llamado Francisco Rodríguez Murciano (Granada, 1795 – *ídem*, 1848) apodado “el Murciano”, que era un conocido guitarrista por el cual sentía mucha admiración³²⁴. Este guitarrista destacó por la temprana edad, cinco años, en que empezó a tocar aires andaluces en una pequeña guitarra llamada timple. Dominaba ampliamente los acompañamientos y falsetas de las Rondeñas, Fandangos y Jotas³²⁵.

³²³ CAMPO, D. DEL, *Op. Cit.*, página 52.

³²⁴ PEDRELL, F., *Op. Cit.*, tomo II: “¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio de Lavapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albaicín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de rondeñas, fandangos, jotas aragonesas, etc.; que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta”, página 88.

³²⁵ Más información en:

GARCÍA-MATOS ALONSO, M. del C., *Juan Navas y la guitarra flamenca*, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997, páginas 85 a 131.

La Granada monumental, la Alhambra sobre todo, ha causado siempre un fuerte embrujo en propios y extraños. En el siglo XIX el ensayista y escritor norteamericano de origen escocés Washington Irving (Nueva York, 1783 – Sunnyside, Tarrytown, Nueva York, 1859), escribió “*Historia de la conquista de Granada*” (1829) y los celeberrimos “*Cuentos de la Alhambra*” (1832) Franz Liszt dio un concierto en 1844 en el Liceo Artístico y Literario, y supuestamente como fruto de sus experiencias escribió después “*Rhapsodie Espagnole*” (1845) y “*Deux Arabesques*” (1853)³²⁶, en la última quincena de años del siglo XIX concurre en Granada Camille Saint-Saens, que escribió “*Habanera*” dedicada a Sarasate, “*Capricho árabe*” (1894) y “*Capricho andaluz*” (1904), en 1895 Hugo Wolff compuso la ópera en cuatro actos “*Der Corregidor*” basándose en “*El sombrero de tres picos*” de Pedro Antonio de Alarcón, por no decir las obras compuestas ya en el siglo XX, y nombradas en este mismo trabajo de investigación: uno de los Doce Preludios del libro II más hermosos de Claude Debussy “*La puerta del vino*”, compuestos entre 1910 y 1913, o la segunda de sus “*Estampas*” “*Soirée dans Grenade*” (1903), etc.³²⁷ Por no hablar de músicos españoles, puesto que la lista sería interminable. La Alhambra en el siglo XIX evocaba por un lado el pasado hispanoárabe, y la más reciente imagen de bandoleros, toros y tabernas de cante. Alrededor de este edificio se fue creando una estética musical y literaria que, ya pasado el tiempo de sus protagonistas, se denominó “*alhambrismo*”. Las características del alhambrismo pueden concretarse al uso de la Cadencia Andaluza, melodías de estructura en arabesco y una ornamentación de la melodía apoyada en los modos mayores y menores. Por tanto, pueden ceñirse al alhambrismo los compositores y composiciones que usando los conceptos musicales básicos, antes nombrados, aparecieron en la segunda

³²⁶ Antes había compuesto “Il contrabandista: Rondo sur un thème espagnol” (1837)

³²⁷ Más información en:

mitad del siglo XX. Este concepto abarca la zarzuela, la música sinfónica, música de cámara y sobre todo los poemas sinfónicos como “*Los gnomos de la Alhambra*” o “*Fantasia morisca*”, de Ruperto Chapí (Villena, Alicante, 1851 – Madrid, 1909), “*En la Alhambra*”, de Tomás Bretón y Hernández (Salamanca, 1850 – Madrid, 1923) o “*Adiós a la Alhambra*”, de Jesús de Monasterio y Agüeroz (Potes, Santander, 1836 – Santander, 1903) Posteriormente, y ya en el siglo XX, hubo compositores que mantuvieron la estética sin caer en el amaneramiento, como por ejemplo Adolfo Salazar, Julio Gómez y Conrado del Campo. Ni qué decir tiene, por otra parte, que este movimiento indujo a error de valoración a muchas gentes que no conocían el flamenco, por similitud con el alhambrismo.

Impulsor del uso del folclore y de la música popular en la concepción musical, entre los músicos nacionalistas españoles fue Felipe Pedrell, del que ya tenemos referencia en este trabajo de investigación. La música de Pedrell emana folclore por los cuatro costados. Obras con mucho mérito artístico glosan su biografía, y trabajos en el campo de la musicografía y musicología ensalzan su labor de investigador, como hemos visto, ya que forman parte de la espina dorsal de la búsqueda de las raíces musicales españolas. Pero si dignas de reseña son estas cuestiones, no lo es menos el hecho de influenciar con su magisterio a una pléyade de alumnos, que más tarde formarán uno de los grupos de compositores más importantes en la historia de la música en España, como Albéniz, Granados, Manuel de Falla y otros muchos. Pedrell estuvo siempre en la mente de sus alumnos, como lo demuestra el concepto que de él tenía Manuel de Falla en una declaraciones de 1923, donde lo ensalza fervientemente³²⁸.

MARTÍN MORENO, A., *La música en Granada, del Siglo de Oro al Festival Internacional en Veinte siglos de historia de Granada*, Osuna, Armilla (Granada), 2000, páginas 127 a 138.

³²⁸ FRANCO, E., *Falla*, “Pedrell fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos a la

Falla recibió clases de Felipe Pedrell desde el comienzo de 1902. Obras como “*La Vida Breve*”, reciben el influjo del magisterio del maestro como lo atestigua la correspondencia que mantenía Falla con Pedrell desde París. Con fecha de 1908 Falla escribía a Pedrell:

“Nunca pude soñar el efecto que ha producido aquí mi trabajo. A Ud. Maestro, se lo debo en muy gran parte puesto que Ud. ha sido quien me abrió los ojos en la composición”.³²⁹

En el anecdotario del nacionalismo musical español, y en el contexto de los autores que estoy tratando, sobresale el encuentro que tuvo lugar en una tarde otoñal parisina de 1907. En el Grand Palais se estrenaba una obra de un joven compositor español, alumno de la *Schola cantorum*, la célebre institución creada y dirigida por Vincent D'Indy desde donde se iniciaba una profunda renovación de la música europea. El autor no era otro que Joaquín Turina y la obra, su “*Quinteto Opus 1*”, que había obtenido el Premio de la Sección Especial de Música del Salón de Otoño de ese mismo año. Según testimonio del propio compositor, un señor gordo que se

creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios del último siglo se creía cerrado sin esperanza.

Felipe Pedrell, a pesar de su comercio constante con las obras de nuestros clásicos y de su ferviente devoción por ellos, poseyó la necesaria convicción y voluntad para no alucinarse por los mecanismos convencionales. Su ideal estético le impulsó a seguir un método gracias al cual los procedimientos empleados jamás traspasan los límites de humilde servidumbre a la esencia musical que expresan y engalanan. Y, sin embargo, ¡qué riqueza se esconde en esa aparente modestia y qué ardua y profunda labor supone, por ejemplo, la extracción del misterio armónico contenido en la melodía popular!

Un erudito-artista apenas se comprende, pero un artista que se sirva de la erudición adquirida, no para exteriorizarla directamente en su obra, sino para procurar que se reflejen en ella los valores sustanciales que caracterizan la nacionalidad de su arte, al par que embellece su obra, cumple una misión trascendente. Y éste fue el caso de Pedrell”, Publicaciones Españolas, Madrid, 1976, página 52.

³²⁹ RUIZ TARAZONA, A., “Pedrell, maestro de maestros”, Revista *Scherzo*, nº 126, julio - agosto de 1998, página 130.

encontraba en la sala le preguntó a un señor delgado que estaba sentado al lado:

“¿Es inglés el autor?”.

“No señor, es sevillano”, le contestó el vecino estupefacto.

El señor gordo era Isaac Albéniz y el delgado, Manuel de Falla. La obra había sorprendido al primero por su coherencia y por su falta de elementos al uso en la música española del momento. Al finalizar el concierto, los tres compositores se conocieron y salieron a pasear por los Campos Elíseos. Albéniz, que era el mayor y el que poseía más experiencia musical inició su discurso: “Hay que inventar la música española capaz de definir nuestro tiempo. Poseemos una gran tradición, unos caracteres y unos rasgos importantes de identidad. Nos hace falta el empuje necesario para ajustarnos a nuestro tiempo. Francia, Alemania, Italia y otros países lo están consiguiendo ¿Por qué no nosotros?”. Los tres españoles siguieron caminando, quizás sin saber que de aquella conversación estaba surgiendo el tallo de una nueva música española.

Las procedencias de los motivos folclóricos, tomados en su totalidad de un trabajo de campo o de un cancionero o, simplemente influenciados por ellos, dependen como es natural del origen natal y vivencial del compositor. Así tenemos en las obras para guitarra de compositores muy nombrados en los programas de los guitarristas, como Joaquín Turina (Sevilla 1882 - Madrid 1949), alumno de José Tragó (Madrid 1856 - Madrid 1934) quien a su vez fue maestro también de Manuel de Falla y el madrileño Federico Moreno Torroba. Al primero, entre otras obras cabe nombrarle “*Garrotín y Soleares*”, “*Fandanguillo*”, etc., obras de

procedencia andaluza o ambiente andalucista. El segundo tiene sabor castellano en su obra como por ejemplo la “*Sonatina*”, cuyo primer movimiento es una Seguidilla Manchega, el segundo es una Canción, y el tercero una Jota Castellana. En otras ocasiones el motivo procedente del folclore se plasma en la composición como una referencia, que da pié a que la imaginación del artista vuele a través de los ecos de las melodías del pueblo. Me refiero a composiciones tan emblemáticas como la “*Suite Iberia*” de Isaac Albéniz (Camprodón 1860 - Cambó les Bains, Francia 1909), donde el folclore es solo una propuesta de inspiración para un desarrollo armónico exuberante, propio de la escuela francesa impresionista y, sobre todo, un alarde de virtuosismo instrumental, por el que se considera a esta obra como la obra maestra de la composición pianística española. Las citas en esta obra son en su mayor parte andaluzas, a saber; *Evocación* y *El Polo*, las malacitanas *Rondeña* y *Málaga*, referencias a Cádiz en *El Puerto* y *Jerez*, *El Corpus Christi en Sevilla*, con un desarrollo temático inconmensurable sobre la canción *La Tarara*, donde la melodía de la canción popular se ve alterada conforme progresa la composición, *Triana* y *Eritaña* a Sevilla, *El Albaicín* a Granada y *Almería*, por último queda *Lavapiés* que es la única referencia de fuera de Andalucía que hay en esta Suite. Sí, Albéniz desarrollaba ese **folclore imaginario** del que hablamos, en palabras de Adolfo Salazar, Isaac Albéniz “*inventaba un lenguaje popular español*”³³⁰, refiriéndose a las evocaciones folcloristas imaginarias. En este mismo contexto hay unas declaraciones comparativas entre Albéniz y Debussy, donde también Salazar, y como en él era habitual, ponía el dedo en la llaga:

“*Esto, (refiriéndose a la invención del lenguaje popular nacionalista de Albéniz), por distinto camino*

³³⁰ SALAZAR, A., *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Alianza, Madrid, 1988, página

*del seguido por Debussy, y más cerca del nacionalismo ruso o bohemio, incluso húngaro, que netamente español. Así ocurre que los músicos españoles que vienen después de Albéniz le sigan menos a él que a Debussy, porque sobre ser éste de más alto rango artístico, de más depurada esencia, contiene en germen otro tipo de lenguaje más profundo que el brillante pianismo albeniziano ”.*³³¹

Destacó Salazar por ser un gran erudito y crítico musical, y menos conocido compositor, de la generación llamada del 27. A su pluma se le achacaban matices ácidos que provocaban el casi terror de las obras e intérpretes que comentaba, sin menoscabo de la gran amistad y

1- Composición concebida desde un instrumento, realizada para y por el instrumento.

2- Composición concebida desde un instrumento, realizada para y por la música.

compañerismo que le unía a la casi totalidad de sus articulados. Emana de sus palabras la dicotomía que probablemente existía en aquella época, en cuanto a la composición llamada nacionalista. Esta diferenciación puede resumirse desde mi punto de vista en dos aspectos fundamentales:

Esta doble vertiente realmente ha existido siempre en la concepción musical. Existe una diferencia clara en cuanto a la orientación instrumental en la Suites de S. L. Weiss (Breslau 1686 - Dresde 1750) compuestas para laúd, y las de J. S. Bach (Eisenach 1685 - Leipzig 1750) En las primeras se

222.

³³¹ SALAZAR, A., *Op. Cit.*, página 222.

advierte que el compositor piensa en la digitación del instrumento que va a ejecutar esa música. Por el contrario las segundas están concebidas desde el punto de vista exclusivo de la música, para más tarde tamizarlas hacia el instrumento al que van dirigidas, en este caso el laúd. De hecho la diferencia de algunas Suites de laúd de Bach con sus versiones para otros instrumentos, está en el número de notas que integran por ejemplo un acorde, o en la tesitura de una determinada voz, para que el instrumento en cuestión sea capaz de llevarla a buen término, el grueso de la composición se mantiene en la mayoría de los casos inalterable.

En los siguientes movimientos musicales esta circunstancia continúa, ya que forma parte de la labor de creación musical. De hecho en nuestros días, y dentro del repertorio guitarrístico hay una gran diferencia entre los compositores que escriben para la guitarra desde un punto de vista puramente musical, con criterio guitarrístico, como por ejemplo: Britten, Walton, Manén, Asencio, Mompou, y un larguísimo etcétera, y los que componen pensando en la guitarra y los efectos que pueden crear con ella con criterio musical, por ejemplo Dyens, Morel, Kleynjans, Brouwer, etc. Tomando como referencia el último compositor mencionado, en su obra podemos apreciar composiciones que tienen como objetivo los efectos propios que puede producir el instrumento como “*El Decamerón Negro*”, y otras cuyo propósito es en primera instancia puramente musical tamizado por la técnica de la guitarra, como por ejemplo: “*Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*”.

Siempre encontraremos circunstancias afines a las que estoy nombrando puesto que entran dentro de la técnica de creación del artista. Esta técnica de creación determina, como estamos viendo unos criterios,

que harán que su obra sea nombrada, clasificada, o sentida de una determinada forma.

Enrique Granados (Lérida 1867 - 1916), fue alumno de Pedrell en las disciplinas de composición y armonía. En su obra cabe destacar las “*Danzas Españolas*” y la publicación de canciones populares gallegas y canciones catalanas sobre letra de Apeles Mestres.

Grandes son las referencias al folclore que tiene en su obra, el que para mí es el cenit de la composición nacionalista española, me estoy refiriendo a Manuel de Falla (Cádiz 1876 - Alta Gracia, Argentina 1946)

Falla tiene una obra cuantificada más en lo profundo que numéricamente, debido a su meticulosidad en la composición y en la grafía musical. Hay una honda raíz folclorista española, en ocasiones gitana, en buena parte de sus composiciones, aunque paradójicamente siendo la guitarra un instrumento puramente español, donde sus intervenciones en el folclore son múltiples y variadas, solamente escribió una obra para este instrumento, titulada “*Homenaje, pour le tombeau de Debussy*” (Granada, agosto de 1920), cuyas raíces no son precisamente folcloristas, obra que más tarde arregló el propio Falla para piano, en clara referencia a su amigo francés. La obra tiene ritmo de habanera y es evocadora de la nostalgia por el amigo desaparecido, hacia el final, esta evocación se pone de manifiesto con unos compases de la “*Soirée dans Grenade*”, que pertenece a la obra de Debussy para piano “*Estampes*” de 1903. La guitarra estaba en esta época alejada de los ambientes “cultos” musicales, al igual que el cante “jondo”, fue con obras de esta envergadura, nacidas en el seno cultural de la generación del 27 (año del tricentenario de la muerte de Góngora), y por medio de guitarristas del momento como Miguel Llobet y Andrés Segovia,

que este instrumento consiguió atraer la atención de muchos compositores, instrumentistas, eruditos musicales, prensa especializada, etc., para trasladarse definitivamente a los escenarios de concierto más ortodoxos.

El encantamiento que tenía Falla por la guitarra española era considerable como lo demuestra algunas declaraciones suyas³³² del año 1922, y creo que de haber existido hoy en día, con la pulcritud musical que en algunos casos se interpreta en la guitarra, probablemente hubiera escrito más obras.

Estas palabras de Falla determinan como he dicho anteriormente la gran consideración que tenía por ella. La paradoja expuesta anteriormente puede estar motivada a mi parecer, por el hecho de que la guitarra, sobre todo la flamenca, era algo que movía su inspiración. Otra cosa era el lugar en que ponía a la guitarra clásica y su forma de interpretar en esa época. En Falla la exactitud en los matices de la grafía y por tanto en la interpretación era ley, y creo que poca gracia le debía de hacer todos los “matices”, responsabilidad del intérprete, ajenos a la grafía como los consabidos portamentos que estaban tan de moda. No obstante muchas y variadas son las transcripciones, con mayor o menor fortuna, que de la música de Falla se han realizado para guitarra, como la concebida por Emilio Pujol para dos guitarras en 1957 sobre la *Primera Danza Española* de *La Vida Breve*, donde aparecen claras manifestaciones de **folclore imaginario**³³³.

³³² FRANCO, E., *Op. Cit.*: “El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal - armónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo, el valor puramente tonal - armónico, apenas ha sido reconocida por los compositores, exceptuando a Doménico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

El toque jondo no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo XV fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental”, página 57.

³³³ GARCÍA DEL BUSTO, J. L., *Falla*: “La vida breve es la primera gran obra de Manuel de Falla, no sólo por la brillantez de su logro, sino porque en la partitura puede ya intuirse la poderosa personalidad

Enorme es la imaginación folclórica o **folclore imaginario** de Manuel de Falla. Tanto que hay ocasiones que no sabemos si lo que escuchamos es el desarrollo de alguna “falseta” que en su momento cautivó al maestro. Es preciso tener en cuenta que Falla es uno de los autores del nacionalismo español, al que más interpretaciones se han hecho de su música por parte de intérpretes puramente flamencos. Baste con nombrar la versión de la música de Falla que hizo en 1978 Paco de Lucía en el disco; “*Paco de Lucía interpreta a Falla*”, para la casa Philips, y las interpretaciones de sus piezas cantadas por tonadilleras y gentes del cante flamenco.

El flamenco es uno de los folclores más ricos de España y del mundo. Pero las relaciones entre los seguidores de la máxima de que “para tocar flamenco hay que nacer” dicho por intérpretes o eruditos, y los que desean un acercamiento de posturas entre el flamenco y el músico clásico interesado en buscar las raíces del folclore, tanto al nivel de plasmar en las composiciones el folclore tal cual, como el uso del folclore como inspiración, esto es; **folclore imaginario**, no ha sido del todo venturosa a lo largo del tiempo. Tampoco invitan a ejercer la tolerancia las personas vinculadas a la música clásica que ven en el flamenco algo que no debe traspasar las fronteras de la taberna o el cafetín. Hoy en día no existen muchos estudios de interacción entre el flamenco y la composición musical, debido claramente a desconocimiento mutuo, y al mantenimiento de unas supuestas tribunas de oratoria que no conducen a ningún lado, pero que determinan y aumentan la vanidad humana.

musical de su autor. En la obra hay, cómo no, ecos, pero todos ellos disminuidos por la fuerza de la personalidad del joven creador. Envergadura sinfónica hasta la fecha desconocida en el teatro musical hispano; referencias directas al folclore, aunque casi siempre de creación propia (<folclore imaginario>); papel muy notable del coro; y notable capacidad para la evocación de la magia del Albaicín granadino... que Falla todavía no había conocido in situ.”, Alianza Editorial, Madrid, 1995, página 12.

Falla no solamente supo inspirarse en el folclore andaluz. Concretamente en las “*Cuatro piezas españolas para piano*” tiene referencias de otros folclores como “*Aragonesa*”, “*Cubana*”, “*Montañesa*” y por supuesto “*Andaluza*”. Estas obras las terminó de componer en París en 1914 de un trabajo iniciado en Madrid. Para acometer posteriormente con esta experiencia anterior la composición de las “*Siete canciones populares españolas*”.³³⁴

Falla no podía sustraerse a la influencia que su profesor Felipe Pedrell ejerció sobre él. Presente está en parte de su obra el *Cancionero Musical Popular Español* de su maestro, que a tantos embelesaría. Buena prueba de ello son las declaraciones de Salvador Dalí sobre el efecto que producía en Federico García Lorca el Cancionero de Pedrell:

“*Cuando Federico García Lorca agarra el diccionario (sic) de Pedrell , se pone insoportable; pero eso sí, con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable*”³³⁵

La evolución de la obra de Falla va desde el uso de diseños cercanos al folclore como “*El amor brujo*” o “*Siete canciones populares españolas*”, hasta modelos absolutamente ajenos a este origen como el “*Concierto para*

³³⁴ GARCÍA DEL BUSTO, J. L., *Op. Cit.*: “Y, sobre todo, Falla escribe las admirables Siete canciones populares españolas (1914), obra maestra, probablemente insuperada, de penetración en las claves sustanciales de los procesos melódico, rítmico y armónico de la canción popular para revertirla con acentos creativos personales de extraordinario refinamiento. La concisión extremada -otra de las características del Falla maduro- se da aquí con caracteres externos de sencillez, de facilidad, que no son sino síntomas de la perfección del logro, pues el análisis revela hasta qué punto hay en estos pentagramas ciencia y alquimia musicales. <El paño moruno>, <Seguidilla murciana>, <Asturiana>, <Jota>, <Nana>, <Canción>, y <Polo> se suceden sin ocultar la procedencia popular, pero proclamando a la vez la pujante personalidad de un músico ya en sazón.” , página 17.

³³⁵ HALFFTER, R., *Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27*, La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Ministerio de Cultura, 1986, página 39.

clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo” o “*La Atlántida*”. No es mi parecer que el compositor creyera que ese camino estaba agotado, sino por el contrario son evoluciones vitales y lógicas como cualquier artista del ámbito que fuere lo haya podido tener. No obstante hay estudiosos de la música, como Alejo Carpentier, que advierten que esa evolución hay que traducirla como una liberación de Falla con respecto al folclore³³⁶.

Falla al fin, ejerció gran influencia entre los compositores de la que se llamó “Generación musical del 27”, llamada así en similitud cronológica con la generación artística de igual nombre que tenía una vinculación con la madrileña Residencia de Estudiantes alrededor de 1925. Cabe nombrar entre otros a Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego como representantes de las letras de este grupo. Este grupo de compositores lo formaban Salvador Bacarisse, el crítico Adolfo Salazar, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y Rodolfo Halffter, esto no significa que en la obra de los compositores nombrados esté presente el folclore de igual manera que lo estuvo en la de Falla, sino que la confluencia de ideas que estuvieron presente en Falla, entre ellas el folclore, tuvieron su extensión en ellos, suponiendo la renovación del lenguaje musical español.

³³⁶ CARPENTIER, A., *Op. Cit.*: “Quedaba Falla, el último gran nacionalista europeo, en un continente que aún ignoraba a Bártok. Pero... ¿qué nos muestra la obra entera de Manuel de Falla, sino el proceso de una liberación gradual del folklorismo? Superándose de partitura en partitura, el maestro español se libera de los giros folklóricos de “El Amor Brujo” y las “Siete Canciones”, para buscar el españolismo en profundidad de “El sombrero de tres picos”. En “El Retablo”, se inspira en el romance la tonadilla, la sonata clásica española, erigiéndose en heredero de una tradición culta. Con el sublime “Concierto” - acaso su obra capital- aparece ya totalmente liberado del folclore, en espera de “La Atlántida”, que habrá de constituir algo como un “Parsifal” hispánico... Manuel de Falla constituye, tal vez, el ejemplo que mejor deberíamos meditar.”

Esta convergencia tuvo su cenit personal en la comunión de ideas folclórico musicales con Lorca, el poeta granadino. Falla se encontró con Lorca tres años después que muriera el maestro de piano y música del poeta, Antonio Segura Mesa (1842 - 1916), circunstancia que determinó su acercamiento definitivo hacia la vocación poética que entonces luchaba con la musical, hay quien afirma que de haberse producido antes ese encuentro, estaríamos hablando ahora de un Lorca músico más que de un Lorca poeta. A colación de lo comentado, y en opinión de Mario Hernández puesta de manifiesto en la Introducción de *“La zapatera prodigiosa”*, la influencia de Falla en Lorca fue tal que:

*“tal vez no sea inadecuado hablar de toda una etapa regida por el influjo de Falla en la producción teatral del poeta”*³³⁷.

Se ha hablado y se habla, de la similitud formal de la obra de Federico García Lorca con la forma musical, aparte de la clara inspiración que producía en Federico la escucha de música (Isabel García Lorca comentaba que uno de los discos que más se oía en la granadina Huerta de San Vicente era la Cantata 104 de J. S. Bach *“Wachet auf, ruft uns di Stimme”*, Federico trabajaba escuchando música hasta el punto de decir <*Bodas de Sangre*, por ejemplo, está sacado de Bach>) Esto lo puso de manifiesto en 1933 Gerardo Diego, en un artículo que escribió para *“El Imparcial”*, considerando a Mariana Pineda *“como un libreto de ópera romántica, con todos los encantos y defectos inherentes al género, desde el punto de vista literario”*, de otras obras como *“Don Perlimplín”*, *“La*

³³⁷ PERSIA, J. DE, *Lorca: letra y música*, Scherzo nº 122, 1998, página 116.

*zapatera” o “Bodas de Sangre”, dice que “la música va por dentro; es ya la savia misma de la obra”*³³⁸.

De la preocupación por el futuro de la música tradicional también se hace eco García Lorca, al igual que otros artistas de la generación del 27, con las palabras que pronunció en el Centro Artístico los días anteriores al comienzo del “Concurso de Cante Jondo”, que organizó conjuntamente con Falla en Granada en junio de 1922:

*“¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro!”, y “los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones”*³³⁹.

Falla llevaba años investigando la música tradicional, estudio que se traducía en el uso de motivos folclóricos, o folclórico imaginarios, en sus obras. En ese momento se encontró con un Federico que había optado por hacer nulo su intento de dedicarse a la vida musical de manera profesional, pero que por otra parte se acercaba todavía más a las raíces tradicionales de la música que le rodeaba, por lo que su coincidencia personal hizo que se creara entre ellos una honda amistad, donde se compartían vivencias personales y musicales.

La música para Federico era un aditamento más de la totalidad de la forma de vivir andaluza. La música, arte que para su comprensión estaba muy dotado, le otorgaba otra visión más del sentimiento humano, del que tenía especial habilidad para plasmar en negro sobre blanco. No se trata ya de ser un cualificado musicólogo, instrumentista o crítico musical, sino simplemente de tener la capacidad de sentir lo que el acervo popular en

³³⁸ PERSIA, J. DE, *Lorca: letra y música*, Scherzo nº 122, 1998, página 117.

ocasiones, y la mente humana otras, es capaz de concebir, circunstancia que desgraciadamente no es común denominador entre los individuos de nuestra especie.

Federico llegó a cumplimentar un extenso repertorio de canciones andaluzas. Algunas de ellas tenían su versión en las regiones del norte de España, debido al fenómeno de la migración humana por razones sociales o políticas que configuran el principio de la sociedad multicultural, y otras eran canciones de corro que se cantaban en la misma Granada, y en parajes cercanos afectivamente al poeta. Por lo cual algunas de las canciones que Federico recogió y armonizó las podemos encontrar en distintas versiones, unas más próximas que otras, en otros Cancioneros. Buena prueba de ello es la siguiente versión de “*Ay, jaleo, jaleo*”. Esta canción está recogida en un Cancionero de la Provincia de Granada, concretamente de Escúzar, que es un municipio en la vega de Granada al sudoeste de la capital enclavada en una zona llamada El Temple.

AY, JALEO, JALEO

Moderato

¿Conqué o-jos me mi-ras-te que tan bien te pa-re-cí, que tam-bien te pa-re-cí -? Y_ah-o-ra me_has ol-vi-da-do¿ Quién-te_habla-domal de mí, quién-te_habla-do mal de mí - -? A-y, ja-le-o, ja-le-o. Yase_a ca-bó-el al bo-ro-to, aho-ra em-pie za_el ti-ro-te-o,y_ah-era_em-pie za_el ti-ro-te-o.

MARTÍN PALMA, J. y TEJERIZO ROBLES, G., "*Cancionero popular de la Provincia de Granada*", página 50.

³³⁹ PERSIA, J. DE, *Lorca: letra y música*, Scherzo nº 122, 1998, página 118.

Es sabido que García Lorca tenía antepasados oriundos de Ventas de Huelma, cerca de Escúzar y en la carretera que conduce a Alhama de Granada, por lo que no sería extraño que recogiera esta canción, que a continuación reflejo tal cual él la transcribió, por tierras de la comarca del Temple en la provincia de Granada.

ANDA, JALEO
(Andalucía) **Recogida por F. García Lorca**

Allegretto

Yo me_a li-vié_aun pi no ver de por ver si la di-vi - saba, por
ver si la di-vi - sa - ba An-da, ja - le - o, ja
- le - o, ya se_a - bó_el al - bo - ro-to, y va - mos
al ti-ro - te-o, y va - mos al ti-ro - te - o.

DE JUAN DEL ÁGUILA, J., "Lo que canta el pueblo español", página 6.

También conectó, a través de amigos folcloristas, con canciones en lengua gallega y catalana. Durante estos años, los veinte, empiezan a surgir los primeros trabajos de estudio y recopilación de la música tradicional, realizados por Eduardo Martínez Torner (autor de "*Cancionero Musical de la Lirica popular asturiana*", texto del que he hecho referencia en este mismo capítulo) y más tarde por Jesús Bal y Gay en el Centro de Estudios Históricos, por lo que comienzan a haber textos especializados para aunar a los que Federico frecuentaba; Cancionero de Pedrell del que gustaba tocar por ejemplo "*Campanas de Bastabales*" o "*Estando cosendo*", Cancionero de Federico Olmeda (Burgos) del cual contribuyó a popularizar la canción "*Yo no quiero más premio*", el de Dámaso Ledesma (Salamanca) del que

apreciaba sobre todo los romances “*Los mozos de Monleón*” y “*El conde de Alba*” y el fandango “*Ahí tienes mi corazón*”, y otros cancioneros menos conocidos. Buena muestra de su interpretación del folclore fue el registro musical que realizó conjuntamente con La Argentinita, editado por el sello “La Voz de su Amo” en cinco discos de 78 revoluciones, donde se pueden escuchar canciones como: *Anda Jaleo*, *Zorongo gitano*, *Romance de los mozos de Monleón*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *Los cuatro muleros*, *Canción antigua de las morillas*, *Las tres hojas*, *Romance de los pelegrinitos*. A estas canciones hay que añadirle otras como *Si tu madre quiere un rey*, *La Tarara*, *En el café de Chinitas*, *Entre usted mozo*, *la canción de Mariana Pineda*, y otras más que no fueron registradas que pertenecen al folclore andaluz. Algunas de ellas han quedado en la memoria gráfica del folclore español como; recogidas por Federico García Lorca, y en su gran mayoría eran canciones que había escuchado en Granada de niño, por lo que son canciones populares andaluzas que Lorca ayudó a que se popularizaran en el resto de España. Vemos aquí entonces, un claro ejemplo de como el folclore puede convertirse en música popular, por la labor específica de un artista.

Por tanto, a partir de los estudios de la música tradicional de Pedrell y de su magisterio, nació una escuela de compositores que fundamentó un estilo de creación musical basada en nuestro folclore, a esto lo llamamos nacionalismo musical español. De esta época tenemos otra tendencia, fundamentada en la música pura y en el devenir de una vida artística en ruptura con el Romanticismo como fundamento musical, me estoy refiriendo a la escuela de los compositores franceses llamados Impresionistas. Este influjo se aunó a las tendencias nacionalistas españolas, dando lugar al nacimiento de estilos de creación musical como el que emana de la música de M. de Falla, que ha influenciado como hemos

visto, a generaciones posteriores. Cabe nombrar también a aquellos que fuera del ortodoxo nacionalismo español, donde fundamentalmente la inspiración tradicional era de origen castellano y andaluza, se acogieron en primera instancia a los ecos de la música francesa y construyeron a partir de ella, toda una característica musical española basada en impresiones, valga la redundancia, de escenas y motivos españoles. De estas características surgieron por ejemplo algunos músicos catalanes y del levante español, que desde la frescura mediterránea han construido música que no está exenta de motivos tradicionales, aunque no son tan evidentes como los que hemos tratado.

Determinaré pues, que a pesar de que se ha utilizado la música popular y el folclore a lo largo de todas las épocas, ha sido a finales del siglo XIX y principios del XX cuando el interés por el estudio y uso de este tipo de música a aumentado de manera considerable, debido en su mayor parte a una búsqueda de lo primario, primordial y auténtico del ser humano como reacción al excesivo tecnicismo de la creación musical, y a la necesidad de investigación, recopilación y conservación de las raíces musicales de los pueblos.

2.4.4- Tipos de composiciones musicales relacionados con el folclore.

2.4.4.1- Composiciones relacionadas con el folclore directo.

Música que procede del folclore textualmente donde el compositor usa una forma musical para estructurarla y desarrollarla.

2.4.4.2- Composiciones basadas en el folclore imaginario.

Creación personal del compositor motivada por su interés y conocimiento del folclore, teniendo en cuenta los elementos que lo integran.

2.4.4.3- Composiciones creadas sobre el folclore indirecto.

Obras musicales hechas por compositores que sin tener presente el hecho folclórico, tienen en sus creaciones rasgos que determinan la proximidad por causas de cercanía estética, o quizás por convivencia con movimientos folclóricos cercanos.

2.5- *EL CANCIONERO.*

2.5.1- Introducción.

Según Crivillé i Bargalló los grupos de documentación de la música tradicional española pueden ser dos:

Fuentes indirectas: Obras tradicionales recogidas en códigos o cancioneros que las compilan.

Fuentes directas: Canciones y danzas de ambiente rural, tradicional, etc., recogidos en cancioneros tradicionales. Divididos en los que aún se conservan en los ambientes rurales y los que no.³⁴⁰

En realidad la diferencia estriba en la antigüedad del texto, ya que el concepto de Cancionero Tradicional (popular) de tal región u otra es relativamente nuevo. Digamos que los textos antiguos representan el comienzo del afán del hombre por preservar lo que recoge o, lo que su mente imagina en cuanto a determinadas cuestiones. En los códigos antiguos encontraremos músicas del autor, y otras recogidas por él, teniendo como punto de unión cualquier motivo musical, regional, temático u otro. En los cancioneros llamémosles modernos, es difícil encontrar música del autor del texto, en realidad es otro concepto, aunque muy unido al anterior. Tan “oculta” está la música de la fuente directa, esto es; el cancionero tradicional, que no se emplea en la actualidad como cualquier cantiga de un código antiguo. Por tanto no encuentro satisfactorio la denominación de indirecto o directo, ya que estamos hablando de los cancioneros y sus antecesores. Otra cosa sería hablar de los distintos tipos

³⁴⁰ Más información en:

de música que han configurado el crisol de ideas que es la música tradicional española, como por ejemplo la música sefardí, la música andalusí, la música gitana, etc., aquí sí podríamos hablar de fuentes indirectas o directas y no en el caso anterior.

2.5.2- Terminología relacionada con la polifonía.

El término Cancionero ha estado ligado a la composición polifónica, debido en parte a la importancia del texto por antonomasia denominado Cancionero de la Biblioteca de Palacio de Madrid, o Cancionero de Palacio, o también denominado Cancionero de Barbieri, ya que fue publicado en 1890 por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823 – *idem*, 1894) Este Cancionero contiene música de los siglos XV y XVI. La importancia de este Cancionero la podemos constatar en las palabras del musicógrafo español Higinio Anglés (Maspujols, Tarragona 1888 - Roma 1969), que a su vez colaboró en la confección del “*Cançoner Popular de Catalunya*”, comentando los hechos de su publicación:

“fue una revelación para quienes de buena fe habían creído que España no había conocido la polifonía anteriormente a la venida de los cantores flamencos; en el encontraron nada menos que 460 composiciones, generalmente del repertorio profano, con música de la segunda mitad del siglo XV y principios del siglo XVI. Si recordamos, pues, que las capillas flamencas vinieron por primera vez a España en los años 1501, 1502 y 1506... podremos convencernos de cuán gratuitas y sin fundamento

fueron las afirmaciones de los historiadores extranjeros”³⁴¹.

Esta compilación tiene composiciones de distinta temática como religiosa, de amor, histórica, de mofa, caballeresca, etc. También está configurada por diversos autores, donde encontramos músicos de la corte de Isabel la Católica como por ejemplo Francisco de Peñalosa (vivió *circa* entre 1470 - 1535) y Juan de Anchieta (Azpeitia a mediados del siglo XV - Azpeitia 1523), también otros como Juan del Encina (La Encina, Salamanca *circa* 1469 - León *circa* 1529), Juan de Espinosa (principios del siglo XVI autor del “*Tractado de principios de música práctica y theórica*” Toledo 1520), y otros no tan conocidos.

Quizás sea Juan del Encina el autor más importante de los que se encuentran en el Cancionero, tiene sesenta y ocho composiciones polifónicas que pertenecen al género de la canción acompañada con instrumentos. Algunas de ellas son villancicos con los que empezaba o terminaba las *Églogas*, que dedicó al primer duque de Alba de Tormes. Pero este vínculo, Cancionero - conjunto de composiciones polifónicas, se ha extrapolado a toda relación de composiciones o canciones con una troncalidad común, sea cual fuere. Se considera a Juan del Encina como el creador del teatro español y uno de los precursores de los grandes maestros del Oratorio, en tanto que fusionaba en sus representaciones la narración con la música.

Siempre ha existido una conexión entre la narración y la música, ya el Rey Sabio Alfonso X en el siglo XIII, usaba este recurso, por lo que podemos aseverar que uno de los medios que el hombre a tenido para

³⁴¹ SCHOLLES, P. A., *Diccionario Oxford de la música (voz: cancionero musical)*, volumen 1º,

narrar los hechos que le acaecían ha sido la canción, donde se ponía música a las circunstancias vitales más variadas³⁴², hecho que sin duda es antecesor del uso de la música en el drama teatral y sus variantes, como hemos constatado anteriormente con los inicios del Oratorio. Y es aquí cuando a colación de Alfonso X el Sabio, nos trasladamos unos años antes de la creación del Cancionero de Palacio, y empezamos a tener los primeros datos de la labor humana de recopilación de canciones con el denominador común, la mayoría de las veces, de aunar la poesía con la música.

Los Cancioneros pues, surgían donde de cierta manera se establecía un centro de atención o de poder social, religioso, etc. Así y aun anterior al trabajo de Alfonso X encontramos el *Codex Calixtinus* que llegó a Compostela en el siglo XII desde no se sabe qué lugar del país de los francos, y albergado en el seno de la inmemorial peregrinación a dicha ciudad donde según la tradición reposan los restos del hijo del Zebedeo y hermano de Juan el evangelista. Este Códice, conjuntamente con el *Magnus Liber Organi* del músico francés del siglo XII conocido como *optimus organista* Leonin o Leoninus, está considerado como una de las obras maestras previas al periodo musical llamado Ars Antiqua. El *Codex* es un conjunto de cinco libros que se llamó en un principio *Liber sancti Iacobi* o “*El libro de Santiago*”, cuya autoría y fecha de publicación no está clara, atribuida en ocasiones como su nombre indica al Papa Calixto II y algún arzobispo y obispos de su época. Las melodías románicas se encuentran en el final del primer libro, donde también se halla un apéndice de las composiciones polifónicas. Uno de los cantos Jacobeos más inspirados es para muchos el *Dum Pater Familias*, que ha sido tratado y versionado por distintos autores como Anglés, Dom Pothier, Dom Gajard, y otros, en una

Edhasa/Hermes/Sudamericana, Barcelona, 1984, página 237.

³⁴² Más información en el artículo:

REY, P., “Las Cantigas al borde del camino”, *Scherzo*, nº 131, 1999, páginas 137 - 142.

de estas versiones se inspiró Federico Mompou cuando compuso el *Coral* de su *Suite Compostelana* para guitarra³⁴³.

2.5.3- Las Cantigas de Santa María de Alfonso X.

Uno de los Cancioneros más nombrados en nuestro país, quizás por ser el autor uno de los reyes que más tiempo dedicó a la cultura, son las Cantigas de Santa María obra de Alfonso X el Sabio (Toledo 1221 - Sevilla 1284) Este rey tiene en su haber obras de carácter jurídico, científicas (sobre todo en lo que concierne a la astronomía) o recreativas e históricas, todas ellas basándose en recopilaciones y trabajos efectuados por equipos de estudiosos de la época, con la supervisión del rey, que estaban en los tres centros de culturales de su reino; Toledo (escuela de traductores de Toledo), Sevilla y Murcia. Hay quien ha escrito que diversos problemas de salud, motivados por el hecho de recibir en la cara una coz de un caballo en Burgos en 1269, fue la causa del comienzo de la composición de las Cantigas fechada alrededor del año 1270. Se ha determinado que desde que se produjo esta circunstancia, la vida del Rey Sabio se vio sumida en no pocas desgracias, atribuidas al sufrimiento que en parte le produjeron las heridas causadas en ese accidente, y al consiguiente cambio en su carácter que se tornó agrio. Esto tiene un fiel reflejo en la temática de alguna de la Cantigas, como por ejemplo en la 235, en la que narra como la Virgen le devolvió la vida cuando los médicos lo declararon fallecido en la ciudad de Montpellier, circunstancia que ocurrió en 1275 al tiempo que fue a entrevistarse con el Papa Gregorio X en Beaucaire³⁴⁴. Muchas son pues las circunstancias que se narran en la Cantigas ocurridas en la persona del Rey

³⁴³ Más información sobre el Codex Calixtinus en los artículos:

LORENZO ARRIBAS, J., “Codex Calixtinus: Audientibus sit gloria!”, *Scherzo*, nº 131, 1999, páginas 148 - 151.

ASENSIO PALACIOS, J. C., “Músicas para Jacobus: El Codex Calixtinus”, *Scherzo*, nº 131, 1999, páginas 132 - 136.

y de su época, lo cual configura un manifiesto inapreciable de testimonio medieval.

Cuatro son los manuscritos que se conservan de las Cantigas; uno en la biblioteca nacional de Madrid, dos en la del El Escorial y el último en la biblioteca nacional de Florencia, (los tres primeros tienen notación musical, mientras que la de Florencia tiene pautas de cinco líneas sin notación alguna), que ha sido transcrita en grafía moderna entre otros por Julián Ribera y Tarragó ³⁴⁵, trabajo que ha sido muy desacreditado (las supuso como una derivación de las danzas morisco - andaluzas, y las reconstruyó sobre estos ritmos, lo cual indica una cierta arbitrariedad en cuanto a la transcripción), e Higinio Anglés (1943 - 1958) en una transcripción infinitamente más exhaustiva. El códice de la biblioteca nacional de Madrid es conocido por la signatura “TO” porque antes estuvo en una biblioteca de Toledo, es el de dimensiones más reducidas y la música va escrita solamente en el estribillo y en la primera estrofa. Se cree que el códice se escribió sin música, que le fue añadida en el siglo XIV por la alternancia de las notas brevis - semibrevis en lugar de longa - semibrevis, escritura propia del siglo XIII. Los códices del Escorial se conocen por E2 y E1. El E2 lo llamó Anglés códice Princeps por su perfección caligráfica, musical y número de las miniaturas. Tiene 193 Cantigas y 1.264 miniaturas. La notación es mensural, o lo que es lo mismo, con figuras que reflejan el ritmo medido o acompasado, y la música no solo aparece en el estribillo y primera estrofa, sino en muchas más. El códice E2 tiene 413 Cantigas, de las cuales nueve están repetidas, dos tienen la misma melodía con texto diferente y cuatro aparecen sin notación. Como el códice anterior la notación es mensural y tiene muchas miniaturas.

³⁴⁴ REY, P., “Las Cantigas al borde del camino”, *Scherzo*, nº 131, 1999, página 138.

El diseño de las Cantigas supone una construcción poético - musical simple encuadrada en la llamada “forma encadenada”, que trata de una serie de composiciones poéticas formadas por dos versos llamadas “dístico”, que van introduciendo pequeñas variaciones, intercalados por un estribillo habitualmente invariable. Se inicia y termina habitualmente con ese mismo estribillo o “refrain”. Las Cantigas representan el documento literario más importante de la Edad Media en lengua gallega (luso - galaica), que en aquellos momentos competía con la provenzal, paradigma de la vocación mariana de la época, donde se narran una serie de milagros de la Virgen, y que están fuera de los tres géneros que más tarde volveré a mencionar típicos de la época: las cantigas de amor, de amigo y de burla. Las cantigas contienen alrededor de 400 poemas dedicados a la Virgen, donde la importancia del texto se aúna a la de la música, y los extraordinarios dibujos coloreados, que son una expresión importante de la miniatura gótica española. En cuanto a la autoría es fácil pensar que el Rey sabio tuviera el apoyo, como antes he comentado en su obra general, de poetas y músicos de su corte, aspecto que mantiene Walter Mettman, que es uno de los mejores estudiosos de las Cantigas, y determina que en algunas de ellas participó el compostelano Airas Nunes. Según Mettman:

*“la aportación literaria efectiva de Alfonso se redujo a la composición de ocho o diez cantigas, que se destacan netamente de las demás por los temas y el estilo. Nunca sabremos en qué medida ha sido asistido aun aquí por un poeta profesional”*³⁴⁶

³⁴⁵ “La música de las Cantigas”, Madrid, 1922.

³⁴⁶ REY, P., “Las Cantigas al borde del camino”, *Scherzo*, nº 131, 1999, página 140.

De cualquier forma en los textos de las Cantigas y en las miniaturas, se aprecian alusiones a Alfonso X como trovador. Cuyas imágenes parecen encerrar varios significados:

Por una parte, expresan la misma devoción personal que presidió el encargo de dicha obra, ya que desde el prólogo el rey se presenta en actitud devota ante la Virgen, llamándose así mismo, trovador de Santa María.

Por otro lado, reafirma la importancia de su tarea al señalar que trovar es una actividad que necesita de entendimiento, intentando así salvar su reputación de hombre sabio.

Encontraremos Cantigas de loor y de milagros, esto es; Cantigas de alabanza y de narración.

Desde el punto de vista melódico es preciso nombrar que en las Cantigas se tiene como punto de referencia la melodía gregoriana, pero profusamente adornada por giros de música tradicional usada por trovadores, que aún perduran hoy y podrían considerarse como el germen de algunas músicas étnicas de nuestros días.

2.5.4- Otros Cancioneros medievales.

Y precisamente de la escuela luso-galaica o, dicho de otra forma galaicoportuguesa forman parte los Cancioneros de Ajuda, Vaticana y Colocci-Brancuti.

Por lo que respecta al Cancionero de Ajuda es el más antiguo de los cancioneros gallego-portugueses. Probablemente fue compuesto en el

último tercio del siglo XIII y se cree que recopilado en la corte del rey Dionís o, Dionisio el liberal (Lisboa 1261 - Odivelas 1325) que fue rey de Portugal durante los años 1279 a 1325. En 1832 este Cancionero pasó a la Biblioteca Real de Lisboa que está cerca del palacio de Ajuda. El Cancionero tiene 310 composiciones de amor de inspiración provenzal. El código presenta el rayado de la notación, pero la música no se conserva. Se cree que el Cancionero de Ajuda es un fragmento de las 744 composiciones de que consta el Cancionero de amor, y este a su vez la primera parte del Cancionero general gallego - portugués.

En la Edad Media, de igual forma que en la nuestra, la troncalidad de los Cancioneros hacía que fueran en algunos casos similares o, que contuvieran ciertas similitudes incluso en su organización interna. De hecho el Cancionero de la Vaticana tiene 56 cantigas y 17 trovadores que aparecen también en el Cancionero de Ajuda. De igual forma tiene similitudes en cuanto a las fuentes con el Cancionero de Colocci-Brancuti. El Cancionero de la Vaticana tiene una totalidad de 1205 poesías de 147 autores, y recibe su nombre de la biblioteca pontificia donde fue hallado.

Por último decir que el Cancionero de Colocci-Brancuti tiene afinidades con los dos anteriores, como he dicho. De hecho muchas de las composiciones son comunes con los precedentes, pero 422 son originales. Su existencia se dio a conocer por otro código italiano llamado la Tavola Colocciana, y desde 1924 se encuentra en la biblioteca nacional de Lisboa.

Hasta aquí he descrito las primeras fuentes más importantes de las que tenemos constancia en cuanto a la creación de Cancioneros, con una connotación que en casi todos los casos se manifiesta, y es la conexión entre la poesía y la música.

A partir de este punto hay que nombrar el Cancionero de Palacio, del que ya he hecho breve referencia unas líneas más arriba, y otros como los que ahora trataré con una breve semblanza.

El Cancionero de la biblioteca Colombina de Sevilla, llamado así porque fue adquirido por Hernando Colón en 1534, pertenece a la misma época que el Cancionero de Palacio, tiene muchas composiciones de autores como Triana, del cual hay una Ensalada y es un autor conocido gracias a este cancionero, León, el probablemente español residente en Nápoles Juan Cornago que figura como autor de obras también en el Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por Barbieri, Madrid, Bustamante, Gigón, Hurtado de Xeres y Francisco de la Torre influenciado por el contrapunto de la escuela flamenca. Nombrar solamente con el ánimo de glosar en cuanto al número estos cancioneros, el código del real convento de las monjas cistercienses de Burgos llamado Código de las Huelgas fechado en el siglo XIII, con canciones tradicionales religiosas, el Llibre Vermell guardado en el cenobio benedictino de Montserrat y recopilado entre los siglos XIV y XV, el Cancionero de Segovia del siglo XV con autores como Agrícola, Josquin, A. Brumel, el Cancionero Musical de Barcelona con autores como Pastrana, Mondéjar, Baena, Peñalosa, Juan del Encina, Mateo Flecha, el Cancionero de Upsala y el Cancionero de Medinaceli.

Por no extenderme en cuanto a la relación de Cancioneros, terminaré en principio con obras que no pueden considerarse Cancioneros por sí mismas, pero que en ocasiones sin el deseo expreso de su autor, constituyen recopilaciones de canciones tradicionales. Me refiero a las obras de instrumentistas que usando determinadas formas musicales

trataban la canción tradicional en forma de variaciones o diferencias, como ya mencioné en este mismo capítulo y en el anterior³⁴⁷, instrumentistas del siglo XVI: “El siglo de oro”. Son dignas de reseñar las obras escritas en gran parte en tablatura por los autores:

2.5.5- Cancioneros del Renacimiento relacionados con vihuelistas y otros instrumentistas.

El vihuelista de la corte del virrey de Valencia Hernando de Aragón duque de Calabria, Luis Milán (Valencia *circa* 1500 - Valencia 1561) con obras publicadas de la talla de “*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*” (Valencia 1536) El libro tiene dos partes, con obras como fantasías, tientos, romances, villancicos, sonetos, etc. Milán escribe:

*“Este libro como ya hos he dicho esta partido en dos libros: y ha sido necessario que assi fuesse: porque su intincion es de formar un musico de vihuela: y para mostrarle principios havia necesidad que la una parte del libro fuesse para dar principios... De aquí adelante empieza el segundo libro...”*³⁴⁸

Esta anotación la hace Milán entre el fin del primer libro y el comienzo del segundo. Otras obras de Luis Milán son; “*Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*” (Valencia 1535) y “*Libro intitulado El Cortesano*” (Valencia 1561) que es una obra inspirada en “*Il Cortigliano*” de Baldassare di Castiglione.

³⁴⁷ Se contemplan publicaciones que están tratadas en el capítulo anterior que contienen, en mayor modo, obras extraídas del pueblo.

Luis de Narváez, que publicó en tablatura la obra “*Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*” (Valladolid 1538), cuyo nombre completo es: “*Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbáez. Dirigidos al muy Ilustre Señor, el Señor don Francisco de los Covos, Comendador mayor de Leon, Adelantado de Caçorla, Señor de Saviote, y del Consejo del estado de su Majestad Cesárea, re. Y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en Vihuela. M.D.XXX.VIII. Con privilegio Imperial para Castilla y Aragón y Valencia y Cataluña por diez años*”, obra que ya he nombrado en este capítulo al referirme a la influencia de la música popular en la composición musical, y analicé en el capítulo anterior desde la perspectiva instrumental. Son algunas las obras de Narváez que proceden del acervo popular, que se usaban en su caso y en el de otros instrumentistas como melodía para diferenciar o variar.

Alonso de Mudarra, en 1547 canónigo de la catedral de Sevilla (murió en Sevilla en 1580), que escribió también en tablatura “*Tres libros de música en cifra para vihuela*” (Sevilla 1546) Este libro contiene piezas como fantasías, tientos, sonetos, villancicos, etc. Mudarra actuó como músico para los duques de Mendoza en Guadalajara.

El vihuelista Enríquez de Valderrábano, nacido en Peñaranda del Duero. Estuvo bajo al protección de Francisco de Zúñiga, cuarto conde de Miranda a quien dedico su obra “*Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*”. Contiene fantasías y glosas sobre canciones y romances castellanos.

³⁴⁸ MILAN, L., El Maestro, opere complete per vihuela, trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1974, página LXXXVI.

Diego Pisador (Salamanca *circa* 1508 - *circa* 1557) Autor de “*Libro de música de vihuela*” (Salamanca 1552), que contiene algunas transcripciones para vihuela de danzas españolas antiguas, villancicos castellanos, madrigales de Josquim des Prés, motetes de Morales, fantasías, romances viejos, etc. Por la dedicatoria del libro se intuye que estaba al servicio de Felipe II.

Miguel de Fuenllana (Navalcarnero *circa* 1500 - *circa* 1591) Autor de la antología de música para vihuela con o sin canto “*Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*” (1554), con transcripciones instrumentales de obras de Morales, Fray Mateo Flecha, Vázquez, Guerrero, compositores flamencos, etc. En 1562 estuvo al servicio de Isabel de Valois que fue la tercera mujer de Felipe II.

El organista, clavecinista y compositor Félix Antonio de Cabezón (Castrojeriz, Burgos 1510 - Madrid 1566), que fue músico de cámara y capilla de Carlos I y Felipe II, y compuso una gran cantidad de obras que publicó su hijo Hernando con el título “*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*” (Madrid, 1578) Su hermano Juan es autor de unas glosas a cinco voces sobre una canción castellana.

El teórico y organista Francisco de Salinas (Burgos 1513 - Salamanca 1590), ciego como Cabezón, que publicó en Salamanca en el año 1577 su importante obra “*De musica, libri VII, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur*”, contiene muchas melodías tradicionales, casi todas ellas españolas. Salinas residió en Roma desde 1538 y fue músico de capilla del duque de Alba, virrey de Nápoles, en 1553. Durante veinte años ocupó la cátedra de música de la universidad

de Salamanca (1567 - 1587) Cabe decir que fray Luis de León le dedicó la poesía "*Oda a Salinas*".

Y un largo etcétera de instrumentistas y músicos que de manera inconsciente, y como he dicho en determinadas formas musicales, albergaban en sus obras las canciones tradicionales que discurrían en la época que les tocó vivir.

2.5.6- Cancioneros regionales.

Realizada una semblanza general de los orígenes del Cancionero, diré que desde la última anotación dada hasta nuestros días, el Cancionero ha visto aumentado en número sus publicaciones, generalmente tipificados de corte geográfico como los que señalo a continuación que aúno con los determinados en la Bibliografía. A parte del ya nombrado "*Cancionero musical popular español*" de Felipe Pedrell tenemos:

"*Cancionero popular vasco*" de Resurrección M^a. de Azkue fechado en 1923 - 1924.

"*Cancionero vasco*" de José Antonio de Donostia fechado en 1919.

"*Obra del cançoner popular de Catalunya*" y "*Cançoner popular*" de Aurelio Capmany fechado en 1903 - 1913.

"*Cancionero popular de Burgos*" de Federico Olmeda fechado en 1903.

“Cancionero popular de Salamanca” de Dámaso Ledesma fechado en 1907.

“Cancionero popular español” de Ocón.

“Cancionero popular asturiano” de Torner.

“Alma asturiana” y *“Canciones y danzas populares de Asturias”* de Maya y Rodríguez Lavandera.

“Antología de cantos populares españoles y portugueses” de Antonio Martínez.

“Colección de cantos populares de la provincia de Teruel” de Miguel Arnaudas Larrodé fechado en 1927.

“Cancionero popular de Extremadura” de Bonifacio Gil García fechado en 1931 el primer tomo, y en 1956 el segundo.

“Lírica popular de la Alta Extremadura” de Manuel García Matos fechado en 1944.

“Cancionero musical de la provincia de Zaragoza” de Ángel Mingote fechado en 1950.

“Cancionero popular de la provincia de Madrid” de M. García Matos.

“Cancionero popular manchego” de Pedro Echevarría Bravo
fechado en 1951.

“Cancionero popular de la provincia de Santander” de Sixto
Córdovay Oña fechado entre 1948 y 1955.

“Cancionero de Navidad”, *“Canciones populares bilbaínas”*,
“Cancionero del país vasco”, *“Cancionero de Andalucía”*, *“Cancionero
de las dos Castillas”* y *“Cancionero de Asturias”* todos ellos de Juan
Hidalgo Montoya, y otros muchos.

2.5.7- Tipos de Cancioneros.

Una primera clasificación de los cancioneros puede realizarse sobre la base de las tres formas de ejecución musical, esto es; homofonía, monofonía o monodía y polifonía. He de referirme que esta diversificación es en cuanto a la presentación del material musical en el cancionero, ya que encontraremos casos en los que una determinada canción u obra está presentada en forma de melodía acompañada, y partiendo de esa posibilidad un autor puede realizar arreglos incluso en modo polifónico. Por tanto:

A. Clasificación en cuanto a los distintos tipos de ejecución musical.

A1. Cancionero Homofónico. La música está presentada melódicamente en una sola línea de pentagrama u otro tipo de grafía. No hay acordes cifrados en la parte superior de la melodía. No hay una

segunda o más voces en forma de acompañamiento, y mucho menos con atisbos polifónicos.

A2. Cancionero Monofónico o Monódico. La música se presenta de forma melódica y armónica en pentagrama u otra grafía. La armonía puede estar reflejada con acordes cifrados habitualmente en la parte superior donde se ubica la melodía, en otra línea de pentagrama realizando un acompañamiento, en la misma línea de pentagrama combinando melodía y armonía, etc.

A3. Cancionero Polifónico. Reúne música escrita en estilo polifónico. Puede estar expresado en distintos tipos de grafía.

A4. Cancionero mixto. Mezcla componentes de los cancioneros expresados con anterioridad.

B. Clasificación en cuanto a la forma musical.

Hay algunos cancioneros que dependiendo de la época de su realización, tienen en mayor o menor grado las canciones o danzas que eran más comunes. Así por ejemplo no es difícil encontrar cancioneros en el Renacimiento que contienen en su mayor parte danzas, como la Pavana, Gallarda, etc., alternándose con canciones que suelen estar en forma de variaciones, dicho más en el vocabulario de la época; de “Diferencias”, esta obra por tanto estará fundamentada en esa o esas formas musicales. Dicho esto, tendremos tantos tipos de cancioneros como formas musicales y épocas ha habido. Tenemos hoy en día ejemplos numerosos de cancioneros que sin ser catalogados como “música clásica”, ocupan un espacio para los

interesados en músicas de muy diversa especie, como la colección de “Habaneras” típicas de Torre vieja³⁴⁹.

C. Clasificación en cuanto a su naturaleza.

C1. Cancionero culto. Su contenido son básicamente obras que podríamos catalogar como “música clásica”.

C2. Cancionero folclórico. Recopilación de canciones y danzas tradicionales.

C3. Cancionero popular. Reunión de canciones que son puntualmente conocidas por diversos motivos. Suelen ser éxitos musicales de una época, tipo de música, etc., determinada.

C4. Cancionero mixto. Cancionero con piezas musicales que están contenidas en dos o más de los apartados anteriores.

D. Clasificación en cuanto al contenido temático.

En época medieval, y en las siguientes también por supuesto, se agrupaban las canciones por su contenido temático. No hay mejor ejemplo para ejemplificar esto que nombrar las Cantigas de Santa María, que son una relación de milagros de la Virgen. O de forma general la temática de los cancioneros galaico-portugueses (Ajuda o Axuda, Vaticana, Colocci-Brancuti), donde se distinguían tres temas principales que son: cantigas de amor, de amigo y de burla. Son numerosos, por otro lado, los cancioneros infantiles que existen de muy distintas culturas.

³⁴⁹ LAFUENTE AGUADO, R., *La Habanera en Torre vieja*, Excelentísimo Ayuntamiento de Torre vieja,

E. Cancionero Histórico.

Esta diversificación puede solaparse con alguna otra expuesta anteriormente, ya que lo habitual es que un investigador o recopilador reúna en su trabajo las músicas a las cuales tiene acceso, esto es; un músico que recoja y transcriba la música tradicional catalana, tiene que convivir con los grupos que mantienen una labor musical tradicional. Pero puede darse el caso que se trabaje con material codificado en horas pasadas, y se transcriba de una grabación o de transcripciones en las cuales hay que corregir datos basándose en supuestos más o menos fidedignos. Por tanto dividiré los Cancioneros Históricos en:

E1. Cancionero Contemporáneo. En tanto que el autor transcriba de la fuente sonora original o en grabación. En algunos cancioneros viene anotado quién y donde cantó la pieza, como por ejemplo en el llamado “*Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*”³⁵⁰.

E2. Cancionero No Contemporáneo. El transcriptor realiza su trabajo por datos, anotaciones y transcripciones realizadas en tiempos pasados. Por ejemplo cualquier transcripción en notación moderna de los cancioneros medievales.

F. Cancionero Geográfico.

De igual manera que en casos anteriores, el contenido de esta clasificación se solapa con apartados anteriores. Pero con respecto al

Torreveja, 1990.

³⁵⁰ RIERA ESTARELLES, A., *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*, Moll, Palma de Mallorca, 1988.

contexto de la investigación, la incidencia recae en el uso de material foráneo, por tanto distinto, de la estética del alumno. Por ejemplo en algunos casos es interesante radicalizar las fuentes musicales de donde se extraen los ejercicios y estudios, para llamar la atención del alumno. Esta radicalización puede ser tan evidente como usar material musical tradicional de la India en Murcia. Desde ese punto de vista los clasificaré en:

F1- Cancioneros de estética afín. Cancioneros cuyo material forma parte de la estética del alumno. No tienen que ser forzosamente regional o nacional, incluso cancioneros de música popular y tradicional de otros países, como los anglosajones, forman parte de la estética del alumno debido fundamentalmente a los medios de comunicación.

F2- Cancioneros de estética no afín. Son textos de músicas alejadas de la estética del alumno, como pueden ser los orientales y otros basados en escalas ajenas a las occidentales.

G. Cancionero Mixto.

Hemos visto durante la exposición de los distintos tipos de cancioneros que el solapamiento temático entre ellos es común. Esto es del todo natural, sobre todo si tenemos en cuenta que las clasificaciones se usan para favorecer el estudio, no son un estudio en sí mismas. Por tanto este apartado es un “cajón de sastre”, donde ocuparán plaza todos aquellos trabajos que por distintas causas no encajen en los apartados anteriores.

Por lo que respecta al tipo o contenido de la canción, entendiéndose desde el punto de vista puramente literario, creo innecesario hacer una

relación más allá de la que realizó en su “*Cancionero Musical Popular Español*” Felipe Pedrell, concretamente en el Capítulo V de su Proemio. Esta relación la determinó como sigue:

Canciones legendarias o heroicas.

Canciones históricas.

Cantos amorosos.

Canciones de danza.

Canciones satíricas.

Canciones de fiesta.

Canciones de oficios.

Canciones de cuna.

*Canciones religiosas.*³⁵¹

En cuanto a otras temáticas que son igualmente reseñables, por motivos de cuantificación numérica podemos agruparlas como “Otras canciones”.

2.5.8- Incidencias en los Cancioneros.

a) Fraseo.

LOS CUATRO MULEROS

(Andalucía)

Hidalgo Montoya, J., *"Folklore musical español"*, página 23.

572

LOS CUATRO MULEROS

Allegretto Sol (Andalucía) **Recogida por F. García Lorca**

De los cua - tro mu - le - ros, de los cua - tro mu - le - ros, de los cua - tro mu - le - ros, ¡ma - mí - ta mí - al que van al rí - o, que van al rí - o.

de Juan del Águila, J., "Lo que canta el pueblo español", página 12.

b) Tonalidad.

Dos tonalidades distintas para una canción catalana que sonará más íntima en Fa, y más brillante en Re mayor. Las diferencias en cuanto a la cifra de acordes están motivadas, a mi juicio, por errores en el caso de la versión de Juan del Águila.

CANÇO DEL LLADRE

Moderato Re (Cataluña)

Quan jo n'e - ra pe - ti - tet fes - te - ja - vai pre - su - mí - a, ia - ra que ne so gran - Mira det me só po - sat en ma - la vi - da.

de Juan del Águila, J., "Lo que canta el pueblo español", página 104.

CANÇO DEL LLADRE

Moderato Fa (Cataluña)

Quan jo n'e- ra pe - ti - tet, fes - te -

ja - vai pre - su - mí - a ia - ra que'n só mes gan -

det me só po - sat en ma - la vi - da.

Hidalgo Montoya, J., "Folklore musical español", página 227.

c) Compás.

Para glosar esta incidencia he usado una canción anterior y otra versión de la misma canción escrita en otro compás.

“Los cuatro muleros” es una canción recogida y armonizada por Federico García Lorca, como sabemos.

En la primera versión se ubica la canción en un compás de 3/8, mientras que en la segunda el compás usado es el de 6/8.

La canción muestra también diferencias en algunos giros melódicos, pero no son dignas de reseñar porque no alteran demasiado el contexto total de la canción.

Si hay que nombrar, por el contrario, la diferente célula rítmica generadora de la canción. En un caso está formada por: (corchea - corchea - corchea / corchea - negra / corchea - negra / negra con puntillo ligada a la anterior) Y en el segundo por: (corchea - corchea con puntillo -

semicorchea - corchea - negra / corchea - negra - negra con puntillo ligada a la anterior), distinguiendo los distintos compases de cada caso.

LOS CUATRO MULEROS

(Andalucía)

Allegro Sol Do⁶ Sol Do⁶

De los cua - tro mu - le - ros, de los cua - tro mu -
le - ros, de los cua - tro mu - le - ros, ma - mi - ta
mí - a!, que van al rí - o, que van al rí - o.

Hidalgo Montoya, J., "Folklore musical español", página 23.

DE LOS CUATRO MULEROS

Moderato

De los cua - tro mu - le - ros, de los cua - tro mu - le - ros, de los cua - tro mu -
le - ros, ma mi ta mí - a, que van al - rí - o Ay, que me he - e qui vo - ca - o,
que el de la mu la tor - da, man - ta mí - a, es mi cu - ña - o.

Martín Palma, J. y Tejerizo Robles, G., "Cancionero popular de la Provincia de Granada", página 38.

d) Origen.

Las divergencias entre distintos recopiladores en cuanto al origen, pueden ser debidas a errores o, a la anteriormente comentada emigración de sectores de una región, que salen de su punto de origen para ir a otra por

motivos de trabajo fundamentalmente. Estos elementos del pueblo viajan con su folclore donde vayan, y al cabo de cierto tiempo las costumbres son asimiladas recíprocamente por las poblaciones que reciben la emigración y por las que emigran.

El ejemplo para ilustrar esta circunstancia es la canción “La Tarara”, de la cual tenemos una primera versión que según el recopilador procede de Castilla, y una segunda que el autor del cancionero manifiesta que procede de Andalucía.

Por otro lado las diferencias también se centran en el contenido melódico, armónico y rítmico ya que en los primeros compases una versión considera la nota Si siempre bemol, y la otra versión la considera unas veces natural y otras bemol. También hay distinciones melódicas en el primer compás. Con respecto a la armonía los acordes cifrados de cada una de las versiones, diferencian por sí mismos la naturaleza de ellas. La rítmica de la canción se distingue en el estribillo de las dos versiones, por el uso o no del puntillo en la negra.

LA TARARA
(Castilla)

Allegro. Solm Dom Solm

Tie-ne la Ta - ra - ra un ves - ti - do blan-co con lu - na - res

rojos pa-ra el Jue - ves San-to La Ta - ra - ra, sí, la Ta - ra - ra,

no, la Ta - ra - ra, madre, que la bai - lo yo.

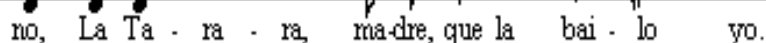
de Juan del Águila, J., "Las canciones del pueblo español", página 101.

(Andalucía)

Soln

Re

Soln



Hidalgo Montoya, J., *"Folklore musical español"*, página 21.

e) Nombre.

Aunque los casos que voy a presentar tienen más diferencias entre sí, a pesar de ser la misma canción, que en el nombre.

Esta circunstancia es la que más sobresale en cuanto a las distinciones de las tres versiones.

Los dos primeros casos ya los expuse en mi Texto-Guía “Agrupaciones Musicales” publicado por la Universidad de Murcia³⁵².

El tercero es una versión de Luisa Sanz para dos guitarras.

³⁵² CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Agrupaciones Musicales*, DM, Murcia, 1998.

LAS OVEJUELAS

Allegretto
Rem La⁷ Rem

Las o-ve-jue-las, ma-dre, las o-ve-jue-las co-mo no hay quien las
 guar-de, se guar-dan e-l-las. A-mi-ón, ti-ra del cor-dón, si vas a la I-
 ta-lia. ¿Don-dei-rás túa-mor mí-o, que yo no va-ya?

Hidalgo Montoya, J., "Cancionero popular infantil español", página 91.

RIMA INFANTIL
(Andalucía)

Allegro moderato.
Mim Si⁷ Mim Si⁷

Ye-ban-las se-vi-ya-nas en la-man-ti-ya un le-tre-ro que di-se: Vi-va Se-
 vi-ya, un le-tre-ro que di-se: Vi-va Se-vi-ya, A-mi-ón, tren si-yay cor-
 dón, cordón de Va-len-sia, ¿don-de vas, a mor mí-o, sin mí-li-sen-sia?

de Juan del Águila, J., "Las canciones del pueblo español", página 31.

Estas dos primeras versiones, extraídas propiamente de un cancionero, tienen nombres distintos para la misma canción. La letra prácticamente no tiene ninguna connotación común, ya que si por un lado la temática es relativa a Sevilla y las sevillanas, es el caso de "Rima Infantil", en "Las Ovejuelas" a excepción de uno de los "Da Capo" que nombra la ciudad de Sevilla, el resto de repeticiones hace como en algunas canciones tradicionales un recreo por distintas poblaciones.

Por otro lado la tonalidad no es la misma; "Las Ovejuelas" está escrita en Re menor y "Rima Infantil" en Mi menor.

Es paradójico que “Las Ovejuelas” esté inscrita en un cancionero infantil, probablemente debido a que la canción se sumaba como acompañamiento de algún tipo de juego manual o de otro tipo, y “Rima Infantil” cuyo propio nombre indica la procedencia, no.

Los fraseos de las canciones son también muy distintos ya que “Las Ovejuelas” tiene un motivo menos que “Rima Infantil”. Irónicamente la única afinidad que tienen es que es la misma canción.

La tercera versión, “Tanto vestido blanco”, es como antes he apuntado una versión para dos guitarras con finalidades didácticas, por lo que el texto de donde se ha extraído no es un cancionero, sino un método de guitarra. Nombre también distinto y por supuesto la misma canción que coincide en todo con la versión que nos ha dado antes Hidalgo Montoya en “Las Ovejuelas”.

TANTO VESTIDO BLANCO
Popular Adaptación: Luisa Sanz

Andante

En los distintos apartados anteriores apreciamos que las diferencias entre las versiones que podemos consultar en distintos cancioneros son

numerosas y variadas. En muchos casos el epígrafe de la ejemplificación se ve demasiado escueto, en tanto que las diferentes versiones tienen más divergencias que las expresadas en este. No he pretendido realizar un estudio comparativo de los cancioneros sino poner de manifiesto una realidad que está a la vista.

2.6- **SÍNTESIS CAPITULAR.**

2.6.1- De la terminología.

En este trabajo de investigación llamaremos **folclore musical** al conjunto de canciones y danzas tradicionales de un pueblo que pueden estar o no en uso en la actualidad, pero que por su contenido y memoria histórica musical son fundamentales para el devenir de este.

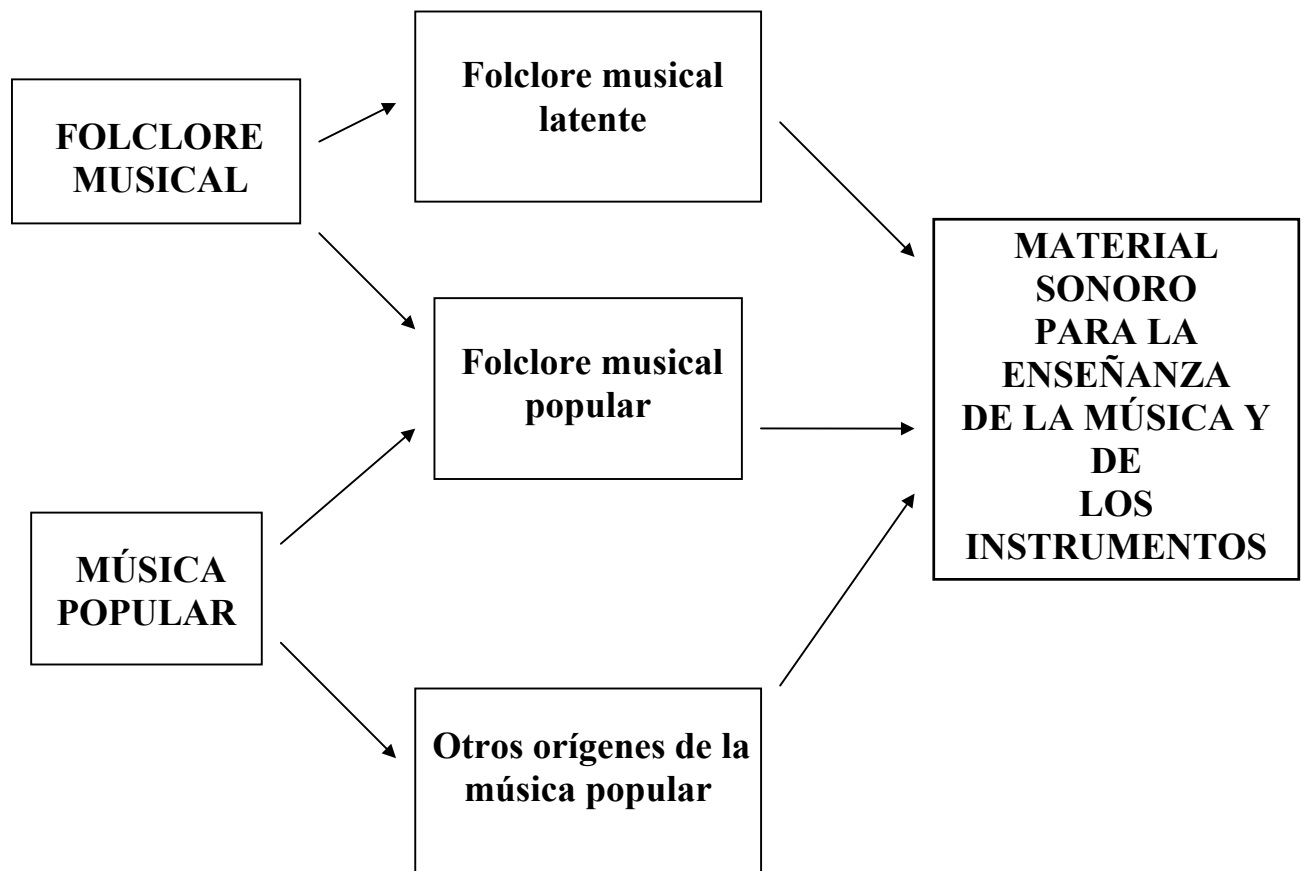
Música popular es aquella que independientemente de su origen; folclórico, clásico, cinematográfico, medios audiovisuales, constituye la referencia cotidiana y el conocimiento general de un pueblo, referido a la música.

Por ello es interesante determinar que en ocasiones se utilizarán melodías folclóricas que no son en ningún modo populares, pero que su conocimiento es fundamental para ampliar la cultura general musical del educando. Le llamaremos **folclore musical latente**.

Considerando que parte del **folclore musical** de un pueblo pueda estar en uso en un momento de la historia, esto es; sea música popular, esta engloba al folclore. A este tipo de música la llamaremos **folclore musical popular**.

El folclore que por la causa que fuere no es popular, es y debe ser usado en su medida, en diversos contextos musicales como la pedagogía, composición, análisis, etc., para conservar lo que al principio determiné como memoria colectiva.

Expresado esquemáticamente:



El llamado **folclore imaginario** tiene una desigual relación con el **folclore musical**. Cuando en ocasiones es casi una prolongación o tratamiento de las bases del original, en otras es solo un recurso de inspiración que motiva al compositor a desarrollar sus habilidades musicales.

2.6.2- De cuestiones puramente musicales.

A través de la historia las músicas han sido heredadas por los pueblos, de la cultura o culturas hegemónicas anteriores, por lo que la herencia musical española viene salpicada por los usos y costumbres

musicales de los pueblos que la han visitado. Esta herencia está delimitada por zonas características de influencia (Levante, Norte, etc.), en las cuales no podemos hablar de un único efecto sino, como he expuesto, de un conjunto progresivo de ellos, que pueden llegar a formar un todo homogéneo. Por lo que determinar que una canción o danza tradicional procede de una herencia singular es muy arriesgado.

La poesía y la música han tenido una andadura conjunta a lo largo de la historia. Desde la música griega hasta nuestros días, se han generado multitud de estilos y formas de hacer música, que proceden de la necesidad humana de expresar sentimientos conjuntamente con la palabra y la música. En cuanto a la concepción melódica, es importantísima la aportación e influencia griega. Hemos visto que el diseño modal se repite en múltiples ocasiones, con dispares modelos (Roma, Bizancio, modos eclesiásticos, música árabe, hebrea, etc.) Por tanto hay que tener presente estas dos cuestiones, esto es; la fusión poesía - música y el carácter modal de la concepción musical, para analizar las diversas músicas tradicionales. Debemos hablar de cierta homogeneidad en cuanto a las músicas que se desarrollaron desde los albores de la humanidad hasta el siglo IX, cuando los cantos eclesiásticos dejan de estar entonados al unísono para que los ejecuten solamente los tenores “los que tienen la melodía”, mientras las otras voces los envolvían con acompañamientos melódicos imitativos, desarrollando así un incipiente contexto armónico, y recorriendo un camino hasta aproximadamente 1600, donde los conceptos de armonía, llamada ahora tradicional, empiezan a plantearse.

La influencia del entorno sonoro en el educando en música es determinante para sus preferencias musicales. Por tanto hay que tener en cuenta los influjos sonoros de todo tipo, para configurar en parte un sistema

de aprendizaje formulado por una serie de fuentes musicales que no sean del todo ajenas a su mundo sonoro. Mantener la sintonía entre el educador y el educando es fundamental para que el contenido del mensaje pedagógico se produzca en su totalidad. En realidad un sistema compartido por “lo tradicional” con “lo cercano”, en su justa medida dependiendo de cada caso, puede ser definitivo para la correcta ubicación actitudinal del educando.

Por otro lado, y a colación del párrafo anterior, es preciso manifestar que la popularidad de la música es efímera, por lo que se necesita una renovación continua de la adaptación docente de la música popular.

SEGUNDA PARTE: LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

CAPÍTULO 3. ASPECTOS DE LA GUITARRA Y SUS PROGRAMAS, ASOCIADOS A LOS CONTENIDOS DE LENGUAJE MUSICAL.

CAPÍTULO 4. CREACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO PARA GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE.

CAPÍTULO 5. SÍNTESIS DE ESTA TESIS DOCTORAL.

CAPÍTULO 6. BIBLIOGRAFÍA.

CAPÍTULO 3. ASPECTOS DE LA GUITARRA Y SUS PROGRAMAS, ASOCIADOS A LOS CONTENIDOS DE LENGUAJE MUSICAL

3.1- INTRODUCCIÓN.

3.2- DETERMINACIÓN DE LOS CONTENIDOS POR CURSOS DE LENGUAJE MUSICAL.

3.3- DE LA EJECUCIÓN Y ENSEÑANZA DE LA GUITARRA.

3.4- LOS PROGRAMAS DE ENSEÑANZA DE LA GUITARRA.

3.5- EJEMPLIFICACIÓN DE LA UBICACIÓN DEL CONTENIDO MELÓDICO, DE PIEZAS DE FOLCLORE MUSICAL DE LA REGIÓN DE MURCIA EXTRAÍDO DE LOS CANCIONEROS, DE ACUERDO CON LA SECUENCIA DE LENGUAJE MUSICAL DEL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE.

3.1- INTRODUCCIÓN.

Uno de los apartados pendientes de la enseñanza instrumental de los Conservatorios, es la correlación de contenidos de la grafía y ciencia musical, con los mismos que se emplean en los distintos estudios y obras instrumentales que cada año se realizan en la carrera, circunstancia que queda claramente expresada en el Real Decreto de 26 de junio de 1992 donde se desarrollan los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio en la Logse³⁵³. Así es frecuente observar que por ejemplo en Primer Curso de Guitarra, el alumno se enfrenta a determinadas figuras musicales o contenidos, que todavía no ha estudiado en Solfeo o, mejor dicho, Lenguaje Musical. Esta circunstancia aumentaba y aumenta las dificultades que el educando tiene para consumir los objetivos propuestos por el profesor o Departamento en cuestión. El grado Elemental se configura, y lo hace todavía más hoy en día con el correspondiente desarrollo de la Logse, en la etapa educativa donde el alumno adquiere las destrezas que le llevan a crear la técnica instrumental, a través de la unión entre la enseñanza teórica y práctica del Lenguaje Musical y la fundamentalmente práctica de la Instrumental³⁵⁴.

³⁵³ B. O. E., “La problemática de la interpretación comienza por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece -y padecerá siempre- de irremediables limitaciones para expresar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes. Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje –que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental- del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste, por lo tanto, en: 1º Aprender a leer correctamente la partitura; 2º penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y 3º desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6950.

³⁵⁴ B. O. E., “Pero le es preciso poseer los medios para poder «hablarlo», y son estos medios los que ha de proporcionarle la enseñanza del grado elemental. Junto al adiestramiento en el manejo de los recursos del instrumento elegido –eso que de manera más o menos apropiada llamamos «técnica»- es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión más profunda del fenómeno musical y de las exigencias que plantea su interpretación, y para ello hay que comenzar a hacerle observar los elementos sintácticos sobre los que reposa toda estructura musical, incluso en sus manifestaciones más simples, y que la interpretación, en todos sus aspectos, expresivos o morfológicos (dinámica, agógica, percepción de

Quizás es factible realizar un parangón entre la relación Lenguaje Musical-Instrumento con, Lengua-Literatura. Son, desde mi punta de vista, disciplinas que están tan relacionadas que no es posible pensar en organizarlas por separado.

Soy consciente de las dificultades que entraña, en un centro oficial, lo que estoy proponiendo, ya que son asignaturas impartidas por Departamentos distintos, pero, ¿no sería posible que el Departamento de Lenguaje Musical expusiera los contenidos mínimos de su asignatura, para que el Departamento de instrumento adecuara dichos contenidos a su propio programa, para que de esta forma la enseñanza se torne más operativa y por supuesto entretenida para el educando?³⁵⁵. Esta pregunta la respondo realizando en este Capítulo un ensayo de Programa Alternativo adecuado desde los contenidos de Lenguaje Musical.

En primer lugar he extraído del Programa de Lenguaje Musical del Conservatorio de Murcia, los contenidos básicos, que marcaran una pauta en el desarrollo del Programa Alternativo de Guitarra. Veremos que en este Programa se contemplan matices que emanan de los Objetivos (interpretación de memoria melodías y canciones³⁵⁶) y los Contenidos (reproducción de memoria vocal o escrita de dichas canciones³⁵⁷) referidos

la unidad de los diferentes componentes, formales y de la totalidad de ellos, es decir, de la forma global) está funcionalmente ligada a esa estructura sintáctica”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6950.

³⁵⁵ B. O. E., “Una concepción pedagógica moderna ha de partir de una premisa básica: La vocación musical de un niño puede, en numerosísimos casos –tal vez en la mayoría de ellos- no estar aún claramente definida, lo cual exige de manera imperativa que la suma de conocimientos teóricos que han de inculcársele y las inevitables horas de práctica a las que se verá sometido le sean presentadas de manera tan atractiva y estimulante como sea posible, para que él se sienta verdaderamente interesado en la tarea que se le propone, y de esa manera su posible incipiente vocación se vea reforzada”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6950.

³⁵⁶ B. O. E., “Interpretar de memoria melodías y canciones que conduzcan a una mejor comprensión de los distintos parámetros musicales”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6948.

³⁵⁷ B. O. E., “Reproducción memorizada vocal o escrita de fragmentos melódicos o canciones”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6949.

a la entonación, audición y expresión de las enseñanzas mínimas de Lenguaje Musical del grado elemental. Esta pauta es puramente orientativa, ya que de ningún modo puede considerarse excluyente. Sabemos de las distintas actitudes y aptitudes de cada educando de instrumento³⁵⁸, que determinan una heterogeneidad tan grande que no tiene comparación con otras disciplinas del saber, salvo con las artísticas. Esto unido a la relación unitaria entre el profesor y alumno, en el caso de los instrumentos, determina una amplitud de tratamiento en la que no cabe ningún límite, aunque sí desde luego puntos de referencia. Es el profesor, como antes he mencionado, quien determina los contenidos instrumentales realmente, aunque en muchos casos queden superados o menguados los que contempla el Programa del Departamento.

He elegido como referencia el Programa de Lenguaje Musical del Conservatorio de Murcia porque creo que es un ejemplo sobre los que se han basado otros Programas de centros similares de la Región de Murcia, aparte de la indudable calidad que posee el Departamento.

Realizo más tarde un estudio y exposición general de los principios guitarrísticos propios sobre los que baso la enseñanza de este instrumento, subcapítulo 3. La investigación, adaptación e interpretación de la música, conjuntamente con la experiencia docente, determina un estilo o método de enseñanza que puede y debe adaptarse a cada una de las etapas de conocimiento, teniendo en cuenta en estas etapas la evolución psicológica general del educando particularizada en el campo musical, así como las posibilidades físicas de adaptación al instrumento. Esto determina que, por

³⁵⁸ B. O. E., Orden 28 agosto 1992: “Una programación abierta, nada rígida, se hace imprescindible en materias como ésta; los Centros, y dentro de ellos los profesores, deben establecer programaciones lo bastante flexibles como para que, atendiendo al incremento progresivo de la capacidad de ejecución (al «incremento» de la «técnica»), sea posible adaptarlas a las características y a las necesidades de cada

medio de la metodología adquirida, puedan generarse didácticas específicas para cada uno de los alumnos. Estas didácticas se generan con el estudio exhaustivo de los recursos guitarrístico –musicales (escalas, arpeggios, acordes, etc.) y los puramente instrumentales (cejilla, pulsaciones, etc.), que harán que aparezcan una serie de estudios melódicos basados en contenidos alternativos, que podrán elegirse al evaluar las posibilidades de cada alumno. Estudios relacionados en el subcapítulo 6 y que pueden consultarse en el Anexo correspondiente.

Posteriormente realizo un subcapítulo, el número 4, donde analizo los programas de guitarra de los Conservatorios de la Región de Murcia, para corroborar la adaptación a la Logse y sobre todo la capacidad investigadora, aspectos contemplados en el Artículo 3 del Real Decreto 26 de junio de 1992, número 756/1992³⁵⁹, en lo que se refiere básicamente al contenido melódico de los ejercicios, estudios y obras que los alumnos de estos centros realizan.

Una vez que marco los contenidos del Lenguaje Musical, analizados los recursos musicales en la guitarra, y estudiados los programas de guitarra de los Conservatorios de la Región de Murcia, realizo un subcapítulo donde describo una ejemplificación de cómo ubicar el estudio y elección de la determinada fuente musical que quiero incluir en la realización de estudios de guitarra, en el contexto del contenido del Programa de Lenguaje Musical. La música que he elegido es de origen folclórico procedente de la Región de Murcia. Esto no es importante ni determinante para el trabajo ya que es, como reza el epígrafe, una

alumno individual, tratando de desarrollar sus posibilidades tanto como de suplir sus carencias”, 9 de septiembre 1992, número 217, página 7361.

³⁵⁹ B. O. E., “Al establecer el currículo de los grados elemental y medio, las Administraciones educativas fomentarán la autonomía pedagógica y organizativa de los centros, favorecerán el trabajo en equipo de los

ejemplificación. Podría haber usado cualquier otro tipo de música de procedencia bien distinta como la folclórica de otro lugar, música de cine, música clásica popular, etc. Estas piezas, sean del origen que fueren, estarán catalogadas según su nivel, que por supuesto también es orientativo y pueden ser usadas en ocasiones en distintos cursos. Tal y como expuse en al Capítulo 2, el trabajo con Cancioneros implica una serie de circunstancias que llamo incidencias, ya que estos textos como sabemos son recopilaciones de canciones realizadas por un autor determinado. Así tendremos incidencias tales como canciones de distinto nombre que en realidad es la misma canción, diferenciaciones en cuanto a la estructura fraseológica, melódica o rítmica de una misma canción recogida por autores diversos, origen, tonalidad de la transcripción, etc. Posteriormente he realizado un esquema, adelantándome un poco al resultado final, de la relación de piezas que he arreglado con las que he estudiado en un principio, con su correspondiente porcentaje de uso.

El último subcapítulo está conformado por una relación de piezas musicales arregladas para guitarra que formarán parte del Programa Alternativo, que están divididas entre las realizadas expresamente para este trabajo de investigación y otras que arreglé en una publicación mía anterior³⁶⁰. En estas últimas no me he limitado a hacer referencia de ellas, sino que las he actualizado y adaptado según mis últimas experiencias docentes. Por último todas las piezas del Programa Alternativo están secuenciadas por cursos según la Logse, donde en principio los materiales de contenido de Lenguaje Musical y de Instrumento son los adecuados para el contexto de la organización musical actual.

profesores y estimularán la actividad investigadora de los mismos a partir de su práctica docente”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6945.

³⁶⁰ CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, Soneto, Madrid, 1992.

3.2- DETERMINACIÓN DE LOS CONTENIDOS POR CURSOS DE LENGUAJE MUSICAL.

Los contenidos que a continuación aparecen, están resumidos por medio del estudio de los cuatro primeros cursos de Lenguaje Musical en sus diferentes secciones teórica y práctica. No es por tanto una mera traducción del programa que el usuario tiene a su disposición en el centro.

Contenidos básicos de Lenguaje Musical del Conservatorio de Murcia para los Cursos 1º, 2º, 3º y 4º extraídos del Programa del Centro

Curso 1º, "Teoría y Práctica Solfística"

(Teoría extraída del Volumen 1 de la Teoría de la Música de J. Zamacois³⁶¹)

- Notas (nombre y número)
- Pentagrama (utilidad)
- Clave (nombre, número y utilidad) (Sol en 2ª y Fa en 4ª)
- Líneas y espacio adicionales.
- Figura de notas (redonda, blanca, negra, corchea e introducción a la semicorchea)
- Silencios (redonda, blanca, negra, corchea e introducción a la semicorchea)
- Compás (4/4, 3/4, 2/4 e introducción al 6/8. Compás incompleto)
- Líneas divisorias.
- Doble barra final.
- Análisis de los compases: 2/4, 3/4 y 4/4.

³⁶¹ ZAMACOIS, J., *Teoría de la música I*, Labor, Barcelona, 1977.

- Tonos y semitonos diatónicos.
- Calderón.
- Puntillo (en la negra)
- Ligadura (negra-corchea, corchea-negra y corchea-corchea)
- Ligadura de expresión.
- Intervalos (definición)
- Signos de repetición (dos puntos, 1ª y 2ª vez y D.C. Da Capo)
- Compases incompletos.
- Intervalos ascendentes y descendentes.
- Intervalos conjuntos y disjuntos.
- Intervalos simples y compuestos.
- Palabras italianas indicadoras del grado de movimiento.
- Matices.
- Nombre de los grados 1, 4 Y 5.
- Escala.
- Acorde.
- Arpeggio.
- Canciones populares.
- Formación de frases.

Curso 2º, "Teoría y Práctica Solfística"

(Teoría extraída del Volumen 1 de la Teoría de la Música de J. Zamacois)

- Semicorchea y corchea con puntillo.
- Representación numérica de las figuras.
- Relación de las figuras.
- Equivalencia de las figuras.
- Compás 2/2 y 3/8.

- Compases simples y compuestos.
- Numerador de los compases (significado)
- Denominado de los compases (significado)
- Relación entre compases simples y compuestos.
- Compases 6/8, 9/8 y 12/8.
- Cambio de compás en una misma lección.
- Síncopa: Larga, breve, regular e irregular.
- Contratiempo: Largo, breve, regular e irregular.
- Efecto de síncopa y contratiempo.
- Puntillo de prolongación y de complemento (doble puntillo, corchea y negra con puntillo)
- Grupos artificiales.
- Párrafo.
- Tonos y semitonos (naturales y artificiales)
- Semitono cromático y diatónico.
- Enarmonía o equisonancia.
- Intervalo.
- Calificativo de dimensión de los intervalos.
- Tonalidad.
- Modalidad.
- Posición natural de los grados en el modo mayor.
- Posición natural de los grados en el modo menor.
- Tonalidad modelo.
- Tonalidad con alteraciones.
- Alteraciones accidentales (Sostenido, Bemol y Becuadro)
- Alteraciones propias o de armadura.
- Cromatismos.
- Tonalidades relativas.
- Cálculo de la tonalidad y de la armadura.

- Cambios de clave.
- Tiempo de Vals y de Bolero.
- Canciones populares.

Curso 3º, "Teoría y Práctica Solfística"

(Teoría extraída del Volumen 1 de la Teoría de la Música de J. Zamacois)

- Contratiempo.
- Síncopa.
- Grupos artificiales.
- Cambios de compás.
- Compases de amalgama.
- Alteraciones dobles.
- Cambio de alteraciones.
- Intervalos melódicos y armónicos.
- Intervalos simples y compuestos.
- Ampliación de intervalos.
- Reducción de intervalos.
- Inversión de intervalos.
- Inversión rigurosa y libre de los intervalos.
- Cambios que experimentan los intervalos simples al invertirlos.
- Intervalos enarmónicos.
- Intervalos de 1ª y 2ª disminuida.
- Finalidad del sistema de clave.
- Nombre de las claves.
- El sistema completo.
- El sistema actual.
- Claves empleadas para las voces.

- Cambios de clave en una misma lección (Claves de Sol, Fa, Do en 3ª línea y Do en 4ª línea)
- Indicaciones de 8ª alta y 8ª baja.
- Nombre de los grados de una tonalidad.
- Grados que solo pueden alterarse en un sentido.
- Tetracordo.
- Acordes.
- Escala eptáfona.
- Ámbito de una escala.
- Tipos de escalas.
- Grados tonales.
- Grados modales.
- Doble divisoria.
- Cambios de armadura.
- Manera de escribir los cambios de armadura.
- Tonalidades enarmónicas.
- Utilidad de los tonos enarmónicos.
- Tonalidades practicables (hasta con tres alteraciones)
- Términos italianos de movimiento uniforme.
- Diminutivos y superlativos.
- Términos italianos de matiz uniforme.
- Canciones populares.
- La clave de Fa en las canciones populares.
- Tiempo de Zortziko.

Curso 4º, "Teoría y Práctica Solfística"

(Teoría extraída del Volumen 1 de la Teoría de la Música de J. Zamacois)

- Compases 3/2, 2/8, 4/8, 6/16 y otros.
- Compases de amalgama.
- Métricas empleadas en el folclore (Zortziko, Guajira, Petenera, etc.)
- Utilidad del metrónomo.
- Indicaciones metronómicas.
- Tonalidad (hasta siete alteraciones)
- Círculo de las tonalidades.
- Tonalidades enarmónicas.
- Términos italianos indicadores del carácter.
- El tempo y sus particularidades.
- Matices y articulación (signos más importantes)
- Período y subperíodo.
- Célula melódica y rítmica.
- Tema.
- Clasificación de la frase por su comienzo y final.
- Análisis de frase binarias o ternarias, regulares o irregulares, indicando si se trata de períodos interrogativos o conclusivos.
- La fusa y su silencio.
- Adornos de dos, tres y cuatro notas, ascendente y descendentes.
- Grupetos entre notas del mismo y distinto nombre y con puntillo de prolongación. Abreviaturas. Con preparación. Con resolución. Con preparación y resolución.
- Trino y semitrino.
- Fermata.
- Trémolo.
- Otros grupos de adornos no catalogados.
- Clasificación general de los grupos artificiales.
- Equivalencia variable de los grupos artificiales.
- Grupos artificiales excedentes y deficientes.

- Unificadores de tiempos en los grupos artificiales.
- Aplicación de los grupos artificiales en mitades, tercios y partes más pequeñas.
- Notación alfabética alemana y anglosajona. Forma de expresión de ambas.
- Posición unida y separada de los acordes.
- Acordes de séptima.
- Constitución y tipo de acordes tríadas.
- Nombre de cada nota que constituye el acorde.
- Estado de los acordes.
- Acorde cuatríadas y quintíadas y sus características principales.
- Despliegue de los acordes.
- Notas extrañas a los acordes.
- Análisis de una obra o ejercicio de lectura en clave de Sol y Fa en 4ª, indicando el tono, modo, períodos, frase/s, cadencias de final de frase, final, etc.

3.3- DE LA EJECUCIÓN Y ENSEÑANZA DE LA GUITARRA.

3.3.1- Generalidades.

La enseñanza instrumental, dividida en organización o planteamiento, ejecución y evaluación, no difiere mucho en cuanto a la estructura de la enseñanza generalista y especialista de otras materias. Hay que decir que la organización o creación de la Programación de la enseñanza musical, en este caso instrumental, ha dado un salto cualitativo y cuantitativo con la aparición de la Logse, ya que ha otorgado de forma general un esquema claro y consecuente, aplicable a cada una de las materias. Antes de esta ley, dependiendo de los centros y la normativa del plan 66, había unas directrices algo confusas sobre la organización de la enseñanza donde lo único que estaba meridianamente claro era el Programa, y las pruebas o exámenes que debían superar los alumnos en cada uno de los cursos. Aun así, en algunos casos, las pruebas estaban exentas de claridad, ya que normalmente había un examen con tribunal al final de cada Grado, en detrimento de que algunas veces ocurría también en cursos intermedios a criterio de los profesores. Esta ley, por tanto, ha unificado los criterios en todo el estado, con lo que el alumno ha salido beneficiado desde cualquier punto de vista. En cuanto a la ejecución docente, creo que exceptuando quienes sostienen su procedimiento anterior adecuado a la cronología de la Logse, se han agregado criterios nuevos que iré apuntando a lo largo de este Capítulo. De la anteriormente nombrada evaluación, las diferentes formas de acceso a los estudios musicales, de control y recuperación, determinan amplias posibilidades para determinar las aptitudes musicales del educando. Hay que tener presente que los inicios del análisis sobre el talento musical datan, según el Dr. Dionisio del Río, de 1915, con autores como Seashore, Révész, Gelber, Lundin,

Mursell, Bentley, etc.³⁶², destacando entre ellos desde mi punto de vista el músico y psicólogo americano de origen sueco Carl Emil Seashore (Mörlunda, Suecia, 1866 – Lewiston, Idaho, 1949), y el psicólogo húngaro Geza Révész (Sofiok, 1878 – Amsterdam, 1955), investigaciones que han determinado en sus progresos la adaptación de los centros de enseñanza a las conclusiones propias de cada una de ellas. Quizás la más característica sea otorgar un determinado valor a la edad de acceso a los estudios musicales³⁶³, que se complementa con la prueba que determina la aptitud del alumno sobre determinados ítems musicales, como pueden ser la altura del sonido, intensidad, ritmo, duración, timbre y capacidad de memoria de los sonidos escuchados³⁶⁴. Seis aspectos que derivan de los cuatro parámetros del sonido: altura, duración, intensidad y timbre. La adopción de este tipo de pruebas que acotan el acceso masivo a los Conservatorios, es para algunos investigadores como Ana Laucirica injusta, en tanto doblega las aspiraciones de cualquier persona a estudiar música. Por otra parte, la misma investigadora duda de la objetividad de una sola prueba en la determinación de las capacidades musicales de los que optan a este tipo de estudio³⁶⁵. Esta estructura de evaluación de las aptitudes musicales para acceder a un centro educativo, es sin duda un fenómeno novedoso e interesante en el panorama docente, aunque desde mi punto de vista, la edad que se interpreta como óptima para concurrir a los estudios: 8 años, es temprana para la guitarra, en un desarrollo fisiológico normal en el contexto de nuestro país. A los 8 años, según Nicolás Oriol y José María

³⁶² Más información en la dirección de Internet:

<http://www.unirioja.es/dptos/dea/leeme/revista/mesadelrio.htm>

³⁶³ B. O. E., Orden 28 agosto 1992: “La necesidad de adaptación física de la propia constitución corporal a las peculiaridades de los distintos instrumentos, hace que los estudios musicales deban ser iniciados a edades tempranas”, 9 de septiembre 1992, número 217, página 7361.

³⁶⁴ Ítems determinados por el Dr. DEL RÍO:

<http://www.unirioja.es/dptos/dea/leeme/revista/mesadelrio.htm>

³⁶⁵ Más información en la dirección de Internet:

<http://www.unirioja.es/dptos/dea/leeme/sumarion2.html>

Parra³⁶⁶, el niño es hiperactivo con un marcado carácter de extroversión, donde la motricidad alcanza niveles de maduración interesantes, lo que determina que en un contexto escolar se incline hacia los instrumentos de percusión. Estas características generales coinciden con la edad prioritaria marcada, pero no tienen en cuenta el crecimiento fisiológico. Un niño de ocho años, en muchos casos, no puede abordar físicamente el tamaño de la guitarra para adoptar una posición correcta o, al menos una posición que le permita tocar adecuadamente aunque no sea ortodoxa. Por tanto creo que hay que contemplar la edad y el crecimiento individualmente, para optar por un inicio beneficioso par el estudiante. Esta circunstancia es una cuestión generalizada, ya que ocurre con otros instrumentos. En ocasiones se opta por iniciar a los alumnos de ocho años en instrumentos más reducidos, circunstancia válida siempre que la fabricación de esos instrumentos sea idónea, particularidad que en el caso de la guitarra no es muy frecuente. Creo, por tanto, que hay que optar por un inicio personalizado cuando el niño tenga cualidades fisiológicas adecuadas, que desde mi experiencia abarca la edad entre 8 y 10 años, depende de cada cual. Mientras, pueden contactar con la música con otros instrumentos de su tamaño, como por ejemplo los escolares, teclado, etc.

Uno de los aspectos educativos que me interesa, a parte de la operatividad del contenido melódico, es la interrelación entre los diferentes Ejercicios, Estudios y Obras de un Programa de un curso concreto. En la enseñanza generalista, concretamente en las Ejemplificaciones del Diseño Curricular Base, se evoca el concepto de Unidad Didáctica³⁶⁷.

³⁶⁶ ORIOL, N. Y PARRA, J. M., *La expresión musical en la educación básica*, página 25 y 25, Alpuerto, Madrid, 1979.

³⁶⁷ M. E. C., *Ejemplificaciones del Diseño Curricular Base, Infantil y Primaria*, “ El Diseño Curricular Base incluye una concepción de cómo se derivan de él proyectos curriculares y programaciones didácticas concretas. Hay en él indicaciones acerca del proceso que puede llevar a la elaboración de estos proyectos y programaciones, así como de las unidades didácticas que el profesor desarrolla en su tarea

Terminológicamente hablando la palabra Unidad conlleva la íntima relación entre cada una de las partes de un todo, que, aplicándolo a la música lo traduzco como la ordenación de los componentes de conocimiento instrumental y musical en una determinada secuencia que facilite su aprendizaje. Así conceptos de diseño de la unidad didáctica y desarrollo de la misma, deben ser asumidos en su totalidad por parte de los docentes de música, así mismo como el concepto de evaluación de las unidades didácticas o de los segmentos de conocimiento que engloban cada curso, donde en este aspecto, la elección de los Ejercicios, Estudios y Obras adecuados, es fundamental para obtener resultados positivos en la evaluación formativa, principalmente. Este principio, aunado al uso racional del contenido melódico, adecuará la enseñanza a las características psíquicas y fisiológicas del alumno.

En el ámbito que nos ocupa: el contenido melódico, aparecen dos posicionamientos de amplitud distinta. En ambos se hace protagonista al educando manteniendo siempre la idea de adecuar la enseñanza a la psicología y fisiología de la persona a educar, como rezan las teorías más ortodoxas³⁶⁸.

En primer lugar es el uso de contenidos melódicos de iniciación, que obligatoriamente el alumno conozca, para facilitar su traducción desde la grafía.

Por otro lado está la consideración de que determinadas músicas están en el subconsciente del alumno y no hay más que inducir las para que

docente, en un desarrollo, además, que puede y debe ser distinto según las circunstancias de los alumnos y de los medios didácticos a su disposición”, página 5, M. E. C., Madrid, 1989.

³⁶⁸ FURTH, H. G. y WACHS, H., *La teoría de Piaget en la práctica*, “La teoría de Piaget afirma claramente que todo aprendizaje específico se basa en el desarrollo de la inteligencia en general. El

afloren. Así y en este caso, ¿qué está más presente en un alumno del norte de España tal como un gallego o un asturiano, la música andaluza que podemos traducir como músicas cercanas al flamenco y a la música folclórica andaluza, o, las músicas que hoy denominamos como de influencia celta? Claramente la opción es la segunda, pero, ¿no es tan bien cierto, que dada la facultad de acercar las músicas de un mismo país por parte de los medios de comunicación, ese alumno está más próximo a la expuesta anteriormente música andaluza, que a la música folclórica alemana? Sin duda. Creo que aunque no esté del todo presente, determinada manifestación cultural se mantiene en la superficie del subconsciente del educando, debido a su entorno sonoro.

En el primer caso, aparte de un estudio personalizado de los contenidos musicales afines a cada uno de los estudiantes, las opciones se reducen mucho, ya que aunque parezca exagerado, en ocasiones arriban estudiantes a los Conservatorios que no pueden, o quizás, saben cantar una melodía e incluso nombrar una determinada.

Se ha intentado en algunas ocasiones realizar por parte de determinadas metodologías instrumentales acercamientos a la vida del educando en lo que Maríantonía Palacios de Sans denomina “*Principio de la proximidad*”³⁶⁹, que trata de usar textos compuestos por grandes maestros a colación de una iniciación instrumental como por ejemplo el “*Album de la Juventud*” de Robert Schumann, el “*Mikrokomos*” y las “*Piezas para los niños*” de Bela Bartók, o el “*Album de la Juventud*” Op. 39 de Tchaikovsky, obras mencionadas por Palacios de Sans, textos que desde mi punto de vista adquieren la categoría de complementarios, nunca

aprendizaje sólo se produce cuando el niño posee mecanismos generales con lo que puede asimilar la información contenida en dicho aprendizaje”, página 32, Kapelusz, Buenos Aires, 1978.

³⁶⁹ Más información en la dirección de Internet:

de únicos. En este ámbito también se ha trabajado en el contexto de la guitarra, como ya hemos visto en el Capítulo 1 de este trabajo de investigación. Esos Estudios y Obras son interesantes, a mi juicio, como nexo entre la música alternativa y la culta.

3.3.2- Interpretaciones y digitaciones.

El estudio de los grandes maestros pedagogos de la guitarra como Emilio Pujol, Villa-Lobos, Abel Carlevaro, etc., expuesto en el Capítulo 1 de este trabajo de investigación, aunado a la experiencia propia que a través de los años de docencia, interpretación e investigación, determinan la configuración de las siguientes páginas que, aunque de forma resumida, exponen por un lado la mentalidad que tengo a la hora de tocar, arreglar, digitar, etc., música para guitarra que se extrapola, como es natural, en los conceptos básicos docentes tamizados por el nivel donde se imparten las clases de este instrumento.

Este apartado, está dedicado a las digitaciones, interpretaciones y enseñanza de la guitarra. Estas tres cuestiones a pesar de ser expuestas de forma individual forman parte de un todo. La digitación es una de las herramientas más eficaces, para conseguir una interpretación ajustada a los criterios musicales que previamente se han estudiado de una obra. Cualquier composición, sea del nivel que fuere, puede manifestarse de forma elocuente o velada, dependiendo del uso de la digitación que hagamos. La digitación, como la interpretación, está sujeta a los condicionantes estilísticos del contexto musical de cada época. Si bien, existen unos criterios uniformes que son comunes a todas las obras que tocamos. Estos criterios forman parte de la técnica básica, y los apartados

que aplicamos a cada época son propios de la técnica específica de cada estilo. Veremos a colación de lo que estoy hablando diversos aspectos técnicos que son obsoletos para determinadas músicas, y fundamentales para otras. Las reflexiones que conllevan la determinación de una técnica instrumental, tanto básica como específica, determinan las pautas docentes que más tarde e inculcarán a los educandos correspondientes. Por lo que no hay mejor forma de exponer unos criterios que analizando técnicamente algunas obras desde la perspectiva particular del docente. Precisamente de esta cuestión trata este subcapítulo.

Vimos en el Capítulo Primero, al hablar del Clasicismo, Sor y Aguado sobre todo, que ya se establecieron entre estos dos guitarristas diferencias en la manera de pulsar las cuerdas; Sor lo hacía sin uñas y Aguado con ellas. La guitarra, cuya fuente sonora es producida por la mano derecha en unión íntima con las cuerdas, tiene la ventaja de que sea el propio intérprete el que posea un porcentaje bastante alto a la hora de la calidad del sonido, timbre y potencia de su instrumento. Por ello el hecho de tocar con o sin uñas, sea importantísimo para el sonido que se quiera producir. Fundamentalmente, tocar sin uñas produce un sonido más lleno y aterciopelado, y con uñas, al contrario: más cristalino.

Tanto Sor como Tárrega, que optó en la última fase de su carrera a tocar sin uñas, adoptaron el método de tocar con la yema del dedo, en un afán de buscar posibilidades a la guitarra, y quizás motivado por la tendencia a que se le rompieran las uñas, en el caso de Tárrega. El resultado fue al parecer óptimo, trasladando estas circunstancias a sus alumnos. Concretamente la escuela de Tárrega en ese sentido evolucionó y de tocar sin uñas, pasó a la interpretación con un poco de uña, aunque pulsando todavía con la yema; de esta manera sería la uña la última parte

del dedo que roza la cuerda, ganando claridad y potencia, a la vez que se mantiene, en un alto grado, el sonido lleno y aterciopelado.

Hoy día, existen dos escuelas básicas, que aunque con el paso del tiempo tienden a unificar criterios, han sido durante muchos años patrón de referencia diferenciadora; la primera está ubicada en Centroeuropa y Europa Oriental, y la otra en el resto de Europa. La primera se caracteriza por la pulsación con uña exclusivamente; la segunda por la evolución de la escuela de Tárrega, es decir, con yema y un poco de uña. De entrada, en la primera escuela el efecto de apoyar está prácticamente descartado, puesto que con una uña grande y larga, lo normal es encontrar serios obstáculos en la pulsación, pues se tiene tendencia a que se enganchen en las cuerdas. Por lo tanto es una ejecución sin apoyo, (entendiéndose por apoyar la acción del dedo que, una vez pulsada la cuerda, repose sobre la siguiente; por ejemplo si se pulsa la segunda cuerda, el dedo descansará sobre la tercera), lo que hace que el sonido sea cristalino, muy válido para la música renacentista, barroca y parte de la música contemporánea. Por lo que respecta a la música renacentista y barroca, el tema está claro. Es muy difícil apoyar al pulsar una cuerda doble, por lo que tocando solamente con uñas, tanto si se tañe con laúd, vihuela o guitarra barroca, o con guitarra contemporánea, la interpretación es más fiel; y en cuanto a la música moderna en los aspectos que se atribuyen a los ecos y arpeggios.

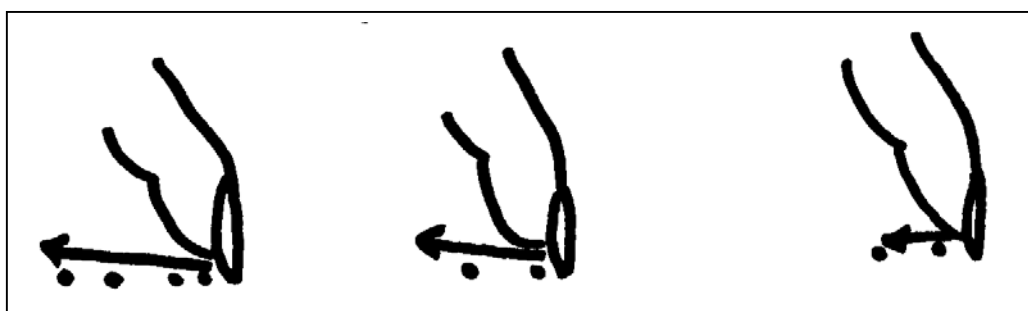


Figura 1

Figura 2

Figura 3

Como vemos en la Figura 1, la uña permite que la pulsación sobre la doble cuerda sea más cómoda, y se efectúe a modo de plectro. En la Figura 2, se produce el efecto de la pulsación sin apoyatura en la guitarra, similar a la del laúd y la vihuela. En la Figura 3, se observa la pulsación apoyada (continuación de la escuela de Tárrega)



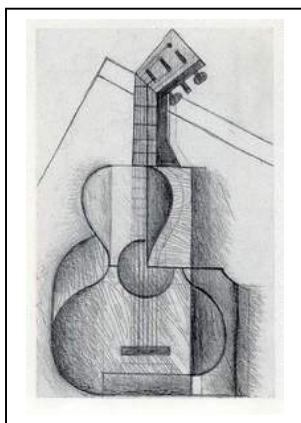
A efectos de posibilidades, creo que la conjugación de todas en el contexto de la guitarra moderna es básicamente la opción más interesante. De hecho ahora mismo se intenta que los alumnos practiquen la pulsación apoyada y sin apoyar con el objetivo de que a efectos sonoros no exista la menor diferenciación entre ellas. De igual modo se pueden conseguir los recursos básicos de las dos formas de pulsación:

Una mayor afluencia de armónicos en la pulsación no apoyada, dado que no se apaga ninguna cuerda.

Posibilidad de producir acentos y otros efectos que se originan con mayor facilidad en la pulsación apoyada.

Con un mínimo, en ocasiones sin ningún movimiento de la muñeca, se pueden usar los dos tipos de pulsación, que son tan afines a la música

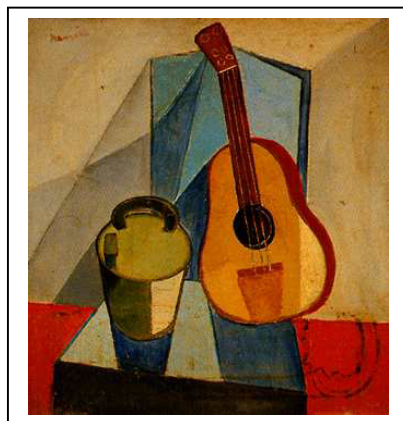
antigua, es el caso de la pulsación sin apoyar, y de la música clásico - romántica y la moderna, ya sea contemporánea o nacionalista española. Autores como Giuliani, Sor, Tárrega, Barrios Mangoré, Albéniz, Turina, Granados, etc., ganan mucho si la pulsación se hace apoyando.



A modo de resumen, creo que como tantas otras veces en el término medio se encuentra la virtud; ni solamente con yema ni solamente con uña, es decir, pulsando con la yema, para que luego una cantidad de uña suficiente roce por último la cuerda. Y en cuanto a las técnicas de apoyando y tirando (sin apoyar); una buena conjugación de ambas.

Sobre la manera de cortarse y limarse las uñas, pueden haber tantos casos como guitarristas existen, puesto que la dependencia de esta acción de la fisiología de cada cual es total. Hay quien prefiere darles una forma ovalada, y quien lo hace de forma perpendicular a la línea de longitud del dedo, es algo absolutamente personal, y que con la experimentación se llega a la opción más idónea. Lo que sí mejora ostensiblemente el sonido, es limar, o mejor dicho, satinar el interior de la uña que esté en contacto con la cuerda; esto evitará bastantes de los ruidos que se producen con las uñas, ya que lo que se pretende conseguir es que la uña resbale sobre la cuerda, más que esta tire de ella.

Por lo que respecta a las interpretaciones de las obras, dependiendo de la época de estas, es preciso hacer un estudio multidisciplinar que abarque cada uno de los puntos de vista que en cada momento generaron la actividad de la composición musical, desde aspectos centrados en las bases culturales de cada estadio, hasta el tratamiento teórico y científico de la música. Ciertamente no se puede ejecutar música del Renacimiento de forma romántica, ni viceversa. Ya he dicho que para la ejecución de música renacentista y barroca, es aconsejable adaptar la digitación y, sobre todo, la posición de la mano y muñeca, con el objeto que la pulsación se efectúe casi solamente con la uña, para lograr un efecto imitativo de los instrumentos de ese periodo, como la vihuela y el laúd.



Entre los sectores más puristas, tanto referido a intérpretes como a musicólogos, ha existido y todavía existe la creencia de que la música barroca y renacentista no puede ser interpretada con la guitarra, porque es un instrumento posterior cronológicamente a estos periodos. Desde mi punto de vista es un juicio erróneo, puesto que el mismo Bach no especificaba, a veces, para qué instrumento estaba escrito lo que componía. Actualmente se han hecho transcripciones de este tipo de música, que no

sólo no la denigran, sino que la enaltece y embellece de forma muy significativa.

Es importante reseñar, como veremos más adelante en las digitaciones, que la transcripción de la obra que se va ejecutar debe ser la adecuada, puesto que el mismo Tárrega hizo transcripciones de la música de Bach que parece música romántica más que música barroca, y es debido al tipo de digitación que emplea.

Un estudio profundo sobre las cualidades de la música polifónica, configurará unos conocimientos que, a la hora de ejecutar las obras renacentistas y barrocas, otorgarán facilidades que de otra manera serían obstáculos insalvables, dadas las peculiares características de la polifonía. Es necesario dominar los tipos de danzas, por ejemplo, que existían tanto en su etimología como en su forma de interpretar, para que cuando el ejecutante se enfrente a una Suite, sepa cómo se desarrolla cada uno de los tiempos de que consta. No digamos nada de las formas netamente polifónicas como la Fantasía, Ricercare, Canon, Fuga, etc., en las cuales es aconsejable tocar por separado previamente cada una de las voces autónomas para luego ver su relación con las demás. Así por ejemplo, en el enunciado de una Fuga, con la exposición de sujeto pasando luego a la respuesta conjuntamente con el contrasujeto, está la base estilística para los desarrollos posteriores. Una mala exposición determinaría la carencia de sentido en la música, por lo que ya, de entrada, la ejecución no tendría valor.

También nos ha llegado la forma de ejecución que H. Riemann denominó agógica, tan característica en esta época, entendiéndose por las aceleraciones y disminuciones en la velocidad de ejecución manteniendo el

tempo, esto es; sin llegar al rubato. Así como los diferentes planos en cuanto al volumen de sonido y alternancia de este. Estas matizaciones, junto con otras, configuran un estilo que debe ser conocido si se quiere interpretar con éxito música renacentista o barroca, ya que, de otra manera, no constaría sino como una versión clásica, romántica o moderna de la música antes reseñada.



Picasso. "Tres músicos"

No es lo mismo efectuar un “retardando” o un “a tempo” en la música de J. S. Bach, que en la de Fernando Sor, ya que pertenecen a épocas distintas, y no en vano hay una diferencia de casi cien años en las fechas de su nacimiento. El clasicismo no permite una interpretación barroca, en primer lugar porque no es tan primordial destacar las voces, por la ausencia de polifonía en la mayoría de las formas musicales de este periodo, salvo la melodía, lo que configura una textura monofónica de la música. Aparte que la técnica de la mano derecha se sugiere que sea apoyando, como por ejemplo en la música de Tárrega. Solamente algunos intérpretes han logrado captar la atención del oyente, por su clarividente forma de tocar, aunque no sea la adecuada para la época que están interpretando. Entre muy pocos cabe citar al pianista Glenn Gould, que realiza unas interpretaciones de la música de Mozart, por ejemplo, de forma

absolutamente barroca, por lo que podemos decir que la música de Mozart ya no es de él, sino de Gould.

¿Cómo sonaría “¡Marieta!” con una técnica exclusiva de uña?. Probablemente desastroso. ¿Cómo se puede transmitir el sentido cálido y romántico pulsando con uña?. Muy difícilmente. Aunque existan guitarristas que, desde luego, tengan una técnica admirable y lo ejecuten de ese modo, nunca será comparable el sonido con el de yema-uña.

Como vemos, cuantas más posibilidades de pulsación la versatilidad del sonido es mayor, y lo que está muy claro es que cuando confluyen el mayor número de ellas, esta circunstancia nos permite ejecutar fidedignamente cualquier tipo de música, como en el caso de la pulsación yema-uña. No hay que pensarlo dos veces pues, para adoptar y recomendar ese sistema.

Una vez vista la producción de la fuente sonora; mano derecha, que incide en la interpretación, analizaremos, pues, las digitaciones de la mano izquierda, que no son menos importantes a la hora de configurar el estilo de una obra.

En la música renacentista y barroca, interpretada en instrumentos como la vihuela y el laúd, ¿es posible realizar arrastres?, no es aconsejable, puesto que en los instrumentos de la época se determinaban los trastes con cuerdas gruesas de guitarra, por tanto eran movibles. Si un ejecutante hiciera un arrastre con un instrumento en esas condiciones, es muy posible que acabar con todos los trastes juntos por la propia acción del arrastre. Aparte de esta consideración, el efecto sonoro del arrastre está fuera de contexto con la estética musical de la época. ¿Y ligados?, es posible, de

hecho se realizaban, aunque es difícil ejecutarlos en abundancia sin caer en un lenguaje musical un tanto “relamido”. La dificultad de los ligados en los instrumentos antiguos se debe, como sabemos, a que las cuerdas eran dobles, por lo que cualquiera de estas acciones resultaba accesible a los intérpretes con experiencia. Por tanto es recomendable al transcribir para guitarra, que los arrastres se eliminen, y los ligados se noten lo menos posible. ¿Solución?, buscar los acordes y realizar las escalas con campanelas. Estas consideraciones no significan en el caso de los ligados que no deban emplearse desde ningún punto de vista, de hecho hay muchas transcripciones donde están presentes y está muy bien realizadas, pero hay que usarlos con criterio y medida.

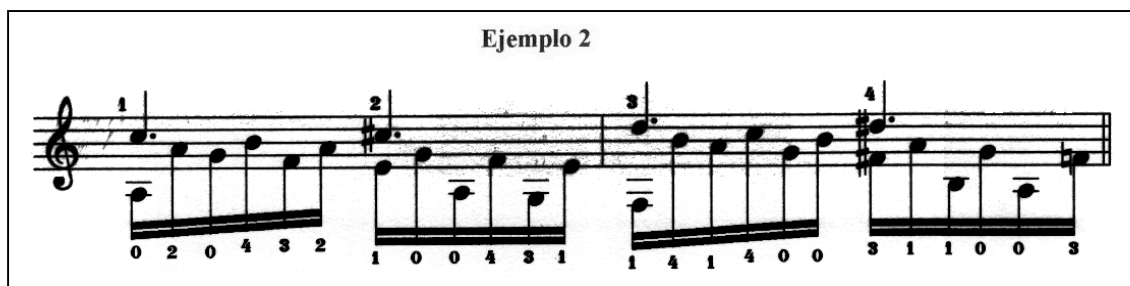
La digitación de un fragmento no tiene por qué ser concebida correlativamente compás tras compás, sino que es preferible tener unos puntos de apoyo que pueden ser los acordes que previamente se han buscado y digitado, para luego terminar la digitación entre los pasajes que restan entre estos puntos.

Ejemplo 1

Como vemos en el Ejemplo 1, extraído de un fragmento del “*Double de la Suite en La menor (original en Do menor)*” de J. S. Bach, se observan dos acordes claramente diferenciados: la parte A, Fa mayor 7ª mayor; y la B, Sol mayor 7ª menor. Según he dicho anteriormente, el procedimiento es apoyarse en los dos acordes, digitándolos para, más tarde, unir el pasaje con la parte C, y así conseguir un todo. Como se puede apreciar, la

búsqueda de acordes es un procedimiento muy válido para la digitación de obras renacentistas y barrocas.

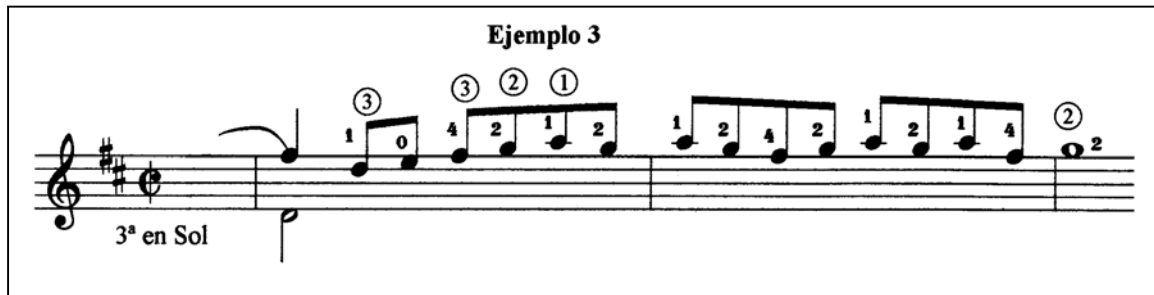
La música polifónica presenta grandes dificultades en su digitación, debido a su complejidad, por lo que es conveniente adoptar posturas de ejecución simple, como por ejemplo mantener el máximo tiempo posible la misma posición, para aumentar la riqueza sonora. Estas simplificaciones deben ser siempre de naturaleza técnica y nunca musical, como desgraciadamente estamos acostumbrados a ver en transcripciones con demasiadas mutilaciones de notas.



En el Ejemplo 2 podemos apreciar un caso de mantenimiento de la misma posición, que facilita enormemente la ejecución de la obra. Está tomado del desarrollo de la “*Fuga de la Suite en La menor*” anteriormente, mencionada de J. S. Bach. Además, en esta ocasión la digitación es perfecta en el sentido de que la parte del sujeto de la Fuga que canta en el tiple, lo hace siempre en la misma cuerda, neutralizando así las posibles modificaciones del timbre, que siempre es preciso contrarrestar cuando se cambia de cuerda en la exposición de un sujeto de la Fuga.

Otras veces, por el contrario, en beneficio del resultado tímbrico y estético de la obra se adoptan posiciones muy incómodas de la mano

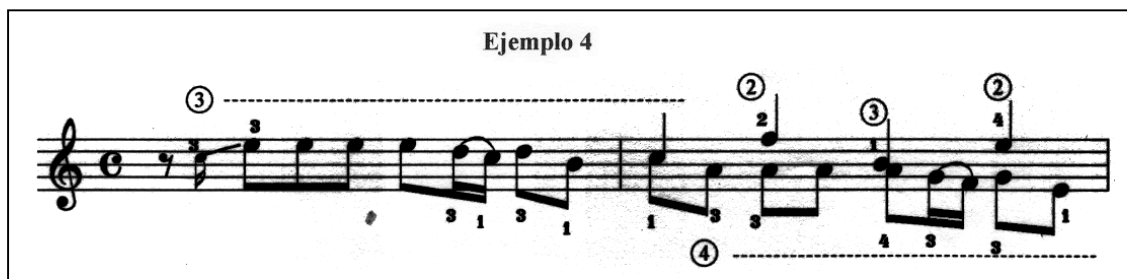
izquierda, como puede ser la apertura exagerada de mano que ocurre en el Ejemplo siguiente.



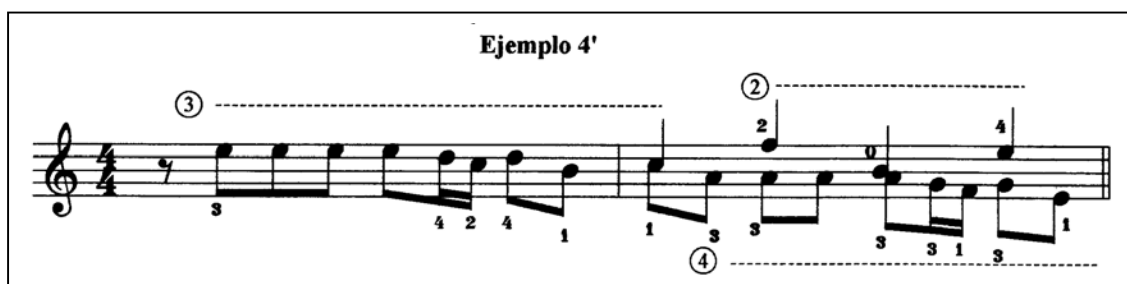
En este fragmento de la “*Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*” de Alonso Mudarra, que se muestra en el Ejemplo 3, se observa que la mano izquierda debe adoptar una posición de máxima amplitud para conseguir el pasaje. Esto tiene su motivación en conservar la propuesta imitativa del arpa que contiene la obra y que, además, se ha puesto de manifiesto en pasajes similares que preceden a este.

A propósito de las mutilaciones a las que antes me refería, lo único que puede tomarse en consideración es la octavación de algún pasaje para conseguir mayor claridad y para evitar el cruce de las voces, o una salida del registro de la guitarra, sobre todo por su parte más grave; de ahí que haya habido intérpretes que adoptaron guitarras de ocho y diez cuerdas para la ejecución del Renacimiento y del Barroco, tal es el caso de Narciso Yepes (guitarra de diez cuerdas), y José Tomás (guitarra de ocho cuerdas). En el caso de tener que octavar, siempre se realizará teniendo presente los módulos del fraseo musical como el motivo o célula o inciso, el sujeto del Barroco, semifrase, frase o tema, período etc., pero nunca arbitrariamente.

Un ejemplo de transcripción romántica de una obra de Bach puede ser el siguiente, realizado por Tárrega.

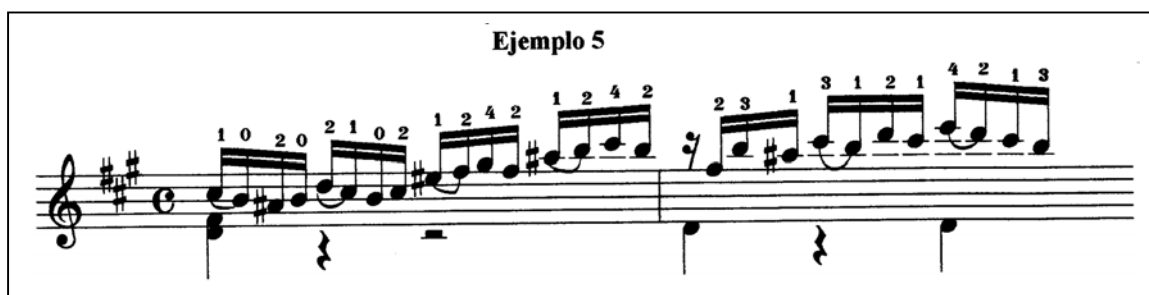


Este último Ejemplo procede del primer y segundo compás de una transcripción de la “*Fuga de la II Sonata de violín solo*” de Bach. Tanto el adorno del principio como los ligados, están en desuso y no corresponden a la época barroca. La digitación de este pasaje puede realizarse de la siguiente forma.



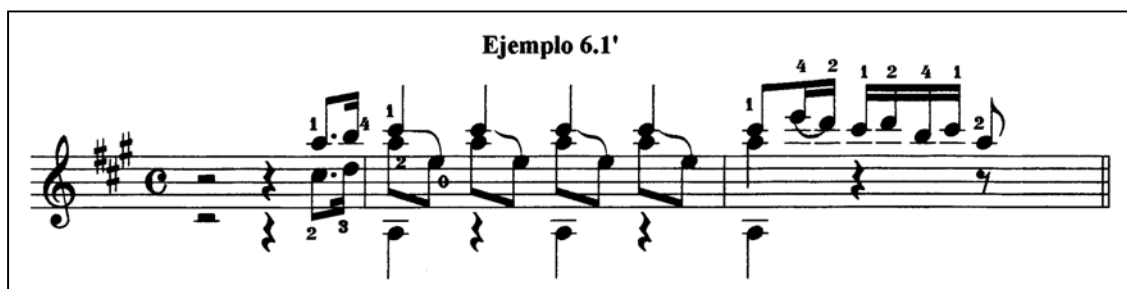
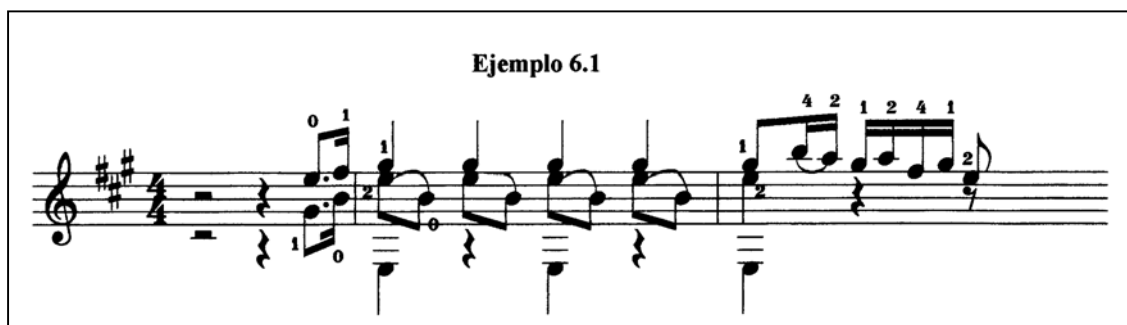
Hay dos conceptos fundamentales en la técnica de la digitación que se deben tener siempre presentes: **Equilibrio** y **Simetría**.

Para definir el **Equilibrio** puede servir de ejemplo el empleo de ligados en determinadas escalas.



En el pasaje del Ejemplo 5, perteneciente al “*Concierto en La mayor para Guitarra, Orquesta de Cuerdas y Timbales*”, Op. 30 de Mauro G. Giuliani, se observa que las dos primeras semicorcheas de los grupos de cuatro, van ligadas siempre, excepto en una ocasión que es imposible, evitando el desequilibrio que puede producir la circunstancia de que en unas ocasiones fueran ligados y en otras no, o que en algún grupo en vez de ligar la primera y la segunda, se ligara por ejemplo la tercera y cuarta.

De igual forma, que existe simetría armónica en las composiciones, también debe haber **Simetría** en las digitaciones, como en este caso:



En los Ejemplos 6.1 y 6.1', tomados del mismo Concierto de Giuliani, se observa un claro caso de **Simetría** en la armonía. El Ejemplo 6.1 corresponde al compás 111 del primer tiempo, y el 6.1' al 197, también del primer tiempo. La Simetría armónica comparativamente con la digitación es total; el 6.1 está en Mi mayor y el 6.1' en La mayor, prácticamente con la misma armonía y, por supuesto, la misma melodía, siendo la digitación absolutamente simétrica. La única objeción que

podría mencionarse es, en el ejemplo 6.1', que el Do del segundo compás tiene valor de corchea en vez de negra, pero a efectos sonoros prácticamente no se distingue, y en ambos casos se efectúa el ligado de una cuerda pisada hacia la cuerda al aire, siendo de una especial brillantez. Algo parecido ocurre en el Ejemplo 6.2, con los tramos A y B (Bourrée de la Suite en Mim BWV 996)

Ejemplo 6.2

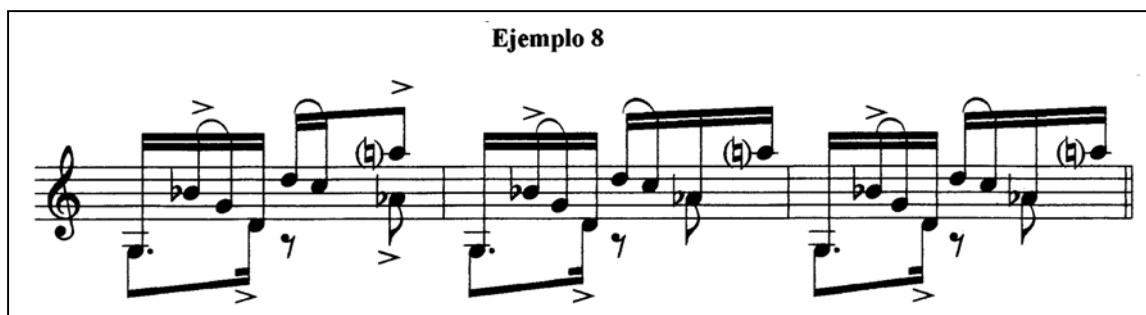
En los ejemplos anteriores, 5, 6.1 y 6.1', ya en la época de Giuliani, no sólo es válido el ligado, sino que es fundamental y le da color y personalidad a la música de esta época, ¡cuándo no a la de Tárrega!, que junto con el glissando es una de las características principales, que sin la gracia que dan a su música, perdería gran parte de su atractivo. Sólo es preciso escuchar los primeros compases de su celeberrima polca “*Rosita*”:

Ejemplo 7

También fue utilizada esta técnica por contemporáneos suyos: Julián Arcas y Agustín Barrios Mangoré. Todo lo que le sobra a Bach en las transcripciones de Francisco Tárrega, para su propia música es primordial.

En la época actual, las transcripciones y digitaciones tienden a aproximarse a la máxima pureza según el estilo en algunos casos, pero ciertamente hay que lamentar que, la mayoría de las veces, al adquirir una partitura, se tiene que hacer la labor del digitador puesto que normalmente no se ajusta al mínimo de calidad exigible. Por ello se debe tener especial cuidado en los centros de enseñanza, en hacer conocer al alumno los criterios básicos de la digitación para que pueda resolver en un futuro los problemas que se le presenten.

En la transcripción de obras para piano, como ocurre con la música de Albéniz, hay ocasiones en que lógicamente se tienen que simplificar las notas de los acordes escritos para el piano, por razones obvias en cuanto al número y extensión de notas que puede dar simultáneamente la guitarra. Es en este tipo de acciones donde se precisa mayor cuidado, puesto que es contraproducente que la transcripción fuera en detrimento de la música, de su enaltecimiento, que es hacia donde debe estar dirigido el esfuerzo de la transcripción. Se han hecho muchas transcripciones de la música de Albéniz, pero insisto en que este afán debe ser estrictamente personal, y hacia ese sentido se debe encauzar parte de la pedagogía del instrumento. Autores de este siglo, sobre todo guitarristas-compositores, han hecho y están haciendo grandes obras que consiguen aumentar las posibilidades tímbricas, sonoras y, por supuesto, de digitación de la guitarra. Un ejemplo muy representativo es el cubano Leo Brouwer con su obra “*Danza Característica*”, cuyos primeros compases reproduzco a continuación, ilustrando los derroteros que sigue la guitarra en el siglo XX:



Es preciso mencionar que, sin un conocimiento profundo del instrumento, el efecto que logra Brouwer es de difícil alcance.

3.3.3- Aspectos instrumentales generales de la ejecución y enseñanza de la guitarra.

3.3.3.1- Escalas.

Las escalas representan en la guitarra el más aparente de los ardidés técnicos sobre los que con frecuencia se califica a un instrumentista. Así incluso en la guitarra flamenca uno de los mayores revolucionarios de su técnica e interpretación, Paco de Lucía, sobresalió en su momento por la facilidad que tenía a la hora de ejecutar escalas con inusitada velocidad. Tanto ha sido la mitificación de este tipo de ejecución en todas y cada una de las variedades de guitarra, que en ocasiones se ha solapado la velocidad en la ejecución de escalas, con la interpretación. Uno de los casos, en el contexto de la guitarra de jazz, es a mi juicio Al di Meola, guitarrista que formó trío, por cierto, junto a Paco de Lucía y John McLaughlin en esos célebres conciertos de extraordinaria virtuosidad, donde más de uno de sus oyentes echó en falta la lírica. Mientras los dos últimos combinan la rapidez con el fraseo, el primero basa gran parte de su discurso musical en la velocidad. En la guitarra clásica también es habitual oír a la salida de un concierto la facilidad o no del guitarrista en esa lid, aunque dada la

característica de creación musical, menos que en otros casos. Por tanto la facilidad del guitarrista en la ejecución de las escalas, es un tema recurrente en la calificación de los instrumentistas. Las escalas no solamente representan para la guitarra el discurso de captación del asombro de la audiencia, sino también para todo tipo de instrumentos y músicas. Pero, ¿qué representan y cómo se aborda la enseñanza y hábito de la ejecución de las escalas?.

Desde mi punto de vista hay dos formas de abordar su estudio:

- Contexto instrumental.

- Contexto musical.

En el contexto instrumental las escalas se estudian sin atender a las distintas posibilidades de frases que pueda tener la escala, que tengan que ver con una interpretación determinada. Así se ejecutará la escala de Do, por ejemplo, con diversas figuraciones rítmicas para conseguir que la acentuación recaiga en notas distintas cada vez, diversos compases para organizar mentalmente la posibilidad de alternativas dispares en cuanto al número de tiempos, etc. Una posibilidad que desde mi punto de vista la considero interesante, es la realización de la misma escala, o sea de la misma tónica, para distinta configuración interna entre las notas. De esta forma podemos ejecutar diatónicamente o cromáticamente, ejecutar la escala de Do pentatónica, la escala de Do o partiendo de esa nota con tonos enteros (configura una digitación de mano izquierda muy interesante), disminuida, o incluso toda la variedad de escalas de Do en los modos eclesiásticos (jónico, dórico, frigio, lidio mixolidio, eólico, locrio), etc. Esta variedad cumple dos objetivos a la vez: por una parte se realiza un ejercicio

físico y se amplía el universo escalístico del alumno de forma considerable con la posibilidad de transportar cualquier escala a otros ámbitos musicales. Los distintos tipos de ataque (apoyando o tirando) y la diversidad de digitación de cada una de las escalas, complementan las posibilidades.

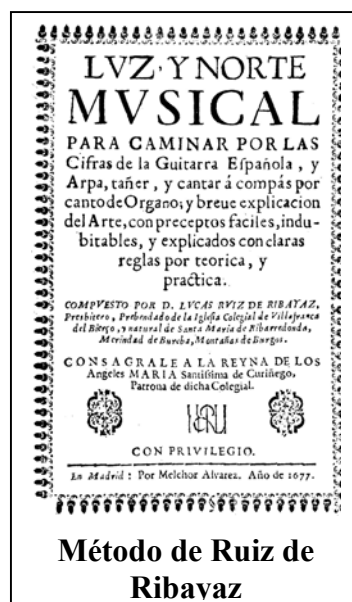
Los ejercicios de corte escalístico en el ámbito musical consisten en aislar determinadas escalas de las obras o estudios que el alumno esté realizando en ese momento, u otras de obras que en su momento realizará, posteriormente. Así el trabajo que se hará tendrá un componente puramente instrumental y otro musical. El componente instrumental puede abordarse en la misma latitud que el apartado anterior, mientras que el musical es determinante para el estudio de la obra, ya que debe anteponerse el trabajo de raciocinio musical al instrumental. El alumno debe estudiar el origen, ubicación en la obra, relación de la escala con el resto de la obra, fraseo, diversas posibilidades de tañer la escala, parámetros del sonido referentes a la escala, etc. A parte del ejercicio físico, podrá ejecutar una vez hecho el estudio de forma correcta y en el más ortodoxo estilo musical, la escala en cuestión. También en este caso, el ataque y la digitación son posibilidades que hay que combinar con lo que el intelecto quiere realizar musicalmente.

En alguna ocasión he oído de grandes maestros, que realmente merece la pena abordar las escalas en el segundo contexto expuesto; musical. Ya que se argumenta que en realidad todas las escalas son parecidas, con la salvedad de la digitación. Una de las escalas más estudiadas, ya que habitualmente aparece en el programa de los centros de enseñanza musical, es la que aparece en la obra “*Fandanguillo*” de Joaquín Turina, por sus distintas inflexiones y formas dispares de acometer el fraseo. Desde mi punto de vista es necesario complementar los dos tipos de estudio, ese complemento tendrá que ver con la naturaleza musical e

instrumental del educando y con el curso que esté estudiando. Por otro lado creo que es importante trabajar las escalas desde el primer momento de comenzar el estudio de la guitarra.

3.3.3.2- Arpeggios.

La palabra arpeggio proviene de “arpa”. Hemos visto en este trabajo de investigación las múltiples connotaciones comunes que tienen la guitarra y el arpa. Desde el estudio del método de Lucas Ruiz de Ribayaz llamado: “*Luz y norte musical...*”, publicado en Madrid en el año 1677³⁷⁰, que fue realizado para guitarra barroca y arpa, hasta el estreno en el instrumento llamado arpa-laúd por Marie-Louise Henri Casadesus de la obra de Manuel de Falla “*Homenaje, pour le tombeau de Debussy*”, como vimos en ambos casos en el Capítulo 1 de este trabajo de investigación.



A pesar que los arpeggios son posibilidades de organización de sonidos que pertenecen a todo el ámbito musical, son más naturales de

realizar en determinados instrumentos. Ese aspecto “natural” tiene que ver también con la facilidad de tañerlos, así en un instrumento de viento es más difícil realizar arpeggios que en la guitarra o el arpa, aunque por el contrario para la guitarra las escalas, como ya hemos visto, son más complicadas que para el saxo, por ejemplo. La posición habitual de la mano humana hace que sea relativamente fácil tocar con la derecha una cuerda tras otra, si a esto le adjuntamos determinadas posiciones de la izquierda, tendremos configurado un arpeggio. La dificultad y posibilidades de los arpeggios van desde cero a infinito, comenzando con un pequeño estudio realizado con pulgar-índice-medio hasta los complejos arpeggios del “*Estudio nº1*” de Villa-Lobos y “*El Abejorro*” de Emilio Pujol. Musicalmente se pueden considerar los arpeggios como posibilidad de acompañamiento o, de acompañamiento con melodía a la vez, lo que determina su importancia en el contexto de los programas de estudio, por lo que desde mi punto de vista hay que adjuntar en las programaciones ejercicios, estudios y obras de arpeggios desde el primer momento del estudio de la guitarra.

3.3.3.3- *Acordes.*

Los acordes, aparte de configurar musicalmente la estructura del arpeggio, forman la base del estudio de la ciencia musical dado su papel primordial en los acompañamientos de las melodías, y en la estructura musical misma. En la guitarra los acordes pueden contemplarse como un mero acompañamiento, al canto o a otro instrumento o, como parte de un estudio, arreglo u obra. A través de los acordes el alumno sentirá la tonalidad con las diversas funciones de los acordes que la integran, y por otro lado en el contexto de una obra serán punto de información para estudiar la estructura musical de la misma. Por tanto, y desde mi punto de

³⁷⁰ RUIZ DE RIBAYAZ, L., *Luz y norte musical*, edición los guitarristas dirigida y transcrita por Rodrigo

vista, los acordes en la guitarra deben estudiarse de dos formas bien distintas. Por un lado tendremos el estudio de los acordes en las posiciones básicas que pueden ofrecerse en la guitarra y sus correspondientes inversiones, estudio que como hemos visto en el Capítulo 1 de este trabajo de investigación ofrecían ya los métodos de los vihuelistas y guitarristas de la música antigua. Por otro lado es necesario trabajar en el ámbito de estudios preparados a tal fin, las diversas digitaciones que pueden ofrecerse para configurar una obra posterior, por lo que es importante secuenciar una serie de estudios para los diversos cursos en este sentido.

Los acordes aparecen en el curso 1º de Lenguaje Musical, por lo que puede abordarse su estudio de forma individual, sin tener presente su función en la tonalidad, desde el principio del aprendizaje de la guitarra. Esta iniciación puede realizarse, como se hizo con los arpeggios, con pequeños estudios que contemplen secuencias sencillas de acordes con componente melódico conocido. Una de las posibilidades esgrimidas por muchos compositores pedagogos del siglo XIX, es la ejecución de un mismo estudio de forma arpegiada o con acordes. Esta posibilidad se contempla con frecuencia en el “*Método de guitarra*” de Dionisio Aguado³⁷¹, uno de los estudiados en el Capítulo 1, y con la que estoy plenamente de acuerdo.

La dificultad de comprensión de la tonalidad, que como veremos en el Capítulo 4 aparece en el curso 2º de Lenguaje Musical en los Conservatorios e instituciones afines, hace que debamos ser precavidos en la forma de abordar estos conocimientos. De tal modo creo que los alumnos deben aprender a acompañar canciones en el segundo curso de guitarra, paralelamente al curso de Lenguaje Musical donde aprenden el concepto de

de Zayas, Alpuerto, Madrid, 1982.

tonalidad, y a la vez, realizar clases prácticas de aplicación de los conceptos que están aprendiendo en Lenguaje Musical en cuanto a los acordes y su implicación en la tonalidad, con la guitarra. Por lo que vemos la guitarra es uno de los instrumentos más eficaces en el estudio musical de la tonalidad, dada su facilidad en la realización instrumental de los acordes, circunstancia que en otros instrumentos como los de cuerda frotada y viento, no es tan operativa.

3.3.3.4- Trémolo.

El trémolo es un recurso musical que, aunque su ejecución fisiológica es natural, conseguirlo plenamente es complicado para los primeros años de estudio. La digitación del trémolo (p, a, m, i) no concurre en ningún movimiento forzado. La mano humana tiene el pulgar en oposición con respecto a los otros cuatro dedos, por lo que este movimiento y algunos afines a él, como por ejemplo los anteriormente citados arpeggios, se desenvuelven con afinidad al propio sentido del movimiento natural de los dedos. Otra cosa distinta es conseguir una correlación equidistante del movimiento de cada uno de ellos y el sonido adecuado para el trémolo. Obras de trémolo son patrimonio de casi todos los compositores, a partir del Romanticismo. Cabe nombrar “*Recuerdos de la Alhambra*” y “*Sueño*” de Francisco Tárrega, “*Sueño en la floresta*” de Agustín Barrios Mangoré, las “*Campanas del alba*” de Eduardo Sainz de la Maza y un largo etcétera. En el contexto educativo que nos ocupa cabría en el 4º curso de guitarra realizar un inicio al trémolo, quizás usando melodías de rítmica homogénea incluyéndolas en el tiple, o de poca variedad en cuanto a la duración de las figuras incluyéndolas en el bajo. En cualquier caso el estudio o ejercicio debe realizarse de corta duración y con una presentación de preámbulo a su

³⁷¹ AGUADO, D., *Método de Guitarra*, revisado por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1943.

estudio profundo posterior. En cuanto a algún estudio ortodoxo, que pueda complementar este apartado, el nº7 de Mateo Carcassi³⁷², de la época Clásica, tiene algunos compases de iniciación al trémolo, combinados con pasajes de escalas y arpeggios.

3.3.3.5- *Intervalos.*

La definición de intervalo corresponde, como hemos visto en el subcapítulo 2 de este mismo Capítulo, al curso 1º de Lenguaje Musical, por tanto desde ese punto de vista puede trasladarse su estudio instrumental en la secuencia propia de los contenidos de Lenguaje Musical, a través de todos los cursos, partiendo desde el inicio. Quizás sean las octavas el intervalo que auditivamente pueda controlar mejor en su dimensión el educando en primer lugar. Pueden realizarse didácticas que abarcan desde la guitarra hasta otro tipo de instrumentos, como por ejemplo el piano o instrumentos de placas, donde la octava es más clara visualmente que en la guitarra. Puede continuarse como he dicho con la secuencia de los contenidos del Lenguaje Musical, aunque sin olvidar que el pasado siglo XX nos ha traído multitud de conjunciones de sonidos que no son precisamente consonantes, y ya forman parte de la estética musical del siglo XXI, a parte de las propias interacciones de sonidos de otras músicas, como por ejemplo la folclórica, donde debido a su naturaleza, en cuanto a la afinación e interpretación, pueden oírse intervalos de sonidos reglados y otros, no tanto.

Instrumentalmente incluiría estudios de octavas y terceras – sextas a partir del segundo año de instrumento, aunque particularmente, y a modo de introducción, puede realizarse algún ejemplo en el primer año.

³⁷² CARCASSI, M., *Veinticinco estudios melódicos progresivos Op. 60*, revisados por R. Sainz de la

Considero que un ejercicio de octavación cromática en la primera posición, con intervalos simultáneos y no simultáneos, es muy interesante al final del tercer año o en el cuarto año, ya que otorga consistencia a la mano izquierda en dos sentidos, muscular – (agilidad), y de posición – (relajación de la mano al tocar). A continuación vemos las dos posibilidades.

(igual digitación que en el ejemplo anterior)

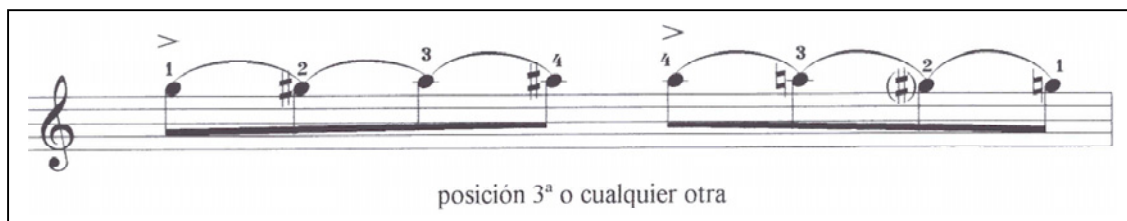
3.3.3.6- *Ligados (mecánico y expresivo)*

En los ligados es preciso distinguir entre el ligado mecánico y el expresivo. En la escritura de guitarra en ocasiones se distingue uno y otro porque el mecánico viene determinado por una línea curva discontinua, y el expresivo se designa como es habitual en la escritura musical: línea curva continua. Esta distinción desgraciadamente afecta solamente a unas pocas editoras ya que la gran mayoría no lo diferencian, por lo que hay que entenderlo usando la lógica del contexto musical guitarrístico.

El ligado mecánico cumple funciones diversas en el discurso guitarrístico. Algunas veces ayuda a la ejecución musical. Otras ayuda a la ejecución musical también, pero teniendo en cuenta el fraseo, apoyándolo. Por último se utiliza también cuando el intérprete quiere resaltar de

determinada forma un pasaje expresivo, recurso este muy usado en la época del Romanticismo. De las tres posibilidades la primera es útil aunque no muy musical. La segunda es la que particularmente uso de forma continuada e intento mostrar a los alumnos prácticamente. La tercera hay que usarla, desde mi punto de vista, por respeto a las obras originales que se tocan, pero de ninguna forma en las transcripciones que se realizaron por los maestros románticos, ya que dicha ejecución, como ya he dicho en las primeras páginas de este Capítulo está en desuso y sobre todo no suele ser fiel a las intenciones creativas del compositor.

Con respecto a la iniciación del ligado mecánico, diferenciaremos dos: ligado descendente y ascendente. La acción para ejecutar el ligado descendente consiste en pulsar con la mano derecha la nota más aguda, y una vez que se ha preparado desde el principio de la acción la nota más grave, tirar de la cuerda un poco hacia abajo para que esta se libere y suene la segunda nota. Este movimiento no requiere una fortaleza especial de mano izquierda, aunque sí un adiestramiento y preparación, por lo que desde mi punto de vista creo que puede empezar a introducirse al final del curso 2º o principio del 3º, dependiendo de cada alumno. En cuanto al ligado mecánico ascendente, sí se precisa una fuerza especial en la mano izquierda, ya que la acción mecánica se lleva a cabo por medio de la percusión de un dedo de la mano izquierda sobre la nota más aguda, una vez que se ha pulsado la más grave. Estas circunstancias me llevan a determinar que puede introducirse el ligado mecánico ascendente en los meses finales del curso 3º o, en los iniciales del 4º. Para su iniciación yo suelo recomendar el siguiente ejercicio que otorga a la mano izquierda, una vez que se realiza con asiduidad, la fortaleza necesaria para que el ligado suene lo más dúctil posible.



En cuanto al ligado expresivo existen tres formas de realizarlo. La primera consiste en una preparación adecuada en cuanto al tipo de pulsación, acepción que solamente está al alcance de profesionales del instrumento.

Una segunda opción consiste en usar los ligados mecánicos para acentuar el efecto de ligado expresivo, opción ya apuntada con anterioridad.

Y por último la tercera consiste en realizar una digitación con “campanelas”. La digitación con campanelas, o digitación que busca la alternancia de cuerdas pisadas y cuerdas pulsadas al aire, si no se realiza con cuidado puede producir un efecto cacofónico importante. El ligado con campanelas es muy interesante y cómodo de realizar, pero no es bueno abusar de esta posibilidad.

La combinación de dos o más de las posibilidades comentadas hay que tenerla presente de igual modo, ya que es la que con mayor frecuencia se usa en el contexto profesional, y han sido comentadas en las primeras páginas de este Capítulo. Su iniciación, dada la versatilidad de técnicas que se pueden emplear, la ubicaré en el mismo lugar del ligado mecánico descendente: final de 2º curso o principio de 3º.

3.3.3.7- Adornos (*mordentes, apoyaturas y trinos*)

Los adornos, como hemos visto en el subcapítulo 2º de este trabajo de investigación, se ubican en el curso 4º, en la relación de contenidos de Lenguaje Musical. Tanto los mordentes y apoyaturas, como los trinos que veremos posteriormente en sus variedades, necesitan que la mano izquierda esté lo suficientemente adiestrada para que se ejecuten con holgura. Este requerimiento de facilidad fisiológica va acompañado al de la fuerza de esa mano, empleada con la acción de tensión-relajación. Sin estas condiciones los adornos no suenan como para lo que fueron creados: un aditamento a las notas reales. Estos adornos son más sencillos de ejecutar en los instrumentos antiguos, como vihuela, laúd, guitarra barroca y clásico – romántica, ya que la tensión de las cuerdas es mucho menor que la que posee la guitarra actual. Las cuerdas de la guitarra de hoy en día tienen una afinación mucho mejor que las cuerdas que se empleaban para estos instrumentos, que solían ser de tripa, basándose los constructores en criterios de calidad en los materiales y en la construcción de las mismas, sobre todo en cuanto a la calibración. Estas cuerdas pueden soportar de esa forma la tensión a la que están sometidas para conseguir la afinación adecuada, y también los trasiegos de pulsación de la mano derecha y la acción de pisarlas, de la mano izquierda. Todos estos motivos, incluido el tipo de afinación a 440 hertzios para la nota La, hacen que las cuerdas de la guitarra actual tengan, como ya he dicho, mayor tensión que los instrumentos antiguos.

Un acercamiento o iniciación a la acción de tañer los adornos, es la ejecución de los ligados, expuesto con anterioridad. Por todo ello el curso donde deben ser expuestos primariamente coincide con el curso donde se imparten en Lenguaje Musical: 4º. En cuanto a los trinos y a determinados

mordentes, pueden realizarse en una cuerda o en dos, como se muestra en la digitación del siguiente ejemplo.

una cuerda

dos cuerdas

i m i p

En ambas digitaciones la dificultad de ejecución es evidente.

3.3.3.8- Armónicos.

Coloco los armónicos en este apartado puesto que son una cualidad del sonido y no un patrimonio específico de la guitarra, aunque en esta, como en otros instrumentos pero no en todos, puedan producirse de forma voluntaria. Distinguiremos aquí dos tipos de producción de armónicos: naturales y octavados. Los primeros se producen en algunos trastes de la guitarra como el 12, 7, 5, etc. Su forma de ejecución, que solamente requiere pisar armónicamente la cuerda, no es difícil, por lo que desde mi punto de vista pueden trabajarse al final del 2º curso o principio del 3º. Los octavados por el contrario son algo más difíciles de tocar, ya que a la acción de pisar naturalmente con la mano izquierda la nota que se desea producir el armónico, hay que aunar pisar armónicamente con el índice de la derecha su octava en la misma cuerda, simultáneamente que se pulsa con la misma mano con el anular. Esta técnica debe ser presentada en el curso 4º, ya que es cuando el alumno puede tener la independencia suficiente

para realizarla. Con respecto al sistema de escritura de los armónicos, a pesar de las variantes que existen, yo soy partidario de escribir la nota real que se produce con la cabeza de la nota en armónico, a la vez que se expresa la cuerda y el traste con la expresión armónico o armónico octavado, creo que es lo más claro para el análisis musical de personas ajenas a la técnica de la guitarra.

Resumiendo este apartado los aspectos instrumentales que he tratado pueden ubicarse en los cursos:

Escalas. (todos los cursos)

Arpeggios. (todos los cursos) (homofónicamente desde 2º)

Acordes. (todos los cursos) (homofónicamente desde 2º)

Trémolo. 4º (iniciación)

Intervalos. (todos los cursos)

Ligados (mecánico y expresivo) (ligado mecánico descendente 2º-3º, ligado mecánico ascendente 3º-4º y ligado expresivo 2º-3º)

Adornos (mordentes, apoyaturas y trinos) (4º curso)

Armónicos. (naturales 2º-3º y octavados 4º)

3.3.4- Aspectos instrumentales específicos de la guitarra en su ejecución y enseñanza.

Como se desprende de algunos párrafos de este trabajo, cada instrumento tiene su adaptación a la música. Esta adaptación esta influenciada por su fisonomía y por el modo de producir el sonido. Por ello en este apartado veremos qué tipo de recursos propios ofrece la guitarra, al músico.

3.3.4.1- Cejilla.

La cejilla es uno de los artificios más socorridos a los que puede acudir un guitarrista. Con el uso de la cejilla se consiguen posiciones que de otra forma sería imposible lograrlas, ya que con determinadas falanges del dedo índice (1) de la mano izquierda pueden pisarse simultáneamente hasta seis cuerdas. Su técnica es compleja en los inicios, de hecho los educandos que no poseen musculación en la mano, advierten serios problemas para emplearla. Creo que lo interesante es lograr en un determinado tiempo la necesaria musculación y fuerza en la mano izquierda, para poder emplear la cejilla sin peligro de caer en algún problema muscular. Durante el primer año de estudio de la guitarra, todos los componentes motrices de las manos se van adecuando a las siguientes funciones que el guitarrista requerirá de ellos. Dada la posición y función de la mano izquierda, donde los dedos deben ejercer una determinada fuerza para pisar las cuerdas sobre el diapason de forma que suenen claras, los ejercicios deben estar secuenciados correctamente y creo que hasta las postrimerías del segundo año de estudio no debe emplearse la cejilla como recurso guitarrístico. Quizás comenzando con media cejilla durante pocos compases, y en posiciones que no requieran el empleo de esta en la totalidad de las cuerdas que se pisan, se consiga la adaptación de cada dedo a este recurso tan imprescindible.

3.3.4.2- Tipos de pulsación.

De los tipos y recursos de la pulsación he hablado al principio de este Capítulo, cuando la intención era plasmar los conceptos básicos en los que fundamento mi escuela. Dado que esos conceptos los extrapolo a la docencia obviaré mencionar cualquier tipo de manifestación al respecto, no sin antes comentar que la pulsación sin apoyar o tirando es desde mi punto de vista la más natural, que se complementa en ocasiones con la pulsación apoyada en cuanto a determinados tipos de escalas o, acentos concretos para notas determinadas.

3.3.4.3- Vibrato.

El vibrato puede ser longitudinal o transversal. El vibrato longitudinal se realiza oscilando el dedo en el sentido propio de la cuerda. Dado tal movimiento, el efecto que realiza es acercar la entonación hacia la nota anterior y posterior, por tanto el vibrato longitudinal envuelve en dos direcciones a la nota principal. Por el contrario, el vibrato transversal consiste en bajar o subir un poco la cuerda hacia la cuerda más baja o más alta. El efecto que produce suele ser la modificación de la entonación de la nota en un cuarto de tono más agudo, en ambos casos. El vibrato más usado en los instrumentos de cuerda en general es el que he denominado longitudinal, ya que el efecto es mucho más correcto en tanto que no modifica claramente la entonación, es muy dúctil y como he dicho, ortodoxo. El vibrato transversal lo utilizan algunos compositores cuando quieren realizar un efecto determinado, sobre todo compositores contemporáneos que son guitarristas, pero en el contexto general musical es un efecto fuera de contexto que pertenece a otros ámbitos musicales como

el “rock” o el “jazz-fussion”. Para realizar un correcto vibrato se requiere ante todo mucho control en la mano, ya que si se realiza con mucha velocidad resulta tosco. Básicamente algunos maestros guitarristas consideran al vibrato como un recurso para prolongar la duración de las notas largas. Dicho todo esto, mi opinión es que raras veces he podido trabajar el vibrato en Primer Ciclo de Guitarra Logse, porque los alumnos todavía no han logrado un control suficiente de la mano izquierda en este estadio. No obstante, y en casos muy particulares de carácter iniciático, lo he empleado en algunas obras en el 4º curso.

3.3.4.4- Digitación.

Cuestiones de digitación las he tratado también al principio de este Capítulo, por lo que plasmar los principios en los que la fundamento no lo relataré, evitando así repetirme. Lo que sí comentaré es la necesidad de que el alumno tenga autonomía y criterio lo antes posible, a la hora de establecer una digitación. En la digitación se encuentra una de las claves para que la música suene de una forma concreta. Podemos encontrar ocasiones en que es imposible realizar una interpretación con la digitación que hemos planteado. Por lo que música y digitación van unidas íntimamente. Claramente la digitación debe obedecer a unos principios musicales ante todo, y por supuesto intentar facilitar la ejecución musical. Los criterios propios que podemos inculcar a los alumnos, más los que ellos mismos deciden a través de su estudio, configurarán al tiempo el nacimiento de nuevos guitarristas con el más escrupuloso criterio musical. Así, en ocasiones, creo que es interesante presentar una obra, arreglo o, estudio, al alumno sin digitación para que este plantee algunas posibilidades. Claro que el nivel debe ser algo inferior al que está trabajando, pero desde mi punto de vista y experiencia, estas pruebas

otorgan al estudiante el camino para reflexionar sobre la música y su instrumento.

3.3.4.5- Efectos especiales de sonido.

Los efectos especiales de sonido como la tambora, pizzicato, etc., forman parte hoy en día de los recursos que los compositores contemporáneos tienen en cuenta al escribir para guitarra. En épocas pasadas, se consideraban manifestaciones sonoras un tanto circenses, por tanto fuera de toda la seriedad que conllevaba la interpretación musical. Hoy en día, como digo, se encuentran en ocasiones en algunos estudios contemporáneos para guitarra. No creo que estos artificios deban estar regulados en los contenidos de una forma inalterable, sino que por el contrario su ubicación en un determinado nivel debe ser elástica y cuando las circunstancias, sobre todo musicales, lo aconsejen.

3.3.4.6- Scordatura.

Una de las mayores dificultades que tiene un niño de ocho o nueve años, edad que en los Conservatorios de nuestro país se aconseja la enseñanza de la música, es la memorización en la guitarra de dónde se encuentran las notas del pentagrama. El niño aparece en un centro de estudios donde la gran parte de ellos acuden inducido por sus padres y no por iniciativa propia, aunque tal manifestación requeriría otro trabajo de investigación, encontrándose con una nueva grafía y la relación de esa grafía con un instrumento determinado. No cabe duda que los primeros meses de estancia en el centro tienen unas connotaciones poco musicales, centrándose en descifrar el mensaje oculto de la grafía. En ocasiones hay alguno de ellos que desisten de estudiar música tras incluso meses de

intentar memorizar los criptogramas con inusitado poco interés. Creo que por término medio, un alumno necesita unos tres meses para comenzar a ubicarse en el sistema que se emplea para anotar música. Este pequeño sedimento es muy endeble y hay que reforzarlo continuamente con ejercicios durante los meses siguientes. La afinación de la guitarra y la ubicación de las notas en la primera posición la suelen tener clara, sin dudas, al final del curso 1º. Dadas estas condiciones, y teniendo en cuenta que la scordatura trata de cambiar la afinación de la guitarra u otro instrumento de cuerda³⁷³, para adecuar este a la tonalidad en la que se quiere tañer, es precio demorar al máximo su empleo. Las scordaturas más empleadas en guitarra son:

Modificación de la sexta cuerda de Mi a Re, para tener la tónica en la cuerda sexta en la tonalidad de Re mayor y Re menor

Modificación de la sexta cuerda de Mi a Re y de la quinta cuerda de La a Sol, con la intención de tener la tónica en la quinta y la dominante en la sexta en las tonalidades de Sol mayor y menor.

Modificación de la tercera cuerda de Sol a Fa#, para adecuar la afinación de la guitarra a la que tenían los instrumentos antiguos como la vihuela, el laúd, etc.

Existen otras muchas como la empleada por Carlo Domeniconi en “Koyumbaba” o, la modificación de la sexta cuerda de Mi a Sol, circunstancia que se emplea en algunas Sonatas de J. S. Bach y que requiere múltiples repuestos de esa cuerda, etc.

³⁷³ En los instrumentos de arco como el violín se suelen realizar también scordaturas aunque no con tanta

Dicho esto creo que el uso de cualquiera de estas scordaturas en el 4º curso puede ser interesante para los educandos de guitarra.

Resumiendo este apartado los aspectos instrumentales específicos de la guitarra que he tratado pueden ubicarse en los cursos:

Cejilla. (final del 2º curso)

Tipos de pulsación. (todos los cursos)

Vibrato. (4º curso)

Digitación. (4º curso)

Efectos especiales de sonido. (todos los cursos)

Scordatura. (4º curso)

3.3.5- Aspectos musicales de la ejecución y enseñanza de la guitarra.

Analizo someramente en este apartado los distintos tipos de ejecución instrumental, con respecto a la interpretación y enseñanza de la guitarra, dadas las características especiales de este instrumento. Hay que poner de manifiesto en primer lugar, que si la guitarra tuvo especial relevancia en el siglo XX, fue por la intervención de algunos guitarristas que indujeron a determinados compositores a escribir para ella, como ya comenté nominal y circunstancialmente en el Capítulo 1 de este trabajo de investigación. Si en aquellos años había poca música para una guitarra, qué

frecuencia como en la guitarra, a tal efecto eran conocidas las que realizaba Paganini.

decir tiene el volumen que existía para dos o más guitarras o, en música de cámara y conciertos, donde interviniera este instrumento. Las obras de las que se disponía, en este aspecto, hay que tener presente también la ineficacia de las pocas editoras de música que había, eran del período clásico o sea de principios del siglo XIX, que a pesar de ser música muy interesante no colmaba las aspiraciones de gran parte de los educandos e intérpretes de guitarra en aquel entonces. Estos inconvenientes se extrapolaban a la educación. Las circunstancias educativas conformaban un panorama donde los alumnos tocaban con otros instrumentos en la clase de música de cámara, que se accedía a los cinco años, más o menos, de haber comenzado los estudios de instrumento. Este tipo de aprendizaje otorgaba al futuro guitarrista, una vez acabada su carrera, poca o nula experiencia en compartir la interpretación de obras. Los que accedían al panorama artístico y educativo, llegaban sin prácticamente haber tocado con otros músicos. El sentido de tempo común, oír la interpretación de los demás, consensuar interpretaciones conformando todos los aspectos de los parámetros del sonido, etc., es básico en la formación musical de un individuo. El principio básico educativo donde el alumno comparta la música con otros compañeros o el profesor, desde mi punto de vista, debe presidir la enseñanza de la guitarra y de cualquier instrumento desde el comienzo de su estudio.

3.3.5.1- Monofonía.

La ejecución de una melodía tocada sola o a la octava, es un complemento artístico al estudio de las escalas y arpeggios. Así, el movimiento fisiológico es muy parecido, y el alumno debe agregar en cada caso el fraseo e interpretación adecuada que le indique su profesor. Desde mi punto de vista hay que agregar melodías nuevas, fáciles de tocar

técnicamente en los dos primeros años, circunstancia que también nos permite ir adecuando los conceptos que se van impartiendo en Lenguaje Musical con la guitarra. Otra posibilidad es que el profesor acompañe con acordes la melodía que realiza el alumno, actividad que despierta el sentido armónico y por tanto tonal de la música y ayudará a comprender el tipo de ejecución Homofónica.

3.3.5.2- Homofonía.

Quizás sea el tipo de ejecución más prolífica de la música y por ende, la estructura más usada en los estudios de cualquier época y autor, como por ejemplo los paradigmáticos estudios de Fernando Sor³⁷⁴ del siglo XIX y los de Villa-Lobos³⁷⁵ del XX. La Homofonía induce a destacar los planos sonoros de cada uno de los componentes de la música: melodía y armonía, por lo que el resultado fisiológico es un mayor control de la intensidad y forma de pulsación de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas de la guitarra. La versatilidad del modelo permite realizar multitud de artificios técnicos como trémolo, arpeggios, etc., por lo que básicamente la escuela de la guitarra se fundamenta en gran parte en este tipo de ejecución musical. Podemos comenzar a realizar melodía acompañada en un solo instrumento una vez que se ha presentado la Monofonía y se han realizado algunos ejercicios melódicos, por lo que ubico la iniciación en el último tercio del primer año de aprendizaje.

3.3.5.3- Polifonía.

La Polifonía es uno de los tipos de ejecución más complejos que existen en guitarra, de hecho hay poca música polifónica que pueda

³⁷⁴ SOR, F., *30 estudios de guitarra*, revisados por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1960.

ejecutarse con cierta fluidez en una sola guitarra, por lo que en ocasiones nos encontramos con versiones para dos guitarras. Las Fantasías de los vihuelistas y laudistas del Renacimiento, pueden ser ejemplos de iniciación a la música polifónica, aunque tienen dificultades de ejecución e interpretación, por lo que desde mi punto de vista deben incluirse como muy pronto al final del 4º año, y escogidas muy meticulosamente. La Polifonía alcanza la madurez en la época Barroca, como expuse en el Capítulo 1, se escribieron formas polifónicas para el laúd por compositores laudistas, y por otros que no lo eran. Las composiciones polifónicas de S. L. Weiss son bastante accesibles, ya que era laudista, en un programa de guitarra de Grado Medio, nunca en Grado Elemental. Otras composiciones polifónicas realizadas para laúd por músicos no laudistas, como por ejemplo J. S. Bach, son accesibles en el Grado Superior de Guitarra. Para la iniciación a la música polifónica hay que tener presente la forma Canon. Existen multitud de cánones de procedencia clásica e incluso pseudo-folclórica, que son muy populares y pueden ser usados para que los interpreten los educandos en el curso 1º, dada su simpleza técnica. De esta forma estamos acometiendo dos objetivos, por un lado el inicio a la Polifonía, y por otro abogando por las cuestiones que he nombrado al principio de este epígrafe: posibilidad desde el inicio que se interpreten conjuntamente obras entre los diversos alumnos de guitarra, yo he usado cánones en diversos ámbitos educativos con guitarra y el resultado es altamente satisfactorio.

Monofonía (desde el principio)

Homofonía (último tercio del primer año)

³⁷⁵ VILLA-LOBOS, H., “*Doce Estudios para guitarra*”, Max Eschig, París, 1953.

Polifonía (cánones desde el principio) (formas polifónicas sencillas
4º año)

3.4- LOS PROGRAMAS DE ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

3.4.1- Introducción. Aspectos relativos a los contenidos sonoros en las programaciones.

La realización de un programa de enseñanza pasa por la adaptación del tercer nivel de concreción curricular (el profesor de música), con los preceptos del primer nivel de concreción curricular (ministerio correspondiente) Las materias básicas de enseñanza que tenemos los docentes, deben ser adaptadas a la norma correspondiente. Esto ocurre en muchos ámbitos de la **enseñanza musical**, desde la escuela primaria hasta los conservatorios³⁷⁶. El complemento de los distintos niveles curriculares o, en ocasiones la simple razón humana, hace que afloren proyectos que tienen que ver con nuevos planteamientos docentes. Así, empiezan a recogerse tímidos esfuerzos de profesores de conservatorio, que con recursos de investigación escasos, están sentando las bases, quizás, de una forma de tratar la **enseñanza instrumental** en sus primeros momentos, totalmente ajena a lo que hace unos años acontecía. Estos procedimientos no son patrimonio de nuestro país, como lo demuestran las manifestaciones de Gaviot-Blanc sobre el repertorio en la enseñanza del clarinete a los niños:

*“...encontré la solución coleccionando 167
canciones populares con el doble propósito de*

³⁷⁶ “... por ello, quizás deberíamos preguntarnos: si estamos eligiendo adecuadamente las músicas que proponemos en nuestras escuelas; si no hay mejores o diferentes tipos de temas a partir de otras conexiones, probablemente epistemológicas, entre los idiomas de la música que cultivan nuestros alumnos y aquéllos que sentimos, o que la sociedad siente que deben ser transmitidos para conservarlos; si es posible detectar comprobadamente rasgos permanentes del hacer musical de todo tipo y función que facilite su aceptación/absorción por parte de las jóvenes generaciones, aunque signifiquen un esfuerzo de comprensión y definición individual.

Manifestaciones de la Doctora Ana Lucía FREGA extraídas de:
<http://www.unirioja.es/dptos/dea/leeme/revista/fregainvest.html>

proporcionar repertorio en cada etapa del aprendizaje evitando, por otra parte, superar dichas etapas prematuramente. Una vez logrado este objetivo me propuse componer dúos con estas melodías”³⁷⁷.

Hay métodos de instrumento que su contenido melódico complementa el tradicional con otros más cercanos al alumno, si bien es cierto que no existen aún programas alternativos como el que ocupa este trabajo de investigación.

A partir de la Logse, ley que viene a sustituir la del Plan del año 66, ha habido una reestructuración de los Programas de Guitarra de los tres Conservatorios públicos de la Región de Murcia. En el artículo 4 del Real Decreto de 26 de junio de 1992, número 756/1992, se hace referencia expresa a las capacidades que deben adquirir los alumnos en el Grado Elemental, y entre ellas suscribo por su importancia la apreciación de la música como lenguaje artístico, y la expresión con sensibilidad musical y estética³⁷⁸, capacidades que desde mi punto de vista se consiguen con mayor eficacia con la adecuación de los contenidos sonoros a la sensibilidad general y en particular del educando.

Esta sección de la investigación la dedicaré a analizar esos Programas desde el punto de vista del contenido melódico de los mismos. Así, calibraré cuál ha sido la respuesta de los centros ante las líneas maestras de la reforma educativa. Lógicamente el contenido melódico está

³⁷⁷ GAVIOT-BLANC, B., “Pedagogie instrumentale et morphologie de l’enfant”, *Marsyas*, diciembre 1993, nº 28, página 75.

³⁷⁸ B. O. E., “El grado elemental de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades: a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas. b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos, y

inmerso en los Ejercicios, Estudios y Obras que el alumno debe afrontar a lo largo del Grado Elemental de Guitarra, que es el ámbito que he elegido en este trabajo de investigación, por tanto las opiniones de los distintos Programas estarán en gran parte matizadas por el número, uso y tipo de textos de cada centro.

La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, se ocupa en el Título II de las Enseñanzas de Régimen Especial. Este Título alberga dos Capítulos, el primero lo dedica a las Enseñanzas artísticas y el segundo a las Enseñanzas de idiomas. En el contexto del Capítulo I hay tres secciones, la primera está dedicada a la música y danza, la segunda al arte dramático y la tercera a las enseñanzas de las artes plásticas y el diseño. La sección primera: “*De la música y de la danza*”, contiene cuatro artículos, del 39 al 42, ambos inclusive, donde se marcan las líneas generales de la enseñanza de música y danza en cuanto a los grados que la componen que se determinan en tres, directrices de matriculación, requisitos para ejercer la docencia, ámbitos generales de funcionamiento de las Escuelas de música en cuanto a una enseñanza sin obtención de títulos con validez académica o de preparación para acceder a los Conservatorios por medio de exámenes específicos, relaciones con la Enseñanza de Régimen General y la universitaria, consideración de Licenciatura a todos los efectos a quienes hayan cursado satisfactoriamente el Grado Superior de estas enseñanzas, etc. Como toda ley, que viene a sustituir con un reglamento específico a otra u otras anteriores, las directrices son de corte general, y no entra en aspectos concretos de Programación como pueda ser el contenido melódico, que más tarde se han visto reflejadas en las correspondientes Ordenes inmersas en las siguientes

para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal...”, 27 de agosto 1992, número 206, página 6945.

Disposiciones generales que a través de los Boletines Oficiales del Estado en Ministerios de Educación y Ciencia va publicando sucesivamente.

En este contexto, se han publicado Orientaciones metodológicas de diversos ámbitos en los Anexos de las citadas Ordenes. Una de ellas, a la que haré referencia posteriormente³⁷⁹, la encontramos precisamente en las Orientaciones metodológicas del Anexo de la Orden de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza, publicada el sábado 22 de agosto de 1992.

A la vista de tales circunstancias los Centros de Profesores, en la medida que han sido capaces, han posibilitado la investigación de las posibilidades que existen al modificar el contenido melódico de los Ejercicios y Estudios que realizan los alumnos en los primeros años de asistencia a un centro educativo musical. Así existen, aparte de los textos que algunos profesores de instrumento han editado particularmente para la iniciación instrumental, estudios ciertamente superficiales sobre la iniciación a los instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, cello y contrabajo) Y digo superficial porque en un trabajo de estas características es preciso estudiar con detenimiento el instrumento, el contenido melódico y por último el programa que se va a diseñar. Por otra parte, y en el contexto propio del contenido melódico de las canciones seleccionadas, son en gran parte canciones populares infantiles, si tener en cuenta otras procedencias. Tiene sin embargo, intenciones interesantes en cuanto a la coordinación del Lenguaje Musical con la enseñanza instrumental, aunque la validez del proyecto; primer curso, es del todo insuficiente³⁸⁰. En

³⁷⁹ He preferido referirme a determinadas directrices en el momento que venga a colación, por el contrario de realizar un glosario de normas o recomendaciones para llamarlas posteriormente.

³⁸⁰ Este trabajo se presentó en el Centro de Profesores y Recursos de La Unión-Cartagena “Enrique Martínez Muñoz” el 12 de junio de 1998 por el grupo de trabajo llamado “La música Popular aplicada a

resumen, y desde mi punto de vista, es un proyecto de investigación que expuesto en cuatro folios y medio, no tiene la capacidad suficiente para constituir una experiencia docente.

3.4.2- Programas de Grado Elemental – Logse de la enseñanza de la guitarra, en Conservatorios de la Región de Murcia. Comentarios.

Los programas de la enseñanza de guitarra de los Conservatorios de la Región de Murcia que a continuación se relacionan, están copiados literalmente de los que se suministran por los Centros a las personas interesadas en ellos. Cualquier modificación del original está sustentada en una homologación gráfica a la hora de transcribir los tres programas.

Por otra parte, y como es lógico dada la orientación de este trabajo de investigación, solamente incluyo los Estudios y Obras que pertenecen a cada curso de los diversos Programas de Grado Elemental de los tres centros, con el objeto de analizar el contenido melódico de los mismos. Por tanto, no constan las partes referidas a objetivos y contenidos, así como las temporalizaciones y evaluaciones, aspectos estos propios de una Programación en su totalidad.

1er PROGRAMA: CONSERVATORIO DE MURCIA.

PROGRAMA

Curso 1º

Metodología

Ejercicios y Estudios:

D. AGUADO: Método de Guitarra. (Nos. 1-5. 1ª Parte) (U. M. E.)

F. CARULLI: Estudios para Guitarra (Nos. 1 al 6) (S. Zerboni)

M. DIAZ CANO: El Pequeño Guitarrista (Nos. 1 al 7) (U. M. E.)

U otros de similar estructura y dificultad.

Curso 2º

Metodología (seis estudios y dos obras)

F. SOR: Estudios para Guitarra Op. 60 (Boileau) (Nos. 1 al 7)

F. CARULLI: Estudios para Guitarra (S. Zerboni) (Nos. 6 y ss)

D. AGUADO: Método de Guitarra. Primera parte. (U. M. E.) (Nos. 6 al 10)

Dos obras libres de similar estructura y dificultad.

Curso 3º

Metodología (seis estudios y tres obras)

ESTUDIOS

M. CARCASSI: Veinticinco estudios melódicos progresivos. (Nos. 2, 3, 4, 6 y 7) (U. M. E.)

F. SOR: Estudios para Guitarra Op. 60 (U. M. E.) (Nos. 8 al 12)

F. TARREGA: Estudios. (Nos. 6, 7, 12 y 13) (Ed. Soneto)

L. BROUWER: Estudios simples (Nos. 1 al 5) (M. Eschig)

OBRAS

M. CARCASSI: Preludios.

GIULIANI: La Mariposa OP. 30.

M. VANDERMAESBRUGGE: Deux petites pieces.

SMITH BRINDLE: Preludios simples.

V. LEGLEY: Trois ariettes.

CARULLI: 14 Sonatas fáciles, etc.

Curso 4º

Metodología (seis estudios)

ESTUDIOS

D. AGUADO: Método de Guitarra. Segunda parte. (U. M. E.) (Nos. 1 al 11)

M. CARCASSI: 25 Estudios (U. M. E.) (Nos. 8, 9, 10, 13, 14 y 16)

F. SOR: Treinta estudios (U. M. E.) (Nos. 1 al 11)

TARREGA: Estudios (Nos. 20, 23 y 24) (Soneto)

BROUWER: Estudios simples. (Nos. 6 al 10) (M. Eschig)

Una obra de los vihuelistas españoles

Una obra clásica: (SOR, GIULIANI, CARCASSI, DIABELLI, CARULLI, etc.)

Una obra de autor contemporáneo (ABSIL, POULENC, DUARTE, PONCE, TORROBA, etc.)

OBRAS: (3 obras)

G. SANZ (Pavana y Folía)
RONCALLI (Gavota)
R. DE VISEE (Preludios)
SOR (Minuetos y Valses)
SMITH BRINDLE (Preludios simples)
LECLERCQ (Six Couleurs)
TARREGA (Lágrima)
ANONIMO (Romance)

Comentario

El conjunto de operaciones, reglas, consideraciones, máximas, o, lo que es lo mismo el método y, por otro lado, su aplicación coherente en un contexto determinado: metodología, no parece que tenga mucho que ver con la relación de estudios y obras de cada curso de guitarra. Hoy en día existen metodologías concretas para estudiar guitarra, que proceden del trabajo de grandes maestros del instrumento, como por ejemplo Andrés Segovia, y la aplicación de sus conocimientos por parte de sus alumnos en sus diferentes traducciones y empleos. Así, y en segunda generación, son diferentes los métodos que emplean José Tomás y José Luis Rodrigo, por nombrar algunos maestros españoles, y en tercera generación hay multitud de alumnos de éstos últimos que por medio de sus propias investigaciones y ampliaciones generan, con mayor o menor éxito, nuevas tendencias pedagógicas guitarrísticas. Ni que decir tiene que he omitido, por no hacer una extensa cadena de concomitancia, a todos los maestros de la talla de Tárrega o Pujol, cuyos trabajos he planteado someramente en el Capítulo 2 de esta investigación.

La confusión terminológica entre Programa y Metodología, es pues, la primera cuestión que me llama la atención del Programa de Guitarra de este Centro.

Por otro lado, y en cuanto a una reflexión en primera instancia, da la sensación que el Programa relativo a los preceptos de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) se ha generado estirando la Programación, que puede consultarse en el Centro, del Plan de estudios del año 1966³⁸¹. Esta circunstancia polarizará todas las reflexiones siguientes, en cuanto a la poca adaptación del Programa de Guitarra con las recomendaciones de la última ley.

Los dos primeros cursos tienen una serie de Estudios con un contenido melódico perteneciente al siglo XIX, con la excepción hecha al método del “*El Pequeño Guitarrista*” de Manuel Díaz Cano³⁸², Profesor Especial jubilado de este Centro, cuyo contexto musical está imbuido por algunas armonías de la “chanson française” del siglo XX. En el curso 3º se agregan a los autores comentados anteriormente, algunos estudios de Francisco Tárrega, por lo que temporalmente el contenido sonoro se inicia al principio del siglo XIX (Clasicismo), se estabiliza con Tárrega en la cuarta parte del mismo siglo (Romanticismo), y finaliza en la última mitad del siglo XX con los estudios de Leo Brouwer³⁸³. Aportación postrera muy interesante dada la calidad musical de los mismos y la aportación novedosa de algunas técnicas modernas para guitarra. En cuanto a las obras, también aparece un autor propio del siglo XX Smith Brindle. El cuarto curso no

³⁸¹ El Plan de 1966 extensamente pormenorizado, fue establecido por el Decreto de 10 de septiembre 2618/1966 y, se basa para algunos especialistas en el del año 1917. En este Plan el Grado Elemental de Guitarra consta de tres años, por los cuatro de la Logse. En el plan de estudios de 1966 el desarrollo está determinado en grados y en el número de cursos que consta cada asignatura, para obtener el título del grado correspondiente. Así Guitarra son tres años y Solfeo y Teoría de la Música cuatro, por lo que normalmente se estudiaba un curso por delante de Solfeo y Teoría de la Música que de Guitarra.

³⁸² DÍAZ CANO, M., *El Pequeño Guitarrista*, U. M. E., Madrid, 1974.

ofrece ninguna novedad en cuanto autores en los Estudios con respecto a lo ofertado en el curso anterior. Sí en las obras, ya que los alumnos deben interpretar tres obras de distinta época: Renacimiento (música para vihuela o laúd), Clasicismo y música contemporánea. Este tipo de planteamiento por épocas es consustancial no solamente a los centros del formato Conservatorio, sino también cuando se convocan oposiciones para ocupar plazas en los citados centros del estado, por lo que desde el principio el alumno aprende a discernir, los mapas de conocimiento musical. Hay, no obstante, una patente confusión para el alumno que observe el Programa, y es que una vez que se determina el número y época de las obras que se deben interpretar: tres obras, siendo una de los vihuelistas españoles o sea del Renacimiento, otra del Clasicismo y por último una más de música del siglo XX, se determinan como modelos más tarde algunas obras de Ludovico Roncalli, Robert de Visèe y Gaspar Sanz que son como vimos en el Capítulo 2 guitarristas del Barroco, italiano, francés y español respectivamente.

En líneas generales es solamente en el último curso, salvo confusiones, donde el alumno puede empezar a enriquecerse con distintos estilos de música. Lo cual demuestra parcialmente que una de las “asignaturas pendientes” en cuanto a los contenidos melódicos es el inicio del aprendizaje donde existe un cierto temor, a mi parecer, de abandonar las líneas maestras ortodoxas de la enseñanza de la guitarra, y por supuesto queda meridianamente clara la falta de afán investigador del profesorado al respecto de este problema. Creo que hay que esperar demasiado, tres años, para que el alumno entre en contacto con diversos estilos de música, por lo que desde mi punto de vista el Programa analizado es pobre en cuanto al contenido melódico, circunstancia que puede solucionarse con facilidad

³⁸³ BROUWER, L., *Estudios Sencillos*, Max Eschig, París, 1972.

con las distintas publicaciones que existen incluso en el contexto ortodoxo de la enseñanza, donde con una determinada secuencia técnica instrumental y en distintas épocas, se ofrecen piezas de guitarra para todos los niveles. Por supuesto que no hay aportaciones en cuanto a la generación por parte del profesorado de Estudios y Ejercicios de otras músicas que no es la clásica, empobreciendo así el estudio de los educandos.

2º PROGRAMA: CONSERVATORIO DE CARTAGENA

Curso 1º

MATERIAL DIDÁCTICO

Parte del material didáctico se irá creando en la propia clase entre alumnos y profesor. Para ello será necesario contar con papel pautado, preferentemente con los pentagramas más anchos de lo normal, con el fin de que los alumnos puedan escribir sin riesgo de confusión.

Como libro de texto, hemos optado por Basic Pieces I, de Juan Antonio Muro (Ed. Chanterelle), si bien podrá extraerse material de otros textos o usarlos en clase para leer a primera vista. Como referencia sirvan los siguientes:

“Mi primer libro de guitarra” JIMÉNEZ ROMÁN (Ed. Real Musical)

“Preparatorio de Guitarra” J. M. CORTÉS (Ed. Real Musical)

“Repertorio para la iniciación” J. M. CORTÉS (Ed. Real Musical)

“Método de guitarra para niños” M. KOYAMA (Ed. Zen-on)

“A Duet Approach to the Guitar” G. TOPPER (Ed. Broekmans - Van Poppel)

Curso 2º

MATERIAL DIDÁCTICO

Además del siguiente material, los ejercicios de tipo técnico se crearán en clase y se escribirán aparte en papel pautado, así como melodías para asimilación de los sonidos o notas que lo precisen. Se ha agrupado el material en tres apartados, y puede emplearse otro de características similares.

REPERTORIO INDIVIDUAL

“Klangbilder” Vol I. C. DOMENICONI (Edition Margaux) Números 1, 2, 5, 6, 7, 8.

“La Mariposa” Op. 50 M. GIULIANI (Ed. Real Musical) 1, 2, 3, 11, 13.

“La Guitarra Paso a Paso” M^a LUISA SANZ (Ed. Real Musical) 5, 6, 11, 12, 13, 16, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 65.

“Manege Frei” KINDLE (Hug musikverlage) Páginas 3, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 20.

LECTURA A PRIMERA VISTA

“Toquem... LA GUITARRA” B. RÖVENSTRUNCK (Ed. Clivis)

REPERTORIO CLASE COLECTIVA

“Toquemos juntos” FLORES CHAVIANO (Edit. Verbum) 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10.

“Toquem... LA GUITARRA” B. RÖVENSTRUNCK

“LEICHTE DUOS” J. KÜFFNER (Edit. Schott)

Curso 3º

MATERIAL DIDÁCTICO

Se ha agrupado el material en tres apartados específicos, de forma orientativa. Se puede emplear cualquier otro de características similares. Aparte, en clase se crearán tantos ejercicios de tipo técnico como se consideren oportunos entre profesor y alumno para trabajar las dificultades de forma aislada.

REPERTORIO INDIVIDUAL

“La Mariposa” Op. 30 M. GIULIANI (Edit. Real Musical) 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 20.

“Manege Frei” J. KINDLE (Hug Musikverlage), páginas: 4, 7, 13, 18.

“ Douze Morceaux très faciles pour guitare” A. TANSMAN (Max Eschig) 2, 3, 4, 5.

“La Guitarra paso a paso” M^a LUISA SANZ (Edit. Real Musical) 7, 8, 14, 15, 17, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 34, 48, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72.

“Método de Guitarra” D. AGUADO (U. M. E.) Primera parte. Lecciones 1, 2, 5, 6, 7, 9.

“Tema infantil con variaciones” J. M. FERNÁNDEZ.

“Six couleurs” N. LECLERQ: “Turquoise”, “Cyclamen”.

LECTURA A PRIMERA VISTA

“Toquem...LA GUITARRA” . B. Rövenstrunck.

“La Guitare Classique”. J. M. MOURAT (M. Combre)

REPERTORIO CLASE COLECTIVA

“Toquemos juntos”. FLORES CHAVIANO (Edit. Verbum)

“Selected Pieces for Practice for 3 Guitars” J. KÜFFNER (Schott) números 1 al 10.

Curso 4º

MATERIAL DIDÁCTICO

Hemos distinguido el material agrupándolo en tres apartados. Además de estos se pueden emplear otros de dificultad análoga.

REPERTORIO INDIVIDUAL

“La Mariposa” Op. 30 M. GIULIANI (Edit. Real Musical) 6, 9, 15, 17, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29 y 30.

“Estudios Sencillos” L. BROUWER (Max Eschig) 1, 2, 3, 4, 5

“Método de Guitarra” D. AGUADO (U. M. E.), primera parte. Lecciones 18, 20, 21, . Estudios para lo cuatro dedos 3, 5

“First Repertoire for Solo Guitar” Book 2. S. WYNBERG (Faber)

“La guitarra paso a paso” M^a LUISA SANZ (Edit. Real Musical) 9, 10, 18, 19, 21, 28, 29, 33, 35, 37, 57, 58, 62, 63, 66, 73, 74

“Six couleurs” N. LECLERQ: “Pourpre”, “Arlequin”, “Orange”, “Noir”

LECTURA A PRIMERA VISTA

“Guitarcosmos 1” R. SMITH-BRINDLE (Schott)

REPERTORIO CLASES COLECTIVAS

“Selected Pieces for Practice for 3 Guitars” J. KÜFFNER (Schott) del número 11 en adelante

“Leichte Duos” J. KUFFNER (Schott)

Comentario

Comparando este segundo Programa con el que analicé en primer lugar, salta a la vista la disposición del profesorado desde el primer curso, a que parte del material didáctico sea preparado por el profesor y los alumnos en clase, sin estar sujetos a la tiranía de un programa determinado con anterioridad, situación que fomenta de igual modo que los contenidos de la clase no se circunscriban exclusivamente a la guitarra, sino que saldrán a colación elementos de grafía musical, así como de teoría de la música en general. Por otro lado se advierte en los textos que se recomiendan, que en ellos se encuentran piezas de distinta procedencia: música clásica de guitarra, música clásica popular, música folclórica, etc., circunstancia que determina un gran enriquecimiento del contenido melódico. Este tipo de manifestaciones se basan claramente en ideas que surgen del desarrollo de la Logse en ámbitos concretos, así mismo como en reflexiones del profesorado, que en este caso se muestra sumamente activo en lo concerniente a la investigación pedagógica en el seno del aula. Los ámbitos

de desarrollo de la ley a los que me refiero, son los que aparecen en el Anexo de la “Orden de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza”, publicado en el Boletín Oficial del Estado el sábado 22 de agosto de 1992. En el referido Anexo hay unas “Orientaciones metodológicas referidas a los ámbitos de enseñanza de las Escuelas de Música”, y en el punto 2, página 29.398, referido a la Práctica Instrumental, se hace mención a los siguientes aspectos docentes:

Contenido melódico.³⁸⁴

Sobre los Programas preestablecidos.³⁸⁵

Sentido global de la clase de instrumento.³⁸⁶

La simultaneidad de piezas clásicas con otras de distinta procedencia se manifiesta desde los inicios, dada la naturaleza antes comentada de los textos a los que hacen referencia. Es interesante de igual forma que desde el curso 2º se agrupe la bibliografía en tres apartados: repertorio individual, lectura a primera vista y repertorio para la clase colectiva, que evita de esta forma confusiones del alumnado o sus tutores en cuanto a la operatividad

³⁸⁴ B. O. E., “Los contenidos de la enseñanza de un instrumento deberán tener en cuenta el amplio horizonte musical y la simultaneidad de géneros, formas y estilos con los que conviven los niños y jóvenes de hoy. Por ello, la multiplicidad de funciones que la música desempeña en nuestra sociedad debe verse reflejada en una oferta educativa que no se limite a lo que en términos académicos tradicionales se denomina música culta, sino que incluya desde la música tradicional hasta las múltiples manifestaciones que constituyen una parte esencial de la cultura de los jóvenes –jazz, pop, rock, etc.”, 22 de agosto de 1992, número 202, página 29.398.

³⁸⁵ B. O. E., “En el proceso de enseñanza y aprendizaje de un instrumento resulta esencial adaptar los objetivos a las características individuales de los alumnos y seleccionar los materiales didácticos y el repertorio de acuerdo a los intereses de los mismos, sin prefijar exigencias condicionadas por un programa preestablecido”, 22 de agosto 1992, número 202, página 29.398.

³⁸⁶ B. O. E., “Con independencia de que el alumno pueda profundizar en los conocimientos teóricos inscribiéndose en materias que el Centro ofrezca dentro del ámbito de «Formación musical complementaria», la clase de instrumento deberá plantearse como una enseñanza que se ocupa de la formación musical del alumno en sentido global y por ello deberá interrelacionar los contenidos teóricos y

de los textos. Los métodos clásicos aparecen en segundo curso, con obras de Giuliani, Küffner, el compositor moderno Carlo Domeniconi y el guitarrista contemporáneo cubano Flores Chaviano, entre otros. A partir de segundo se compagina la escuela tradicional de la guitarra formada por autores de todas las épocas y estilos, con los primeros métodos pensados más para atraer la atención del educando que para formarlo clásicamente. Este dato es importante y lo es también el hecho de considerar que a partir de aquí las diferentes escuelas clásicas van relevando poco a poco, a los métodos de múltiple contenido melódico. Es en el cuarto curso donde parece que, a pesar de proponer textos donde existen piezas de diverso contenido melódico aunque en menor medida como el de María Luisa Sanz, los autores de música clásica toman el relevo definitivo. Esta progresión la encuentro desde mi punto de vista sumamente acertada, ya que al final del Grado elemental el alumno tiene adquiridas ciertas aptitudes instrumentales y musicales que le determinarán definitivamente por los autores cultos sin menospreciar, y en ocasiones manteniendo contactos, las otras músicas que le han aupado al mundo de la interpretación de forma no traumática.

El Programa analizado, como se desprende de los comentarios que he realizado, me parece muy interesante en cuanto a la variedad y progreso de los distintos elementos que forman el contenido melódico. Echo de menos, sin embargo, las distintas aportaciones expresas del profesorado en cuanto a la generación de Estudios y Ejercicios desde parcelas melódicas alternativas, parcelas que solamente se ofrecen en los textos que recomienda el Programa.

3er PROGRAMA: CONSERVATORIO DE LORCA

prácticos a través de las posibilidades que ofrece el aprendizaje de un instrumento”, 22 de agosto 1992,

REPERTORIO

Curso 1º

Cortés, J. M.	Cuadernos didácticos.... Preparatorio: completo
Jiménez-Román	Mi primer libro de guitarra: completo
Mourat, J. M.	La guitare classique, vol. A: primeras piezas

Curso 2º y 3º

Aguado	Método ...: estudios preliminares y de la Iª parte
Brouwer	Estudios sencillos, cuaderno 1
Carulli	Estudios para guitarra
Cortés, J. M.	Repertorio para la iniciación, 1
Diabelli	Pequeñas piezas para principiantes op. 39
Giuliani	La Mariposa 1 - 20
Mourat, J. M.	La guitare classique, vol. A y B
Sanz, G.	Piezas de iniciación al estilo punteado
Sanz, Luisa	La guitarra paso a paso
Smith Brindle	Guitarcosmos 1 y 2
Sor	Estudios op. 31 y op. 60
Tansman	2 Piezas fáciles: cuadernos 1º y 2º

Curso 4º

Aguado	Estudios 25, 26 y 27 (1'2p.), y para los 4 dedos
Anónimo	Romanesca (del vol. B de Mourat)
Bach, J. S.	Sarabande (del vol. B de Mourat)

Brouwer	Estudios sencillos, cuaderno 2
Carcassi	25 Estudios 1 - 7
Carcassi	6 Caprichos op. 26
Carulli	Rondós
Diabelli	7 Preludios
Domeniconi	24 Preludios
Duarte	Six Easy Pictures op. 57
Fenández, J. M.	5 Bagatelas
García Abril	Vadémecum, 1ª parte
Giuliani	La Mariposa 21 - final
Kellner, D.	Chacona
Kleynjans, F.	Valse Romantique
Lerich	Preludios
Logy	Giga
Pujol	Estudios complementarios del vol. II
Roncalli	Preludios y tiempos menores de suite
Sanz, G.	Pavana
Smith Brindle	10 Simple Preludes
Sor	30 Estudios, rev. Sainz de la Maza: 1 - 9
Tansman	12 Piezas fáciles: nº 12
Weiss	Pequeñas piezas

Comentario

Este tercer y último Programa mantiene similares características con el anteriormente analizado, en cuanto al origen de los contenidos melódicos, conexión entre los textos alternativos y ortodoxos, que de igual forma se revela el segundo curso como punto de inflexión entre estas dos corrientes, etc. Queda sin embargo meridianamente claro la escasez de

datos en cuanto a qué ejercicios, estudios u obras corresponden a cada curso, aunque en ocasiones esta aptitud es consciente y se realiza para no encasillar el Programa, y de igual forma el número de textos de los primeros cursos, quizás los más delicados, es sensiblemente inferior al del Programa anteriormente analizado. Las opciones del cuarto curso son muy interesantes y variadas. Se incluyen autores de múltiples épocas e inspiraciones, como por ejemplo las obras de Antón García Abril (Teruel, 1933 -) No queda expresamente citado en el Programa, cualquier dato que revele la participación del alumno, conjuntamente con el profesor, en la realización a mano alzada de ejemplificaciones musicales para la guitarra, como citaba el Programa anterior. Por otro lado es preciso decir, aunque no consten datos en este trabajo porque no pretendo analizar la Programación sino el Programa, que el conjunto de la programación de este centro en el ámbito de aclaración de conceptos propios del hecho de programar, estructura, etc., denota que su ejecución ha sido realizada por personas que se han preocupado por conocer el lenguaje de la Programación, y llevarla a cabo de forma clara y operativa, poniendo al alcance del usuario un trabajo que comparativamente es, desde mi punto de vista, paradigmático.

También de igual forma que en el Programa anterior no hay ninguna alusión a la posibilidad de generar Ejercicios o Estudios, por parte del profesor, con contenidos melódicos ajenos a la música culta.

De los tres Programas analizados, son interesantes desde mi punto de vista, el segundo y tercero. De estos dos, particularmente prefiero el segundo por la variedad de textos y la posibilidad apuntada de realizar ejemplificaciones en el contexto de la clase. La opción que queda desierta es la aportación musical del profesorado o generación de Ejercicios y

Estudios que complementen los textos expuestos con músicas alternativas, precisamente el objetivo primordial de este trabajo de investigación.

3.4.3- Programa Ortodoxo.

Generar un Programa Ortodoxo o, un Programa donde se contemplen los aspectos de la educación guitarrística que han estado presentes a lo largo de los últimos años del siglo XX, no es una tarea especialmente difícil, ya que con unos matices u otros los guitarristas de mi generación, hemos estudiado en ese ámbito. Si consideramos que los componentes del estudio pueden reducirse a Ejercicios, Estudios y Obras, los primeros son muy específicos para cada alumno y pueden generarse de forma explícita para cada uno de ellos. Con respecto a las Obras, ya en los últimos años han aparecido una serie de publicaciones que son un compendio de composiciones donde la organización suele estar contemplada por épocas, dificultad o ambos aspectos. Esto determina que no es preciso abordar el apartado de obras en publicaciones individuales sino, como he dicho, colectivas. Estas publicaciones, por otra parte, mantienen una calidad expresa en cuanto a la fidelidad con los originales y a la digitación, aunque esta última sea sensible de modificarse, por lo que no creo necesario establecer una relación de obras secuenciadas, cuando se puede acudir a esas publicaciones, que en los Programas de los Conservatorios antes relacionados aparecen, con facilidad. Solamente incluyo en el Anexo, ya que la transcripción y digitación son del que escribe, cuatro obras de J. S. Bach originales para laúd, que pueden integrarse en el Programa de Grado Elemental de Guitarra. No obstante, y como novedad, organizo por cursos los Estudios para Grado Elemental que se encuentran en los métodos más usados en todas las épocas de guitarra; Mateo Carcassi, Napoleón Coste, Fernando Sor, Dionisio Aguado y Ferdinando Carulli, todos autores de

principios del siglo XIX. Como es natural el grado de dificultad en cualquier caso es subjetivo.

RELACIÓN DE ESTUDIOS QUE FORMAN PARTE DEL PROGRAMA ORTODOXO DE GUITARRA

Curso	Nombre y Tonalidad	Autor	Procedencia	Arreglo	Dificultad
2º	Estudio nº 1 en DoM	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
2º	Estudio nº 2 en Lam	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
3º	Estudio nº 3 en LaM	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº 4 en ReM	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº 5 en SolM	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº 6 en DoM	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº 7 en Lam	Mateo Carcassi	25 Estudios melódicos progresivos, Op. 60	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº 1 en Lam	Napoleón Coste	25 Estudios para guitarra, Op. 38	Regino Sainz de la Maza	Difícil

4º	Estudio nº 2 en MiM	Napoleón Coste	25 Estudios para guitarra, Op. 38	Regino Sainz de la Maza	Difícil
2º	Estudio nº 1 en DoM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
3º	Estudio nº 2 en MiM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
3º	Estudio nº 3 en Mim	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
3º	Estudio nº 4 en Lam	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Difícil
4º	Estudio nº 5 en SolM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Fácil
4º	Estudio nº 6 en DoM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Fácil
4º	Estudio nº 7 en DoM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
4º	Estudio nº 8 en SolM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
4º	Estudio nº 9 en Rem	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
4º	Estudio nº 10 en Mim	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Medio
4º	Estudio nº 11 en Sim	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Difícil
4º	Estudio nº 12 en LaM	Fernando Sor	12 Estudios para guitarra, Op. 60	Graciano Tarragó	Difícil
1º	Lección nº1, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
1º	Lección nº2, 1ª parte en Lam	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio

2º	Lección nº3, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
2º	Lección nº4, 1ª parte en MiM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
3º	Lección nº5, 1ª parte en DoM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
3º	Lección nº6, 1ª parte en DoM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
3º	Lección nº7, 1ª parte en DoM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
3º	Lección nº8, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
3º	Lección nº9, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº10, 1ª parte en Lam	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
4º	Lección nº11, 1ª parte en LaM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº12, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
4º	Lección nº13, 1ª parte en LaM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil

4º	Lección nº14, 1ª parte en DoM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº15, 1ª parte en DoM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº16, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº17, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº18, 1ª parte en SolM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº19, 1ª parte en Lam	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº20, 1ª parte en Lam	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Lección nº21, 1ª parte en LaM	Dionisio Aguado	Método de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
2º	Estudio nº1 en Mim	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
2º	Estudio nº2 en LaM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
3º	Estudio nº3 en DoM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio

4º	Estudio nº4 en DoM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Medio
4º	Estudio nº5 en DoM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº6 en LaM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº7 en ReM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº8 en Sim	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº9 en Mim	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº10 en Rem	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
4º	Estudio nº11 en ReM	Fernando Sor	30 estudios de guitarra	Regino Sainz de la Maza	Difícil
1º	Estudio nº1 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
2º	Estudio nº2 en ReM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
2º	Estudio nº3 en LaM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
2º	Estudio nº4 en SolM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
3º	Estudio nº5 en	Ferdinand	Studi per chitarra	Ruggero	Fácil

	Mim	o Carulli		Chiesa	
3º	Estudio nº6 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
3º	Estudio nº7 en SolM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº8 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Fácil
4º	Estudio nº9 en MiM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Fácil
4º	Estudio nº10 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº11 en Mim	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº12 en MiM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº13 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº14 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº15 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº16 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº17 en MiM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº18 en FaM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Fácil
4º	Estudio nº19 en FaM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº20 en SolM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº21 en Lam	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio

3º	Estudio nº22 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº23 en SolM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
3º	Estudio nº24 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº25 en Rem	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Fácil
4º	Estudio nº26 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
3º	Estudio nº27 en MiM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº28 en DoM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Medio
4º	Estudio nº29 en SolM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil
4º	Estudio nº30 en LaM	Ferdinand o Carulli	Studi per chitarra	Ruggero Chiesa	Difícil

RELACIÓN DE OBRAS QUE FORMAN PARTE DEL PROGRAMA ORTODOXO DE GUITARRA

Curso	Nombre y Tonalidad	Autor	Procedencia	Arreglo	Dificultad
4º	Sarabande en La menor	J. S. Bach	Suite en La menor BWV 995	José Antonio Clemente Buhlal	Alta
4º	Bourrée	J. S. Bach	Suite en Mi menor BWV 996	José Antonio Clemente Buhlal	Alta
4º	Preludio	J. S. Bach	Preludio, Fuga y Allegro en Re mayor	José Antonio Clemente	Alta

			BWV 998	Buhlal	
4º	Preludio en Re menor	J. S. Bach	Preludio en Re menor BWV 999	José Antonio Clemente Buhlal	Alta

3.5- EJEMPLIFICACIÓN DE LA UBICACIÓN DEL CONTENIDO MELÓDICO DE ACUERDO CON LA SECUENCIA DE LENGUAJE MUSICAL DEL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE.

3.5.1- Fichas técnicas.

Para la correcta catalogación de cada una de las piezas extraídas de los Cancioneros, he creado una ficha donde se determinan los aspectos más sobresalientes de cada una de ellas. A continuación explico el contenido de la ficha.

3.5.1.1- Descripción del tipo de ficha usada.

FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA NÚMERO:

La numeración de la ficha corresponde a la agrupación de las mismas por Cursos, de 1º a 4º.

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical:

El nombre de la melodía corresponde, como es natural, al que aparece en el texto consultado. Puede ser que la misma pieza, como hemos visto en el Capítulo 2º, aparezca en otro texto con nombre distinto.

Nota Bibliográfica:

Datos sobre la obra consultada.

Canto o Baile:

Tipo de creación musical.

Forma:

Forma musical a la que pertenece el ejemplo como puede ser: Parrandas o Pardicas, Jota, Malagueña, Nana o Canción de cuna, Canto de los Mayos, Canto de Auroros, Canción de labor o trabajo, Canción religiosa, Villancico, Canciones de hogar, Canto de romería, etc.

Tonalidad:

Tonalidad y Modo del ejemplo.

FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE MUSICAL

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical:

Según los contenidos expuestos antes resumidamente, del lenguaje musical que corresponde al Grado Elemental de Guitarra.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?:

Componente rítmico, interválico, tonal, tipo de compás, etc., que influye en su ubicación por Cursos.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

Otras circunstancias, de lenguaje musical, que influyen en la ubicación.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:

El transporte se considera hacia las tonalidades más operativas en guitarra, que son las que contienen menor número de bemoles, por ejemplo: Do, Sol, Re, La, Mi, Fa, Sib mayores y sus relativos menores.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?:

Ubicación después de haber considerado el transporte.

Comentarios:

Incidencias generales.

3.5.1.2- Enumeración de las fichas.

FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA

NÚMERO: 1

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Canto de los anisicos”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 165, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Canto

Forma:

Tonalidad: FaM

FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE MUSICAL

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 1º
Curso o 2º.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (ligaduras de unión) y Tonalidad con alteraciones.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales que podrían ubicar la pieza en 2º.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: No se transporta.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 1º Curso.

Comentarios: Al tener dos voces puede ser cantada por dos grupos. Para la instrumentación guitarrística podría realizarse un transporte a una tonalidad más adecuada.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 2**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Hojitas de limón”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 328, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parrandas de Murcia.

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 1º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Rítmico (ligadura y puntillo en la negra)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Tonalidad.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** SolM octavado o
DoM octavado.

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 1º sin octavar.

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 3**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Malagueña murciana”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 167, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma: Malagueña

Tonalidad: DoM (influencia de la escala hispano-árabe)

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º
Curso

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (tresillos)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sin transporte

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º Curso

Comentarios: Debido a los tresillos puede ubicarse al final del 2º Curso o en 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 4**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Jota murciana”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 168-169, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma: Jota

Tonalidad: SolM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º
Curso

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (tresillos)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: DoM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º Curso

Comentarios: Debido a los tresillos, al final del 2º Curso o en 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 5**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Parranda del uno”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 174-175, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º
Curso

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (síncopas y tresillos)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: SolM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º Curso

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 6**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Jo y Ja”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 324, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Seguidillas

Tonalidad: ReM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Interválico (cromatismos) Alteraciones accidentales.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Rítmico (puntillo) Tonalidad.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sin transporte.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios:

FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA

NÚMERO: 7

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “A bailar han salido”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*, página 325, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda del uno.

Tonalidad: FaM

FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE MUSICAL

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (grupos artificiales, tresillo)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Tonal. Rítmico (puntillo y contratiempo)

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: SolM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 8**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “La Dalia”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 321, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Jota murciana

Tonalidad: SolM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Grupos artificiales (tresillo)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Interválico (cromatismos)
Alteraciones accidentales.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** ReM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 9**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Seguidilla del Jo y Ja”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 174, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Baile

Forma: Seguidilla

Tonalidad: ReM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Tonal y rítmico.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sin transporte.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 10**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Villancico murciano”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 176, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Canto

Forma: Villancico (Aguinaldo)

Tonalidad: Mim

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico(puntillo en corchea)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Lam, tonalidad original.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 11**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Las Torrás”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 175, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Baile.

Forma:

Tonalidad: Fa

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (corchea - dos semicorcheas)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Intervalos de 4ª.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: DoM.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 12**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Una cosa seria”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 330, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Pardicas de Abanilla

Tonalidad: SolM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Tonal

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Rítmico

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** DoM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 2º

Comentarios: La principal dificultad es tonal, al aparecer por primera
vez las alteraciones. Los silencios de corchea de los compases 12 y 20
son dignos de tener en cuenta dada su dificultad rítmica.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 13**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Este pañuelo que llevo”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 331, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Alegrías de Ulea

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Ámbito melódico

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Interválico.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** ReM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 2º

Comentarios: Al transportar esta Alegría a Re mayor nos encontramos
con alteraciones propias de los contenidos de este curso.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 14**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Anisicos”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 332, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma:

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Interválico

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Rítmico (contratiempo)

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** ReM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 2º

Comentarios: La tonalidad de ReM no es tan aguda como la original
que propone el autor del cancionero. Hay dudas sobre si es un baile o un
canto.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 15**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Quisiera...”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 333, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Malagueña murciana

Tonalidad: DoM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Rítmico (tresillos)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Alteraciones accidentales

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** SolM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 2º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 16**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Aguinaldo del campo de Mula”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 161, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Canto

Forma: Villancico

Tonalidad: Fa#m

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º
Curso o 3º.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (puntillo de prolongación)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Tres alteraciones en la armadura que podían ubicar la pieza en 3º.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sim

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º Curso

Comentarios: El transporte vendría dado por la adecuación instrumental a la guitarra.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 17**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “El Besito”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 162-164, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma:

Tonalidad: MibM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 2º
Curso o 3º.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Tipo de compás y Tresillo.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales. Tres alteraciones en la armadura que podrían ubicar la pieza en 3º.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: No es necesario que se transporte

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º Curso

Comentarios: Su uso en la enseñanza de la guitarra es complicado, salvo para el acompañamiento.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 18**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Parranda del campo de Lorca”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 170-171, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: Final 2º
Curso o 3º.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (síncopas y tresillos) Alteraciones accidentales.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Puntillos de prolongación.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: La M.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3º Curso.

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 19**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Parranda del medio”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 172-173, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda

Tonalidad: SolM.

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 3°.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Cambio de compás. Rítmico (síncopas y tresillos)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales. Puntillos de prolongación.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: DoM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3° Curso

Comentarios: El cambio de compás de 3/4 a 3/8 es determinante para la ubicación en el curso 3°.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 20**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Quita la mula rucia”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 176, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Canto.

Forma:

Tonalidad: Cadencia andaluza (Lam-Sol-Fa-Mi)

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: Curso 3º.

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (síncopas) Cadencias folclóricas.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Cadencia andaluza (Mim-Re-Do-Si)

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: Curso 3º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 21**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Duérmete”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 321, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canción de cuna

Tonalidad: Solm

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 3º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Compás de amalgama. Interválico y alteraciones accidentales.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Tonalidad con alteraciones.
Rítmico(corchea con puntillo y semicorchea)

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Octavado.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3º

Comentarios: El compás de amalgama determina definitivamente su ubicación en el curso 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 22**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Si quieres que te quiera”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 321, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Seguidillas

Tonalidad: LaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 3º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Tonalidad. Cambio de compás.

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Rítmico (contratiempo y
puntillo)

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** ReM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 3º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 23**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Canción de cuna”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 171, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canción de cuna

Tonalidad: Solm en cuanto a la armadura. Realmente esta canción se basa en la estructura de la escala modal hispano-árabe (Re-Mib-Fa#-Sol-La-Sib-Do-Re) en Re.

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 3º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Cambio de compás.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Escala modal.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sin transporte. Posibilidad de arreglo para dos guitarras.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3º

Comentarios: Al concretarse la dificultad en el cambio de compás y la estructura melódica modal, no cabría la modificación de nivel.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 24**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “El Rosario de la Aurora”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 335, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canto de Auroros

Tonalidad: Fa#m

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 3º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Tonalidad de hasta tres alteraciones.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Interválico, 4ª justa En el compás 22-23 y 6ª m en el compás 24.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Rem

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios: Re menor es una tonalidad adecuada para transportar la canción y eliminar así en número de alteraciones de la armadura.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 25**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Canto de trilla”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 166, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canto de labor o trabajo.

Tonalidad: Lam

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º
Curso

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico y Notas de adorno como los mordentes.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Tipo de compás, 6/8.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Sin transporte.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 4º Curso

Comentarios: Si se suprimen los adornos podría ubicarse en 1º Curso.
Difícil arreglo para guitarra por los adornos.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 26**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “La romería de la Fuensanta”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Lo que canta el pueblo español*, página 177, U. M. E., Madrid 1966.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canto de romería

Tonalidad: ReM.

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º
Curso

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (mordentes)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: LaM.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: Curso 3º.

Comentarios: Suprimiendo las notas de adorno, que son una licencia del autor del texto, pude ubicarse en 3º Curso.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 27**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “En la huerta de Murcia”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 321, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda

Tonalidad: SolM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Notas de adorno.

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Síncopa y contratiempo.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** Sin transporte.

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 4º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 28**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “La que no tiene novio”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 322, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Jota bolera.

Tonalidad: MiM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Tonalidad con cuatro alteraciones.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Grupos artificiales. Tipo de compás.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: ReM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3º

Comentarios: Un caso claro de cambio de nivel de curso motivado por el número de alteraciones de la tonalidad.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 29**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Dos soles”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore Musical Español*,
página 323, Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto de trilla.

Forma: Canto de labor o trabajo.

Tonalidad: Lam

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Las figuras fusas.

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Notas de adorno.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** Es difícil pensar en
un transporte adecuado ya que su ejecución en guitarra es compleja.

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 4º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 30**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Parranda del tres”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 172, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda

Tonalidad: SolM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (adorno de dos notas)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Octavar.

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 3º

Comentarios: El adorno de dos notas determina el nivel de 4º curso. De eliminarse puede encuadrarse en el curso 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 31**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Rosario de la aurora”

Nota Bibliográfica: de Juan del Águila, J., *Las canciones del pueblo español*, página 173, U. M. E., Madrid, 1960.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canción religiosa

Tonalidad: Fam

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Tonalidad con cuatro alteraciones en la armadura.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?:

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: Rem

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 2º

Comentarios: Caso claro de modificación de nivel basado en la reducción de las alteraciones de la armadura.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 32**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Parece que me miras”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 329, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Parranda del campo de Lorca

Tonalidad: FaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Rítmico (puntillo sobre corchea con fusas y tresillo de semicorcheas)

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Alteraciones accidentales.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: MiM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: 4º

Comentarios: Esta melodía contiene un elemento rítmico que debe presentarse en este curso (puntillo sobre corchea con fusas) De no haberlo contenido puede incluirse en el repertorio de 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 33**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Perlas...”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*, página 333, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Baile

Forma: Fandango

Tonalidad: DoM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina su nivel?: Adornos de dos notas. Rítmico.

¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es importante en su ubicación solfística?: Ámbito melódico.

De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?: LaM

Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical correspondería?: Anulando el adorno del compás 15 puede encuadrarse en el 2º curso.

Comentarios: Puede interpretarse tanto en 2º como en 3º.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 34**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Como vienes del monte”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 334, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto

Forma: Canto de romería

Tonalidad: ReM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Rítmico (adornos)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:**

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** SolM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 4º

Comentarios: Si se eliminan los mordentes pudiera encuadrarse en 2º
curso.

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 35**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “Quita la mula rucia”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 334, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto

Forma:

Tonalidad: Escala modal hispano-árabe (Mi-Fa-Sol#-La-Si-Do-Re-Mi)

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Rítmico (corchea con puntillo asociada a fusas)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Modal.

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** Sin transporte.

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 4º

Comentarios:

**FICHA TÉCNICA SOBRE EL FOLCLORE MURCIANO. FICHA
NÚMERO: 36**

FICHA GENERAL

Nombre de la pieza musical: “La Virgen es panadera”

Nota Bibliográfica: Hidalgo Montoya, J., *Folklore musical español*,
página 336, A. Carmona, Madrid, 1974.

Canto o Baile: Canto

Forma: Villancico

Tonalidad: LaM

**FICHA DE CATALOGACIÓN EN CUANTO AL LENGUAJE
MUSICAL**

Curso a que corresponde según el nivel de lenguaje musical: 4º

**¿Cuál es el componente musical que fundamentalmente determina
su nivel?:** Rítmico (adornos de dos notas y tresillos de semicorcheas)

**¿Qué otro componente, secundario con respecto al anterior, es
importante en su ubicación solfística?:** Armónico e interválico

**De poder transportarse para facilitar la ejecución o arreglo en
guitarra, ¿a qué tonalidad se podría realizar?:** SolM

**Una vez transportada, ¿a qué curso de lenguaje musical
correspondería?:** 4º

Comentarios: Si se eliminan las notas de adorno puede pertenecer a 2º
curso.

3.5.2- Incidencias en los Cancioneros. Comentarios generales.

Este apartado tiene relación, y mantiene la misma estructura de investigación que el correspondiente al Capítulo 2 de este trabajo.

3.5.2.1- *En cuanto a la tonalidad.*

(Misma canción en distinta tonalidad)

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “El rosario de la Aurora” página 335 – **Fa#m**

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “El rosario de la Aurora” página 173 – **Fam**

3.5.2.2- *En cuanto al nombre.*

(Misma canción con distinto nombre)

De nombre parecido

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Anisicos” página 332

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Canto de los anisicos” página 165

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Jo y Ja” página 324

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Seguidilla del Jó y Já” página 174

De nombre distinto

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “A bailar han salido”
página 325

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Parranda del
uno” página 174

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Como vienes del
monte” página 334

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “La Romería de
la Fuensanta” página 177

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Dos soles” página 323

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Canto de trilla”
página 166

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Duérmete” página 321

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Canción de
cuna” página 171

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “En la huerta de
Murcia” página 321

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Parranda del
tres” página 172

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “La Dalia” página 327

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Jota murciana”
página 168

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Parece que me
miras...” página 329

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Parranda del campo de Lorca” página 170

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Quisiera...” página 333

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Malagueña murciana” página 167

3.5.2.3- *En cuanto al origen o procedencia.*

(Canciones que pueden ser consideradas de otra región y vienen en un determinado Cancionero, como pertenecientes a la Región de Murcia)

No he detectado claramente ninguna canción o baile que sea susceptible de pertenecer a otra región. De cualquier forma esta circunstancia es puramente anecdótica y de ninguna forma relevante para la trascendencia de un trabajo de investigación, ya que como expliqué en el Capítulo 2 de este trabajo, factores diversos de la conducta humana, como las migraciones, hacen que los límites del folclore en general no estén determinados como por ejemplo las delimitaciones políticas, que son en su gran mayoría ficticias y atienden a intereses puramente económicos y políticos. Una de las piezas que en alguna ocasión se ha considerado oriunda de la Región de Murcia, y la gran mayoría de los datos la ubican en Andalucía es “El Paño”, hasta tal punto que algunos autores, como Manuel Díaz Cano, la han usado en la configuración de alguna de sus obras³⁸⁷.

3.5.2.4- *En cuanto a la transcripción del autor del cancionero.*

³⁸⁷ DÍAZ CANO, M., *Suite Murciana, El paño fino*, páginas 11 a 13, U. M. E., Madrid,...¿?

(Por ejemplo: diferencia en cualquier contexto gráfico con respecto a la misma canción en dos o más versiones distintas de dos Cancioneros)

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “El rosario de la Aurora” página 335

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “El rosario de la Aurora” página 173

Diferencia: La duración de la última nota.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Anisicos” página 332

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Canto de los anisicos” página 165

Diferencia: La versión de J. de Juan del Águila se presenta con terceras.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Jo y Ja” página 324

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Seguidilla del Jó y Já” página 174

Diferencia: Error en la transcripción de J. de Juan del Águila en el compás 11, se aprecia un Fa# cuando la nota correcta debe ser Sol #. En la versión de Hidalgo Montoya falta la última frase para ir a la conclusión, cuya explicación expongo seguidamente. Esta Seguidilla puede estructurarse en su forma más habitual, o sea como se tañe y baila normalmente de la siguiente manera: Introducción, Copla, Vuelta - Copla y Final³⁸⁸. A ambas versiones le falta la Introducción y el Final. En la versión de Hidalgo Montoya aparece solamente la

³⁸⁸ Consultar capítulo N°2, donde se expone la forma más ortodoxa de la Seguidilla.

Salida y la Copla. En la de J. de Juan del Águila aparece por el contrario la Salida, Copla y Vuelta – Copla.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “A bailar han salido”
página 325

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Parranda del uno” página 174

Diferencia: Blanca ligada a negra entre los compases 7 - 8, 15 – 16 y 23 – 24 en la versión de Hidalgo Montoya, en la otra transcripción no existe la negra de los compases 8, 16 y 24.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Como vienes del monte” página 334

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “La Romería de la Fuensanta” página 177

Diferencia: La versión de J. de Juan del Águila está realizada con tercetas. Las dos primeras células melódicas de la segunda frase terminan en la versión de Hidalgo Montoya en negra y en la otra versión en negra con puntillo.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Dos soles” página 323

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Canto de trilla”
página 166

Diferencia: En ocasiones las figuras reales de la transcripción de Hidalgo Montoya se convierten en la de J. de Juan del Águila en notas de adorno. Hidalgo Montoya repite dos veces el tema.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Duérmete” página 321

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Canción de cuna” página 171

Diferencia: de Juan del Águila repite dos veces la canción, con dos finales distintos que afectan a los dos últimos compases.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “En la huerta de Murcia” página 321

De Juan del Águila *Las canciones del pueblo español*: “Parranda del tres” página 172

Diferencia: Solamente en último compás muestra diferencia en el tipo de adorno que es de dos notas en la versión de Hidalgo Montoya y de una nota en la de Juan del Águila.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Parece que me miras...” página 329

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Parranda del campo de Lorca” página 170

Diferencia: Hay una blanca ligada a una negra entre los compases 12 – 13 en la versión de Hidalgo Montoya. En la de J. de Juan del Águila la blanca es negra. En el compás 17 de la transcripción de Hidalgo Montoya la nota Sol es blanca, en la de Juan del Águila es negra.

Hidalgo Montoya *Folklore musical español*: “Quita la mula rucia” página 334

De Juan del Águila *Lo que canta el pueblo español*: “Quita la mula rucia” página 176

Diferencia: En los compases 4, 9 y 20, las notas Sol y Fa del giro melódico son fusas en la versión de Hidalgo Montoya, y

semicorcheas en la de J. de Juan del Águila. En el compás 8, el segundo Si es semicorchea en Hidalgo Montoya y corchea en la versión de J. de Juan del Águila.

Comentarios generales

Estas Incidencias que aparecen en los Cancioneros estudiados, determinan la aplicación práctica de lo expuesto en el punto 5.2 del Capítulo 2, tal y como al principio de este apartado he dicho. Como se puede apreciar, es variada la transcripción de los cantos y bailes del **folclore musical** de una región. Hay bastantes incidencias aún a pesar que los autores estudiados son solamente dos, y que básicamente la recogida de material es a través de otros textos o cancioneros publicados con anterioridad y no de la manifestación directa musical, a tenor de la configuración de los Cancioneros y los cantos y bailes recogidos. Esta clase de Cancionero lo especificaba en el punto 5.1 “Tipo de Cancioneros” del Capítulo 2 con el nombre **E2. Cancionero No Contemporáneo** cuya característica principal es que, “el transcriptor realiza su trabajo por datos recogidos en anotaciones y transcripciones realizadas en tiempos pasados, lejanos o cercanos. En otras palabras, el autor recopila de otros textos ya transcritos, en contraposición del epígrafe del mismo punto denominado **E1. Cancionero Contemporáneo**, donde el autor transcribe de la fuente sonora original, y ponía como ejemplo el Cancionero, “*Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*”³⁸⁹.

Las incidencias relativas a la tonalidad son escasas, una canción con una diferencia de un semitono, Fam – Fa#m. Las relativas al nombre se diferencian principalmente en que en ocasiones la pieza lleva el nombre de

la forma musical, por ejemplo “Parranda de...”, “Jota de...”, en contraposición de la misma pieza que adopta el nombre del contenido prosódico básico, como por ejemplo “Parece que me miras...” o “En la huerta de Murcia”.

Por otro lado las incidencias que tienen que ver con la transcripción de las piezas, son relativas a las distintas visiones por parte de los dos autores de la grafía de determinados sonidos, normalmente de canto melismático, y su transcripción como notas reales o de adorno, algunos errores de escritura, distintos puntos de vista en cuanto a la configuración fraseológica, etc., circunstancias todas ellas descritas de forma teórica en el ya apuntado punto 5.2 del Capítulo 2 de este mismo trabajo de investigación.

3.5.3- Síntesis general de los datos recogidos en las fichas técnicas.
Comentarios generales.

Número de piezas estudiadas: 36, reales 24

Número de piezas musicales pertenecientes al folclore murciano, que pueden ubicarse en:

1er Curso de Lenguaje Musical: 2

2º Curso de Lenguaje Musical: 16

3er Curso de Lenguaje Musical: 6

³⁸⁹ RIERA ESTARELLES, A., *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*, Moll, Palma de Mallorca,

4° Curso de Lenguaje Musical: 12

Piezas que son sensibles de transportarse para facilitar la ejecución o arreglo, número: 24

Una vez transportadas, expresar el número de piezas que pueden ubicarse en:

1er Curso de Lenguaje Musical: 2

2° Curso de Lenguaje Musical: 18

3er Curso de Lenguaje Musical: 9

4° Curso de Lenguaje Musical: 7

Comentarios generales

Hay once piezas, de las estudiadas, que están repetidas con alguna diferencia en cuanto al nombre o la tonalidad en la que están transcritas, por eso el número total de piezas estudiadas es realmente de veinticinco.

No he considerado arreglo, a las piezas que para mejorar su ejecución en la guitarra pueden ser octavadas.

La gran mayoría de piezas que modifican su nivel solfístico pasando de un curso a otro por sus contenidos, lo hacen debido a la reducción del

número de alteraciones en la armadura. Básicamente se observa que el número de piezas contabilizadas en un principio en el 4º curso (12), se reduce a (7) cuando se les somete a arreglo, pasando estas piezas a engrosar la lista de 2º curso y la de 3º.

3.5.4- Relación de piezas que forman parte del Programa Alternativo de Guitarra y se han estudiado y catalogado anteriormente en este Capítulo desde el punto de vista del Lenguaje Musical. Comentarios generales.

Nombre	Texto de procedencia	Curso de Lenguaje Musical y Tonalidad	Curso de Guitarra y Tonalidad
Canto de los anisicos	<i>Lo que canta el pueblo español</i> de J. de Juan del Águila	1º FaM	3º ReM
Este pañuelo que llevo	<i>Folklore musical español</i> de Juan Hidalgo Montoya	2º FaM	3º DoM
Parece que me miras	<i>Folklore musical español</i> de Juan Hidalgo Montoya	4º FaM	4º DoM
El rosario de la aurora	<i>Folklore musical español</i> de Juan Hidalgo Montoya	3º Fa#m	3º Mim
Jota murciana	<i>Lo que canta el pueblo español</i> de J. de Juan del Águila	2º SolM	3º SolM

Seguidilla del Jó y el Já	<i>Las canciones del pueblo español</i> de J. de Juan del Águila	2° ReM	3° ReM
Canción de cuna	<i>Las canciones del pueblo español</i> de J. de Juan del Águila	3° Solm	3° Solm

Comentarios generales

Como podemos apreciar el número total de piezas que he considerado que pueden usarse en el Programa Alternativo con el consiguiente arreglo de guitarra es de siete. Teniendo en cuenta que son veinticuatro la totalidad de piezas distintas³⁹⁰, las arregladas configuran el 29,16% del total de las estudiadas.

De las siete piezas, seis están arregladas para una guitarra, y una para dos guitarras: “Canción de cuna”.

Tres piezas han mantenido la tonalidad original del autor del texto de donde proceden: “Jota murciana”, “Seguidilla del Jo y Ja” y “Canción de cuna”.

Y lo que es más importante, de acuerdo con la temática que estoy tratando en este apartado, ninguna pieza de Guitarra está ubicada en un curso inferior de Lenguaje Musical, por tanto el alumno nunca se verá obstaculizado por los contenidos propios del lenguaje de la música.

³⁹⁰ Once piezas repetidas en los dos autores, con sus diferencias, entre las incidencias debidas a la tonalidad y al nombre, y una última “Quita la mula rucia” del mismo nombre que se encuentra en la página 334 del texto de HIDALGO MONTROYA y, en la página 176 de *Lo que canta el pueblo español* de Juan DEL ÁGUILA.

Siempre se mantienen las piezas de Guitarra en el mismo curso de Lenguaje Musical o en cursos superiores.

CAPÍTULO 4. CREACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO PARA GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE

4.1- PROGRAMA DE GUITARRA PARA EL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE CREADO CON CONTENIDOS MELÓDICOS ALTERNATIVOS.

4.2- SÍNTESIS CAPITULAR.

4.1- PROGRAMA DE GUITARRA PARA EL GRADO ELEMENTAL DE LA LOGSE CREADO CON CONTENIDOS MELÓDICOS ALTERNATIVOS.

4.1.1- Introducción.

Son variadas las procedencias de las piezas que forman el Programa Alternativo.

Aun así, se han de considerar básicamente una ejemplificación de la labor que creo debe realizar el profesor de instrumento, que no es otra que crear sus propias alternativas a las actividades que debe realizar el alumno.

En principio se encontrará en esta sección una relación general de piezas organizadas de acuerdo al curso donde se integran, nombre y tonalidad a la que se ha transportado u original, procedencia, número de guitarras y el grado de dificultad que tienen.

Este último, es subjetivo, ya que depende de algunos factores. El primero y principal es la reacción y participación del educando con la asignatura.

Por otro lado hay que comentar también que dependiendo del tiempo de estudio que invierta el alumno, hay algunos de ellos que tienen más capacidad que otros, por lo que la dificultad o facilidad no puede contabilizarse de igual forma.

Y por último, hay piezas que pueden ejecutarse en dos cursos al mismo tiempo, por lo que serán difíciles para el curso más bajo, y fáciles para el curso superior.

Las piezas de la sección 6.2.1 son las que he realizado durante el transcurso de la elaboración de este trabajo, algunas de ellas las he llevado a la práctica con buen resultado y otras, las menos, a fecha de hoy todavía nos la he usado.

Insisto, que esta circunstancia no es significativa, ni tampoco la supuesta creencia de un Programa inamovible, ya que quizás mañana por las circunstancias que fueren debo realizar un arreglo distinto a todos los presentes, debido a las circunstancias especiales e individuales de uno de mis alumnos.

La sección de piezas numerada 6.2.2 pertenecen, como he comentado ya en la Introducción de este Capítulo, a una publicación anterior mía, y están todos revisados en cuanto al arreglo en sí mismo, la digitación, e incluso he completado algunas melodías que quedaban inconclusas en la publicación referida, como por ejemplo la canción catalana “El noi de la mare”.

Una vez que determino la relación de piezas, las he organizado por cursos para exponerlas finalmente en un Programa secuenciado y presto al uso.

4.1.2- Relación general de piezas que forman parte del Programa Alternativo.

4.1.2.1- Arreglos realizados a propósito de este trabajo de investigación.

Curso	Nombre y Tonalidad	Procedencia	Nº de guitarras	Dificultad
1º	Iniciación melódica. Contenido: 1- Coral 9ª sinfonía Beethoven (SolM) 2- Noche de Paz de Gruber (DoM) 3- Del Septimino de Beethoven (SolM) 4- Aria de Rinaldo de Haendel (DoM) 5- Rosa silvestre de Schubert (DoM) 6- Minueto de Don Juan de Mozart (SibM) 7- Gavota de Los talentos líricos de Rameau (SolM)	Música Clásica popular	1 guitarra	
1º	Ah! Vous dirai-je Maman	Folclore de Francia	1 guitarra	medio

1º	Angelets del cel (Sol M)	Folclore popular valenciano	1 guitarra	medio
1º	Antón (DoM)	Folclore infantil	1 guitarra	medio
1º	Antón (SolM)	Folclore infantil	1 guitarra	fácil
1º	Ay Chúndala (DoM)	Folclore infantil segoviano	1 guitarra	difícil
1º	Cabecita de madera (DoM)	Música de cine, “Pinocho” - Disney	2 guitarras	fácil
1º	Cucú (DoM)	Folclore infantil	1 guitarra	medio
1º	Cucú (SolM)	Folclore infantil	1 guitarra	fácil
1º	El baile (ReM)	Música de cine, “La bella y la bestia” - Disney	2 guitarras	medio
1º	Que llueva (DoM)	Folclore infantil	1 guitarra	medio
1º	Que llueva (SolM)	Folclore infantil	1 guitarra	fácil
1º	Rima Infantil (Lam)	Folclore infantil	1 guitarra	medio
1º	Rima Infantil (Lam)	Folclore infantil	1 guitarra	difícil o 2º Curso
2º	Iniciación melódica.	Música Clásica	1 guitarra	

	Contenido: 1- Minueto Boccherini (ReM) 2- Duetto de Don Juan, Mozart (DoM) 3- Minueto Op. 42, nº2 de Beethoven (DoM)	popular		
2º	Adiós, Pamplona (SolM)	Folclore popular navarro	1 guitarra	medio
2º	Adiós, Pamplona armónicos (SolM)	Folclore popular navarro	1 guitarra	medio
2º	Anda, corre y ponte (Isa)	Folclore popular canario	1 guitarra	difícil
2º	Campanillas de plata (Rem)	Folclore santanderino	1 guitarra	fácil
2º	Desfile de elefantes (LaM)	Música de cine, “Libro de la selva” - Disney	1 guitarra	difícil
2º	En busca de los indios (LaM)	Música de cine, “Peter Pan” - Disney	1 guitarra	difícil
2º	Heigh-Ho (DoM)	Música de cine, “Blancanieves” - Disney	1 guitarra	fácil
2º	Los aires de Lima	Folclore	1 guitarra	medio

	(1)	canario		
2º	My Bonnie is over the ocean	Folclore de Escocia	1 guitarra	difícil
2º	My heart will go on (MiM)	Música de cine “Titanic”	2 guitarras	medio
2º	The Moonshiner	Folclore de Irlanda	1 guitarra	medio
3º	Baile de gaita (SolM)	Folclore asturiano	1 guitarra	difícil
3º	Canción del honrado Juan (SolM)	Música de cine, “Pinocho” - Disney	1 guitarra	fácil
3º	Cantan os galos (SolM)	Folclore popular gallego	1 guitarra	medio
3º	Canto de los anisicos (ReM)	Folclore murciano	1 guitarra	fácil
3º	El rosario de la aurora (Mim)	Folclore murciano	1 guitarra	difícil
3º	Este pañuelo que llevo (DoM)	Folclore murciano	1 guitarra	difícil
3º	Los aires de Lima (2)	Folclore canario	1 guitarra	difícil
4º	Agur jaunak (DoM)	Folclore del País Vasco	1 guitarra	difícil
4º	Alla fierà dell’est (Angelo Branduardi) (Lam)	Música popular italiana	1 guitarra	fácil

4º	Amazing Grace (DoM)	Folclore de Inglaterra	1 guitarra	medio
4º	Basado en “The Gael” (Lam)	Música de cine, “El último mohicano”	1 guitarra	fácil
4º	Ein Mädchen Oder Weibchen Wüncht Papageno Sich de “ <i>La Flauta Mágica</i> ” de W. A. Mozart	Música clásica popular	1 guitarra	medio
4º	Irish Washerwoman (SolM)	Folclore irlandés	1 guitarra	difícil
4º	L’inverno se n’è andato	Folclore del Ticino suizo y norte de Italia	1 guitarra	medio
4º	La dama d’Aragó (Mim)	Folclore catalán	1 guitarra	medio
4º	Parece que me miras... (DoM)	Folclore murciano	1 guitarra	medio
4º	Sa Ximbomba (Lam)	Folclore de Balears	1 guitarra	difícil
4º	The miller of dee (Solm)	Folclore inglés	1 guitarra	medio
4º	Una cosa seria (SolM)	Folclore murciano	1 guitarra	fácil

4.1.2.2- Arreglos que proceden del libro “Iniciación a la guitarra” de José Antonio Clemente Buhlal.

Curso	Nombre y Tonalidad	Procedencia	Nº de guitarras	Dificultad
2º	Ay del Chiquirritín (DoM)	Villancico andaluz	1	difícil o 3º
2º	Campana sobre Campana (SolM)	Villancico andaluz	1	difícil
2º	Canción de cuna	Folclore popular murciano	2	Fácil
2º	Els tres tambors (DoM)	Folclore popular catalán	1	Difícil
2º	Los cuatro muleros (DoM)	Folclore popular andaluz	1	Difícil
2º	Scarborough Fair (Lam)	Folclore popular escocés	1	Medio
3º	Canción Napolitana (SolM)	Música popular italiana	1	Medio
3º	El Café de Chinitas (Lam)	Folclore popular andaluz	1	Difícil
3º	El Paño (Mim)	Folclore popular andaluz	1	Difícil
3º	El Testament d'Amelia (Rem)	Folclore popular catalán	1	Difícil
3º	El Vito (Lam)	Folclore popular	1	Medio

		andaluz		
3º	La Tarara (Rem)	Folclore popular andaluz	1	Medio
3º	La Valentina (LaM)	Canción popular mexicana	1	Difícil o 4º
3º	Morito Pititón (DoM)	Folclore popular castellano	1	Medio
3º	Nan da Vanathil Orandi	Folclore popular hindú	1	Difícil
3º	Nan da Vanathil Orandi armónicos	Folclore popular hindú	1	Difícil
3º	Sakura, Sakura (Sim)	Música popular japonesa	1	Fácil
3º	Seguidilla del Jó y el Já (ReM)	Folclore popular murciano	1	Difícil
4º	Cançó del Lladre (SolM)	Folclore popular catalán	1	Fácil
4º	Jota murciana (SolM)	Folclore popular de Murcia	1	Medio
4º	Zorongo gitano (Rem)	Folclore popular andaluz	1	Medio

4.1.3- Programa alternativo organizado por cursos, correspondiente al Grado Elemental de Guitarra (L. O. G. S. E.)

Evidentemente hay Estudios que pueden ubicarse en distintos apartados, dada su configuración técnica. Según mi propia experiencia docente los he colocado en el apartado donde han sido más operativos para mí. Solamente en algunas ocasiones he colocado un mismo Estudio en apartados distintos, aunque la gran mayoría de ellos son sensibles a hacerlo, como es natural.

En todos los cursos el bloque dedicado a la Homofonía, forma el corpus principal del Programa. Los Estudios específicos de cada especialidad están colocados en su apartado correspondiente.

4.1.3.1- Curso Primero.

Aspectos instrumentales y musicales a tratar en este curso:

Escalas

Para trabajar escalas en este nivel, creo interesante hacerlo en el marco de las posiciones de forma cromática, por un lado. Puede, según los casos, trabajarse alguna escala diatónica al final de curso en primera posición.

Arpeggios (acompañamiento, sin melodía)

Los arpeggios pueden trabajarse de forma que el alumno acompañe con acordes al profesor cualquier melodía de las trabajadas previamente, con acordes que no impliquen cejillas. El diseño del arpeggio ha de realizarse de forma sencilla.

Acordes (acompañamiento, sin melodía)

Mismas condiciones que en el apartado anterior.

Intervalos

Ah! Vous dirai-je Maman

Pulsación

En el primer curso, desde mi punto de vista se ha de pulsar tirando o sin apoyar, para facilitar la colocación correcta de la mano y muñeca sobre las cuerdas de la guitarra.

Efectos especiales de sonido

No es el nivel más adecuado para establecer formas especiales de sonido, aunque no descarto algún tipo de percusión sobre la guitarra.

Monofonía

Iniciación melódica (7 melodías)

Cabecita de madera

El baile

Nota: cualquier otro estudio es susceptible de encuadrarlo en esta sección si se realiza solamente la melodía suprimiendo los bajos.

Homofonía (último tercio del curso)

Que llueva SolM

Que llueva DoM

Antón SolM

Antón DoM

Cucú SolM

Cucú DoM

Rima Infantil (fácil)

Rima Infantil (medio)

Angelets del cel

¡Ay Chúndala!

4.1.3.2- Curso Segundo.

Aspectos instrumentales y musicales a tratar en este curso:

Escalas

Escalas cromáticas y diatónicas en las tonalidades más recurrentes y primera posición.

Arpeggios (homofónicamente)

Adiós Pamplona

Los aires de Lima (1)

Acordes (homofónicamente)

En busca de los indios

The Moonshiner

Intervalos

Anda, corre y ponte (8as)

Ligado descendente y ligado expresivo

My Bonnie is over the ocean

Armónicos naturales

Adiós Pamplona (armónicos)

Cejilla (iniciación, final de curso)

Heigh-ho

Pulsación

Mantener la pulsación sin apoyar.

Efectos especiales de sonido

Percusiones en la guitarra, en contexto de exploración instrumental.

Cambio de compás en una misma lección

Canción de cuna

Monofonía

Iniciación melódica (3 melodías)

My heart will go on

Homofonía

Campanillas de plata

Desfile de elefantes

Los cuatro muleros

Ay del Chiquirritín

Campana sobre Campana

Els tres tambors

Scarborough Fair

4.1.3.3- Curso Tercero.

Aspectos instrumentales y musicales a tratar en este curso:

Escalas

Escalas cromáticas y diatónicas en las tonalidades más recurrentes desde primera a quinta posición.

Arpeggios (homofónicamente)

Este pañuelo que llevo

El rosario de la aurora

La Valentina

Los aires de Lima (2)

Acordes (homofónicamente)

El paño

Intervalos

Morito pítitón (8as y 6as)

Este pañuelo que llevo (3as)

Canto de los anisicos (3as)

Sakura, Sakura (8as y varios)

Ligado descendente y ascendente y ligado expresivo

Nan da Vanathil Orandi

Canción del honrado Juan

Baile de gaita

Armónicos naturales

El paño

Nan da Vanathil Orandi (armónicos)

Cejilla

Los aires de Lima (2)

Pulsación

Pulsación sin apoyar, combinada circunstancial mente con la pulsación apoyada para realzar o destacar cualquier nota o parte del fraseo.

Efectos especiales de sonido

Percusiones y otros efectos en la guitarra, en contexto de exploración instrumental.

Cambio de compás en una misma lección

El café de chinitas

Monofonía

Canción de cuna

Homofonía

El testament d'Amelia

Cantan os galos

Canción napolitana

El vito

La Tarara

Seguidilla del Jo y Ja

4.1.3.4- Curso Cuarto.

Aspectos instrumentales y musicales a tratar en este curso:

Escalas

Ejercicios de escalas en todo el diapasón de la guitarra, incluyendo puntos de vista de ubicación de notas en el diapasón en diversos lugares. Así se tendrá en cuenta las notas que se relacionan con cuerdas al aire y primera posición, notas alrededor del traste siete de la guitarra y notas relacionadas con el traste doce de la guitarra.

Arpeggios (homofónicamente)

La dama d' Aragón

Agur Jaunak

Acordes (homofónicamente)

The miller of Dee

Trémolo (iniciación)

Amazing Grace

Intervalos

Ein Mädchen Oder Weibchen Wüncht Papageno Sich de “*La Flauta Mágica*” de W. A. Mozart

Ligado descendente y ascendente y ligado expresivo

The Gael

The Irish washerwoman

Adornos

Parece que me miras

Armónicos naturales y octavados

L'inverno se n'è andato

Cejilla

Alla fiera dell'est

Pulsación

Combinación de la pulsación sin apoyar con la pulsación apoyada, en cualquier circunstancia, notas destacadas, realce de frases, notas destacadas en arpeggios. De igual forma se estudiará la manera de homologar o igualar la pulsación sin apoyar con la pulsación apoyada.

Vibrato

Ejercicios de vibrato longitudinal, en principio con Estudios u Obras de cursos anteriores, para luego trasladar u empleo a determinados Estudios u Obras que se estudien en este mismo curso.

Digitación

Realización, por parte del alumno de la transcripción y digitación de un pasaje u Obra de un nivel de dos cursos inferior al que estudia. Más tarde realizará este mismo trabajo en niveles propios del curso.

Scordatura

Jota murciana

Cançó del lladre

Efectos especiales de sonido

Percusiones y otros efectos en la guitarra, en contexto de exploración instrumental. Aplicar estos efectos en Estudios u Obras de compositores modernos de guitarra como Roland Dyens, Flores Chaviano, etc.

Cambio de compás en una misma lección

Zorongo gitano

Monofonía

En este curso, dado que el alumno debe conocer la totalidad del diapason de la guitarra, no es preciso realizar Ejercicios monofónicos. Sin

embargo, si fuere necesario, se puede adaptar cualquier melodía para tocarla a dos guitarras, una que haga la melodía solamente y otra el acompañamiento.

Homofonía

Sa Ximbomba

Una cosa seria

Polifonía (último tercio del curso)

Puede estudiarse alguna forma polifónica que técnicamente no suponga ampliar el nivel técnico del curso. Pueden trabajarse alguna Fantasía de los vihuelistas, Fugas sencillas de S. L. Weiss o Gaspar Sanz o, cualquier otra obra de nivel primario.

4.2- SÍNTESIS CAPITULAR.

4.2.1- De la investigación docente.

Previamente he hecho referencia a la mención que sobre la actividad investigadora de los profesores, a partir de la práctica docente, se expone en el Artículo 3º del Real Decreto 26 de junio 1992. Es preciso pues el estímulo por parte de la administración, para que empresas encaminadas a hacer más operativa la **educación musical** en nuestro país, y más concretamente en la Región de Murcia se lleven a cabo. No es fácil, por otro lado, seguir un camino como el expuesto sin que la motivación de su andadura no sea la más pura y clara necesidad de realizarlo, debido a las carencias, sobre todo afectivas, de los alumnos que estudian en Conservatorios e instituciones afines, con la música que tienen que tocar. La música, como disciplina complementaria de la enseñanza en nuestro país, no está mimada por las autoridades docentes, que aluden la falta de presupuesto para contemplar posibilidades de fusión entre la enseñanza general y la musical. En un contexto, donde las leyes esgrimen posibilidades académicas que no se llevan a la práctica, es difícil realizar investigaciones similares a la presente, fuera del seno de la Universidad. Las aspiraciones de unos pocos, el resto no se lo plantean por falta de información, del acercamiento o la integración de los estudios superiores de música en la Universidad, posibilitaría que determinados profesores anduvieran en terrenos propios de la investigación musical en aspectos docentes o puramente musicales. Tanto en el sentido de las carencias de los estudiantes, como en las de los docentes, hacen de la música y de la investigación musical una auténtica aventura, a veces maravillosa, que solamente en unos pocos casos se llega a culminar.

4.2.2- De la relación entre el programa ortodoxo y el alternativo.

Los Programas, con sus respectivas connotaciones, expuestos en este trabajo de investigación, deben de complementarse y solaparse en un determinado momento. Hemos visto que en los Programas de los centros estudiados, los contenidos melódicos alternativos empiezan a sustituirse por los ortodoxos en el segundo curso. Creo que cada alumno es un mundo distinto, y por tanto no puede determinarse con exactitud en qué momento debe sustituirse o solaparse los Programas de forma inequívoca. El objetivo final de este trabajo es promover el acercamiento del individuo, de forma no traumática, hacia la música clásica y su interpretación a través de un instrumento o, mejor dicho; con la máxima afectividad del alumno por la música que escucha e interpreta. En mi experiencia ha habido ocasiones en que alguno de los alumnos, quizás por su propio crecimiento en pos de la madurez, ha empezado a tocar Estudios clásicos al final del primer curso, sin abandonar los Estudios con contenido melódico alternativo. Por el contrario, en otras ocasiones ha ocurrido diametralmente lo opuesto. La relación entre el Programa ortodoxo y el alternativo, es por tanto individual para cada uno de los educandos. De la operatividad en cuanto a la búsqueda del momento idóneo por parte del maestro, se obtendrán unos u otros resultados.

CAPÍTULO 5. SÍNTESIS DE ESTA TESIS DOCTORAL

5.1- DE LOS PRINCIPIOS DE REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

5.2- DE LO QUE HA INFLUIDO MI PROPIA EXPERIENCIA PARA LA EJECUCIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

5.3- DE LA EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO Y EL MÉTODO DE ENSEÑANZA.

5.4- DE LOS TIPOS DE MÚSICA O CONTENIDOS MELÓDICOS A EMPLEAR EN LA ELABORACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.

5.5- DE LOS PROGRAMAS Y SUS CONTENIDOS MELÓDICOS EN LOS CENTROS EDUCATIVOS MUSICALES DE LA REGIÓN DE MURCIA.

5.6- DE LAS RELACIONES ENTRE LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL Y OTRAS DISCIPLINAS MUSICALES.

5.7- DE LA CREACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.

5.8- DE LA RELACIÓN ENTRE EL PROGRAMA ALTERNATIVO Y EL ORTODOXO.

5.9- DE LAS PIEZAS QUE CONFIGURAN EL ANEXO O EJEMPLIFICACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO.

5.10- DEL DESENLACE DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

Como es sabido no es fácil finalizar investigaciones con las llamadas, canónicamente, conclusiones a la exploración realizada. Mucho más patente se muestra esta dificultad en el terreno de las Ciencias Humanas donde, particularmente, no hemos partido de hipótesis al uso con la finalidad de confirmarlas, contrastarlas o, como se suele afirmar, “convertirlas en tesis”. Nuestro trabajo expositivo, descriptivo, utilizando el análisis, a veces complementado con la comparación, otras aplicando el escalpelo de la crítica haciendo ver, sujetándonos a la contracrítica y al error, nuestro propio punto de vista sobre lo que abordamos, no trata de hallar cobertura en las ciencias duras o, en las llamadas por SCHÖN, disciplinas del rigor (1993, 1999) Siguiendo con la propia terminología del autor estudioso de las profesiones estamos más escorados a supuestos y planteamientos que tengan más que ver con la relevancia que con el rigor: La relevancia de los valores, actitudes, sentimientos, creencias, conocimientos, opiniones, intereses... de las personas que están siendo formadas musicalmente a través de ciertos métodos de enseñanza que, después de su presentación y análisis, son expuestos a la crítica y a la alternativa de otros procedimientos que, a nuestro juicio, son hoy más efectivos. Este último apartado con el que doy fin a mi trabajo es, o pretende ser, una serie de reflexiones relacionadas con lo argumentado a lo largo de esta búsqueda. A través de una serie de apartados procuro articular, con intenciones sistemáticas, toda una serie de sugerencias pensando en la historia de la enseñanza de la guitarra, y su contextualización actual, pero también proyectando hacia el futuro, según mi visión particular, argumentada en las páginas anteriores, las virtualidades de una metodología que creemos podría ser muy superior sobre otras, más convencionales, superadas, al menos teóricamente, en el tiempo. Con nuestro Programa Alternativo queremos ahondar en ello.

5.1- DE LOS PRINCIPIOS DE REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

La poca o nula relación entre el investigador musical y el docente de música, hace que, en ocasiones, los principios esgrimidos por el primero no tomen la relevancia requerida en el seno del aula. Esta circunstancia renueva, sobremanera, la necesidad de la creación de un ámbito donde los docentes puedan realizar los proyectos de investigación necesarios que su práctica en el aula les ha sugerido.

Si al principio de este trabajo de investigación comenté que las administraciones educativas no están promoviendo los recursos necesarios para que los licenciados en música accedan al tercer grado universitario, el párrafo anterior justifica la creación de cauces para la consecución de estos propósitos, desde el punto de vista de la puesta en escena de los resultados de las investigaciones musicales, tanto en el campo de la ciencia musical, la interpretación como en el de la docencia en los distintos ámbitos donde se desenvuelve.

Estas circunstancias anteriores vienen a colación de una de las conclusiones más importantes de este trabajo de investigación, y de la respuesta a la pregunta de por qué realizarlo.

La contestación se basa única y exclusivamente en: la necesidad.

En la obligación, también, de crearlo provocada por mi experiencia docente en el mundo de la música, específicamente en el de la guitarra, surgida en las colaboraciones temporales con el Conservatorio de Música de Murcia, durante la etapa más inmediata a la conclusión de mis estudios

superiores, en las clases particulares que he abordado con alumnos de Grado Superior de Guitarra y otros que preparaban oposiciones para el Conservatorio, y sobre todo en mi experiencia de colaborador desde 1986 en diversas Escuelas Municipales de Música: Enseñanzas donde he asistido, y ayudado, a alumnos de Grado Elemental de Guitarra en los planes del año 1966, y posteriormente a alumnos que han cursado sus estudios desde los principios y organización de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo de 1992. Esta última experiencia ha sucedido en el pueblo de Cehegín y, más tarde, ha sido y sigue siendo en el de Caravaca de la Cruz, pueblo, que como expreso en los Agradecimientos, ha generado indirectamente esta Tesis Doctoral.

La incapacidad, en ocasiones, de sentir la música por parte del alumno que está estudiando, lo que conduce hacia un automatismo del todo deleznable en los contenidos actitudinales, de los alumnos de guitarra, determina casi por completo el arranque de unos planteamientos donde el objetivo primordial ha sido la creación de un Programa de Guitarra elaborado con músicas alternativas a la clásica, para intervenir en el problema aludido. Realicé un primer esbozo en una publicación de 1992, cuyos datos pueden encontrarse en la Bibliografía, llamada “*Iniciación a la Guitarra*”, donde balbuceé estos propósitos, pero la falta de estudio de los aspectos colaterales a la propia creación del Programa, como dije en la Introducción:

- 1- El instrumento y su evolución en todos los aspectos.
- 2- La música a utilizar.
- 3- El Programa en sí mismo.

Teniendo presente en este último apartado una visión desde el estudio del primer nivel de concreción curricular, hasta los Programas que se han realizado en la Región de Murcia, este planteamiento global hizo que quedara incompleta la publicación antes aludida. Por tanto, considero que no es posible realizar un estudio pleno sin tener presente el análisis de los apartados que están conformados como Capítulos en este trabajo de investigación. Una vez realizados, la disposición del docente para la creación es total con la información íntegra conseguida y sistematizada.

A priori, y con las ideas aún sin desarrollar, el incipiente trabajo otorga al investigador un estado de ansiedad generado sin duda porque los objetivos que se ha marcado consumir son plenas conjeturas, que poco a poco toman forma una vez que se van relacionando entre sí y coordinando las tres bases, expuestas antes, de conocimiento inequívoco. Uno de los apartados que se convierte en nexo entre las distintas fases de desarrollo es, el descubrimiento, estudio y posterior análisis de textos, que aunque lejanos en el tiempo, inducen a pensar y a explicar tal o cual aspecto concomitante, o no, con ellos. Pero, ¿cómo narrar los impulsos sensoriales que conducen a tales conexiones? Creo que pertenecen al mundo inescrutable de los sentidos, aunque no obstante, algo de ello se traslucirá en los siguientes apartados que me dispongo a comentar.

5.2- DE LO QUE HA INFLUIDO MI PROPIA EXPERIENCIA PARA LA EJECUCIÓN DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

Bien es sabido que la asimilación de determinada metodología es particular para cada ser humano. A pesar de que la concepción primigenia de esta se realiza con el ánimo de homologar la educación, los distintos afectos humanos determinan esa disparidad de resultados. Este tipo de reflexiones aúpan, en importancia todavía más si cabe, las relaciones que surgen entre los educandos y el profesor o maestro, donde éste último debe adaptar en cada caso de sus alumnos la presentación de los contenidos específicos de cada etapa educativa.

En mi experiencia como educando de la guitarra, se manifiesta un punto de inflexión claro y específico. Antes de esta circunstancia aparecen unos dos o tres años donde estudié la guitarra sin contemplar la relación lingüística entre la grafía y el arte, aprendí casi miméticamente. La resolución de los criptogramas pasó a determinarse como un lenguaje, cuando me hicieron partícipe de los resortes que unen la grafía con la expresión instrumental: el fraseo musical, las posibilidades dinámicas de la música, la digitación, etc., que fueron apareciendo cuando comencé a percibir la estructura de la música, a partir de insistencia, por un lado, y cuando mi profesor otorgó la posibilidad de dar mi visión, de lo que la grafía quería expresar con aportaciones personales cuidadosamente guiadas por él mimo. Era difícil afectivamente, al principio, sumergirme en las modas musicales del siglo XIX, cuando mi existencia se producía en la segunda mitad del XX y el contexto sonoro que envuelve la existencia cotidiana dista mucho de asemejarse a las relaciones sonoras del siglo decimonoveno.

Al cabo de los años, cuando de educando pasas a educador, intentas que esos galimatías aparentemente sin sentido, que ocurrían durante tu proceso de aprendizaje, no vuelvan a ocurrir a tus alumnos, por lo que esgrimí la posibilidad de contemplar que desde todos los puntos de vista es similar realizar cualquier manifestación física con la guitarra (escalas, arpeggios, trémolo), con música del siglo XIX o con cualquier otro tipo de música. El resultado es el presente trabajo, que tiene sin embargo también sus diferentes lecturas en cuanto a la proximidad, con cada uno de los alumnos que tengo. Hay igualmente una diferente asimilación por parte de los alumnos de las bases que emanan de este trabajo de investigación, que puedo resumir a grandes rasgos en los siguientes apartados:

A) Alumnos que afectivamente se encuentran cercanos a los contenidos melódicos que se proclaman en este trabajo de investigación y aún les cuesta acercarse a las músicas “clásicas”.

B) Alumnos que están igualmente próximos a los contenidos melódicos aquí propuestos y que con, la experiencia instrumental y los contenidos teóricos que emanan de esta, comprenden y están listos en un periplo de año y medio, a lo sumo dos años, para entrar entendiendo la estética musical que está presente en la mayoría de los estadios de la música.

C) Alumnos que les cuesta comprender los dos ámbitos, el clásico u ortodoxo, y el alternativo o que no terminan de estar cómodos con los contenidos melódicos propuestos en este trabajo de investigación. Singularmente, en un momento preciso, encuentran en la música del siglo XIX, en autores tan sobresalientes como Sor, Aguado, Carulli, etc., su medio de expresión más elocuente.

El primer apartado, A, lo forman educandos que están cerca de ámbitos sonoros populares, exclusivamente, y presentan un carácter extrovertido en la mayoría de los casos. Escuchan música de procedencia variada, de la que en gran parte emiten los medios de comunicación. La música clásica está presente, solamente, de forma puntual en sus vidas, como por ejemplo en alguna audición escolar.

El último apartado, C, lo integran alumnos que no tienen contacto directo con la música y suelen tener gustos por el descubrimiento científico. Estos educandos pueden desenvolverse afectivamente de forma directa, con las músicas ortodoxas, ya que tan extraño les parece la música clásica como la popular.

Hay que decir para concluir con estas apreciaciones que los alumnos que por medio de un Programa Alternativo conjuntado con los Estudios, Ejercicios y Obras “de siempre” han establecido contacto con la música con propósito de futuro variado, apartado B, son cuantitativamente mucho más numerosos que los que integran el grupo primero y tercero.

Todas las consideraciones anteriores están obtenidas por medio del diálogo propio entre el maestro y el alumno, por tanto son subjetivas, al no ser consensuadas por medio de ninguna medición de carácter científico. De otro trabajo de investigación, con otros objetivos y puntos de vista estaría hablando, si abordáramos ahora qué porcentaje de uno y otro grupo se ha presentado en mi experiencia docente.

5.3- DE LA EVOLUCIÓN DEL INSTRUMENTO Y EL MÉTODO DE ENSEÑANZA.

El hombre evoluciona físicamente hasta tal punto que, dado el nivel de bienestar de occidente, las razas acomodadas en este pequeño sector del planeta han modificado, para mejor, sus coordenadas anteriores. De igual forma que la cuestión física, la razón humana se acomoda a esas circunstancias. Aunque, no podemos determinar por qué en algunos momentos de la historia ha ocurrido un florecimiento artístico determinado, ni en las razones que han concurrido para que se dieran esos fenómenos. Si en la historia presente acudimos, algunas veces, a la Generación del 27 como paradigma de prosperidad cultural rendida por los acontecimientos de la guerra civil, hay determinados períodos anteriores que se recuerdan como importantes, tales como el Siglo de Oro o, particularmente en la guitarra, los principios del XIX. No tiene que ver, al parecer, la bonanza social con la artística, dado que a principios del siglo decimonoveno España estaba sometida al yugo francés y en 1927 la cuestión social no era desde luego un ejemplo, que contrastan ambos con el siglo XVI. La falta de un parámetro general que determine los comportamientos artísticos frente a los sociales, hace que el estudio de los primeros sea individual y muy personalizado, en cuanto a la influencia que ha dado éste u otro compositor o guitarrista, al que escribe.

La biografía, de carácter narrativo claro está, no otorga en sí misma grandes datos en el contexto de la investigación, aunque si se extrapolan los comportamientos generales humanos a la creación artística individual, nos clarifica mucho las maneras creativas de cada uno de ellos y, por supuesto, la evolución general de las materias afines a la guitarra como la interpretación, técnica, enseñanza, etc.

Ha habido, a lo largo de la historia, grandes músicos, guitarristas, que han sido a su vez unos excelentes pedagogos. Desde Gaspar Sanz hasta Abel Carlevaro, encontramos entre ellos a músicos que fueron excelentes pedagogos como Dionisio Aguado o Emilio Pujol. La historia nos determina, y este trabajo de investigación así lo atestigua, que los valores musicales y el interés docente de los músicos, no están muy relacionados. Encontramos casos donde podemos comparar esta cuestión. Por ejemplo, contrastamos diversas manifestaciones en la figura de Fernando Sor (contrario a la invasión francesa en primera instancia, afrancesado después, viajero pertinaz), como puede ser un excelente músico, con una capacidad para componer como probablemente no haya habido parangón en su época, un gran guitarrista como se desprende de las crónicas de su tiempo y, por último, unos estudios compuestos con una gracia y apasionamiento dignos de constituir un paradigma, aunque concebidos con fines puramente artísticos, como emana de la poca mentalidad docente de su método. Por el contrario Dionisio Aguado (personaje que emana serenidad no exenta de movimiento coordinado en cuanto a su quehacer artístico y docente, tal y como está concebido su método), fue también un gran guitarrista, músico, etc., que brilló menos que el anterior, pero que si es un ejemplo en la concepción y mejora sucesiva de su método para la guitarra. Quizás para alguno de ellos la docencia fue un recurso puntual de subsistencia, poniendo por delante las labores de interpretación y composición. Por tanto la historia nos enseña que la capacidad artística no es directamente proporcional a la docente, aun en el caso más sobresaliente.

Ahora, este tipo de informaciones, ¿cómo se traslada a la propia investigación?. No de una forma directa, tangible y conclusiva, pero incuestionable cuando se pretende extraer una consecuencia posterior

absolutamente diversa, como puede ser la diferente forma de organización entre los métodos de guitarra de uno y otro compositor, que como hemos visto en el Capítulo 1, el método de Sor se caracteriza por la belleza en la composición de los Estudios a la vez que falta de complementos docentes como puedan ser los Ejercicios, y el de Aguado por una escurpulosidad clara y precisa de lo que quiere conseguir del educando, por medio de una secuenciación perspicaz.

Por otro lado, ¿influyen los datos que emanan de las biografías de los guitarristas de final del siglo XIX, como por ejemplo Agustín Barrios Mangoré o Francisco Tárrega, en la configuración de su escuela de guitarra?. Tanto uno como el otro fueron guitarristas que ejercieron como docentes en su ámbito correspondiente y los dos se caracterizan por la búsqueda que han tenido que hacer investigadores próximos a nuestra época, para dar a conocer gran parte de su obra que estaba perdida. Más en el caso de Barrios (se ha conocido en España su trabajo artístico y docente bien entrada la segunda mitad del siglo XX), que en el de Tárrega, sobre todo desde el punto de vista español, debido a la cercanía geográfica. Sus vidas, en el terreno de la enseñanza, no estaban encaminadas a la creación de un método que perdurara tras su desaparición, sino que componían Ejercicios y Estudios cuando puntualmente algún acto pedagógico así se lo recomendaba, sin ningún ánimo de secuencia docente ni método global. De hecho cuando se habla de la escuela de guitarra de Francisco Tárrega, se pone de ejemplo alguno de sus alumnos directos o indirectos, como continuador y organizador de ella (método de Emilio Pujol que reza: *“Basada en los principios de la técnica de Tárrega”*) Esta circunstancia es muy importante en el ya nombrado concepto de la desaparición y aparición constante de la escuela de la guitarra a través de los tiempos y que, quizás

por falta de evolución racional, tengamos que plantear trabajos de investigación de este calibre, en el terreno puramente técnico, claro.

Solamente en casos muy contados existen artistas que diferencian meridianamente qué composiciones están realizadas con ánimo de mostrar la destreza instrumental e interpretativa, en este caso guitarrística, y cuáles se crean para formar parte de una estrategia docente, por ejemplo Aguado, Pujol, etc. De hecho la mayoría de los Estudios de los grandes compositores de guitarra, que eran o son guitarristas, pueden aceptarse dentro de un programa de concierto y en un contexto docente. Esta circunstancia no solamente es patrimonio de la guitarra sino que pertenece por igual a diversos, si no a todos los instrumentos, solamente hay que pensar en los Estudios para piano de Chopin. El autor, crea casi siempre por igual, y su finalidad es de tal forma solo un pretexto, en muchos casos nominal (Estudio de Concierto, Estudio Brillante, etc.) Por tanto el seguimiento de determinadas obras que han marcado, para el que escribe, un proceso de aprendizaje artístico y pedagógico, determina indirectamente una concepción de los preceptos que forman su ideología musical. Es como decir, ¡dime cómo y qué obras interpretas y te diré qué formación tienes! En todos los sentidos. La pluralidad formativa es básica en cualquier docente, hecho que viene a ratificar la poca o nula diferencia que existe en la formación de un intérprete y un docente, y por tanto la consideración de que la música es una.

Hoy en día se pueden tomar lecciones de guitarra en muchos ámbitos, tradicionales como los Conservatorios o, no tanto, como los que emanan de las nuevas tecnologías, CD-rom, Internet, etc. Pero la enseñanza, en cualquier época ha necesitado un componente que podemos nombrar como conductividad, que es el que determina que el alumno

termine su clase semanal y se muestre interesado en acudir al estudio de la materia impartida. El interés de éste no se le supone, es preciso provocarlo y es necesario incitarlo desde su propio contexto, no desde el academicismo arcaico. En las épocas nombradas anteriormente existe un denominador común, y es la creación artística y docente. Es preciso por tanto realizar modelos similares, sobre todo en etapas de iniciación, adecuados a cada época para no desplazar unos determinados modelos a estadios en que pueden considerarse obsoletos, a pesar de que formen parte del corpus general formativo de una especialidad. La conductividad entre el maestro y el alumno y, sobre todo, el propio interés del alumno, determina el éxito en la experiencia docente.

¿Cómo se justifica, pues, que aparezcan guitarristas brillantes de profesores mediocres?. Uno de los paradigmas más reconocidos es la figura de Andrés Segovia, por lo que él mismo ha manifestado una y otra vez a lo largo de su existencia, su condición de autodidacta, iniciada por un mediocre maestro de juventud, que algunos han reconocido más cerca de la guitarra flamenca que de la clásica. Esa mediocridad puede estar atribuida a la falta de actualización del método o, simplemente, a los pocos valores musicales y docentes del maestro, cuyo prestigio está relacionado no con sus propios valores sino con los resultados de los alumnos que le han tocado en suerte. O, por el contrario, alumnos que no cuajan en un sistema que a priori tiene todas las facultades propias de éxito. Por tanto, aparte de la causalidad, la casualidad también está presente en la enseñanza de la guitarra en cuanto a los resultados de la misma.

No ha habido nunca en la guitarra, como emana del Capítulo Primero, una gran figura musical o compositor renombrado asociado a ella. Es el piano o, en general el teclado, el instrumento que más han tocado los

grandes compositores de la música. Solamente hay que recordar a Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, y un inacabable etcétera. Esta circunstancia también determina que la evolución de la pedagogía instrumental está directamente implicada a ello. En este contexto, y desde el punto de vista pianístico, aparecen músicos de la talla de Chopin, Listz, Bartók, etc. Es importante saber qué instrumento visualiza un compositor cuando escribe música.

La guitarra ha sido durante mucho tiempo un instrumento de inferior categoría, tanto para la sociedad en general como para el grupo humano que forman los músicos, donde la evolución del arte musical específico de la guitarra no aparece gradualmente, sino como, en algún momento de este trabajo de investigación he afirmado, un célebre río andaluz. Si repasamos los programas de concierto de hoy en día, veremos que contrastan con los de hace algunas décadas, donde gran parte de las interpretaciones eran transcripciones de las obras que se componían para otros instrumentos, en cuanto al número de compositores que han escrito originalmente para guitarra. En la actualidad el número es mucho mayor, debido a la labor de determinados intérpretes tal y como he comentado en el mismo Capítulo. La composición, la interpretación y la pedagogía van íntimamente ligadas.

Por tanto, hay una rémora en cuanto a la evolución pedagógica, que se manifiesta concretamente por la circunstancia esgrimida anteriormente. Hasta tal punto esto es así que, en ocasiones, las menos, se ha intentado adaptar a la guitarra diversos aspectos de la enseñanza instrumental de tal o cual instrumento, como por ejemplo el concepto de posición de los instrumentos de arco. De esta manera considero que debido a las pocas escuelas guitarrísticas que han existido, es preciso acudir en primera instancia a perfiles actitudinales, musicales, y por último instrumentales,

para poder ejecutar una investigación óptima en el terreno de la pedagogía inicial de la guitarra. En realidad se ha comenzado a desarrollar y contextualizar en los últimos tiempos, las consecuencias de la evolución de este instrumento.

El análisis comparativo, donde el investigador intenta extraer las semejanzas, diferencias, y como consecuencia de ello las relaciones que pueden existir entre diversas cuestiones, en este caso métodos de enseñanza, implica un acto de atención dirigido singularmente de forma alternativa o al conjunto de los métodos que se estudian. La elección de los trabajos o métodos de enseñanza está determinada por un autor de una época concreta. En este caso ha sido como sabemos un método del Barroco (Lucas Ruiz de Ribayaz), otro del Clasicismo (Dionisio Aguado) y, por último, otro del siglo XX (Emilio Pujol) La elección de los dos últimos está justificada dada la plena vigencia de los tratados. La elección del método de Ribayaz pudiera ser susceptible, ya que de la misma época existe el tratado de Gaspar Sanz, sumamente estudiado en el Capítulo 1. Relacionados ambos trabajos, llegué a la conclusión que tenían una estructura similar, aceptando que la música de Sanz es de mucha más calidad que la de Ribayaz. La circunstancia de aunar la enseñanza de la guitarra barroca con la del arpa en un mismo texto, me causó curiosidad y, dadas las analogías antes comentadas, me hizo contemplar y verificar la similitud en los diversos modelos de la época.

Cada etapa del desarrollo de género humano, en todas sus facetas, ha marcado su impronta en el arte. La música no ha sido ajena a tales circunstancias, y a pesar que a veces no coincida en fechas o matices concretos con otras artes, definitivamente no por ello hay que considerarla en otro contexto evolutivo general. Las modas en los estilos musicales han

hecho que la guitarra, e instrumentos afines anteriores, se adaptaran al tipo de interpretación musical que marcaban en ocasiones otros instrumentos más admirados, como por ejemplo el clave, violín y piano. La asimilación de estas usanzas en los correspondientes instrumentos, que hemos visto en el Capítulo 1, ha sido más satisfactoria en unos casos que en otros. Pero básicamente, el método de enseñanza no ha variado en demasía, cuando comparamos los trabajos de Dionisio Aguado y de Emilio Pujol. Varían los estilos de composición, pero la organización y trasfondo de la metodología es muy similar, aunque se incluyen en ocasiones capítulos donde el autor pone de manifiesto alguna característica musical de la época, como puede ser unos conocimientos básicos sobre la forma de improvisar. Pero porcentualmente, estas variantes no significan gran cosa con respecto a la totalidad de las obras. Incluso en los métodos anteriores de guitarra barroca, la diferencia estriba en el uso de secciones donde también se instruye al educando en las modas musicales de la época, como pueden ser las ejemplificaciones de los adornos, la forma de glosar, la enseñanza con tablatura, técnicas de acompañamiento, etc.

La evolución del método es evidente, pero yo lo calificaría más como “adaptación del método a las características concretas de una época”, donde los esfuerzos de los autores se centran en una brillantísima secuencia de estudios compuestos en la órbita del maestro y pocos de ellos relacionados con la afectividad del educando. Puedo concluir este razonamiento diciendo que es en el momento en que vivimos, provocado por los resultados docentes de épocas pasadas próximas, donde se empiezan a plantear diseños metodológicos distintos a los anteriores, poniendo en primer lugar la figura y afectividad del alumno como elemento esencial en el proceso de enseñanza-aprendizaje instrumental.

5.4- DE LOS TIPOS DE MÚSICA O CONTENIDOS MELÓDICOS A EMPLEAR EN LA ELABORACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.

La terminología tiene el objeto de homologar las definiciones específicas de las ciencias, técnicas, y demás materias de forma rigurosa. La confusión permanente entre la música popular y la folclórica, como he relatado, hace que en ocasiones no se delimiten exactamente los campos de una u otra materia. Que la música folclórica no está lo suficientemente cuidada en nuestra sociedad, es una de las claras conclusiones del Capítulo 2 de este trabajo de investigación. Los síntomas del distinto tratamiento político que tienen los partidos en cuanto al folclore de nuestra Región, provoca que no haya un seguimiento evolutivo del mismo. Un folclore tan rico como el nuestro merece que ciertos investigadores aúnen esfuerzos para poner en negro sobre blanco los resultados de sus pesquisas. Trabajos que pueden haber glosado esta Tesis, en el caso de que hubieran existido.

Pero, ¿por qué la música folclórica tiene tan mal cartel?

El **folclore musical** se asocia por falta de conocimiento a manifestaciones de jolgorio específicas, como pueden ser las Fiestas Patronales de los pueblos o el Bando de la Huerta de la capital de la Comunidad. Circunstancia que no beneficia en nada al mantenimiento del acervo musical. Los jóvenes no saben qué es una Cuadrilla, ni la diferencian de una Peña Huertana, tampoco relacionan la música folclórica con las funciones sociales que ésta tiene. Los músicos que podrían realizar publicaciones, aunque fueran en el contexto musicográfico, como existen en otras Comunidades Autónomas de España, no las realizan por falta de apoyo e iniciativa de las autoridades. De esta forma es auténticamente

imposible realizar trabajos de investigación donde se someta de soslayo un estudio del **folclore musical**, como este, o que definitivamente se aborde desde alguna de las perspectivas la catalogación y estudio del folclore de esta Región. De esta forma he tenido que acudir a la fuente misma para determinar en algunos casos la naturaleza de los usos y costumbres musicales del Noroeste de la Región de Murcia y del Campo de Cartagena. La resolución de esta circunstancia tiene desde mi punto de vista dos líneas de trabajo: Por un lado el compromiso político de fomentar el **folclore musical** regional y los trabajos que como consecuencia del mismo aparezcan, y por otro, la ya nombrada vía de creación de resortes por parte de la Comunidad Autónoma para que licenciados superiores en música puedan realizar estudios de Tercer Ciclo Universitario, y tener así, en el futuro, un buen número de trabajos que se empleen en el folclore de nuestra tierra. Mientras, solamente abordaremos la cuestión desde la ignorancia de la mayoría de los ciudadanos o desde la mitificación de quien se cree dueño de ese lenguaje, cuando es patrimonio de la humanidad.

El resultado de las investigaciones en el terreno del folclore, sobre todo en cuanto a la recogida de piezas musicales, se alberga en los Cancioneros. Un texto cuyo epígrafe se asimile a “Cancionero musical de la Región de Murcia”, a fecha de hoy no existe. Solamente hay trabajos generales, como los que forman parte de la Bibliografía de esta Tesis Doctoral y otros donde podemos encontrar músicas de la Región de Murcia en ciertos capítulos. Así mismo, hay publicaciones de manifestaciones musicales concretas, como los Auroros, que tampoco abarcan una muestra general de la música regional.

De cada música pueden extraerse unas características propias que lo posibilitan para un uso concreto. Así hay diversos aspectos que determinan

su naturaleza general, como son el dibujo melódico, la rítmica y el fraseo, el empleo de los adornos, etc. Con un estudio generalizado de estos componentes y su aplicación directa sobre el material sonoro folclórico de la Región de Murcia extraído de los Cancioneros, podemos sacar la conclusión de cuál es la adaptación del folclore de nuestra Región para formar parte de las músicas que pueden integrar la creación de un Programa Alternativo de Guitarra. Si el estudio generalizado lo realicé en el Capítulo 2, concretamente en el punto 2.4, la aplicación al folclore de la Región de Murcia lo he realizado en el Capítulo 3 en el subcapítulo 5. En primer lugar he diseñado un modelo de ficha, para extraer datos consecuentemente de los Cancioneros usados a tal efecto. Cada una de las piezas musicales han sido acotadas según el modelo de ficha usada y los resultados del estudio determinan la posibilidad de uso de este tipo de música. Estos resultados se cifran en el 29,16 % de la totalidad de las piezas estudiadas, que pueden encuadrarse en el Grado Elemental de Guitarra una vez que se han armonizado y arreglado, por lo que desde mi punto de vista, llego a la conclusión que el folclore de Murcia no es en general un tipo de música que pueda adaptarse con facilidad, en el contexto de un programa docente de instrumento en el Grado Elemental. Estas músicas están, en su mayoría, profusamente adornadas en el canto, como por ejemplo las canciones de cuna, etc., hecho que tiene que ver sin duda con su procedencia árabe andaluza y son muy vivas cuando de la danza se trata, hasta tal punto que cuando algún autor ha querido realizar un arreglo para guitarra de las danzas del folclore murciano, dada la velocidad y, por supuesto, también el aditamento que ha sugerido el compositor, las piezas se han configurado para el Grado Superior de Guitarra, por lo que la ubicación en el contexto del Lenguaje Musical y, sobre todo, la futura transcripción a la guitarra, adolece del nivel elemental instrumental que estamos buscando. Esto no es óbice para que no se creen piezas de este tipo

de música, sino que comparativamente quizás con otros folclores, como por ejemplo los de la cornisa cantábrica, sean más capaces de adaptarse a estas lides, básicamente por la estructura que poseen.

Concretamente, y refiriéndome a la ubicación de las piezas escogidas en un determinado nivel de Lenguaje Musical, esta disposición es inequívoca, en tanto que una vez que se determinan los contenidos gráficos correspondientes a cada curso, por la integración de cualquier matiz concreto, léase por ejemplo adornos, el episodio musical se verá afectado en toda su estructura en cuanto a la determinación de un nivel u otro, a pesar que en muchos de los casos que he tratado, el resto de los componentes gráficos de la pieza no se correspondan con ese nivel y sean, en general, de cursos inferiores. No he contemplado la posibilidad de eliminar alguno de los matices que determinan su nivel, aunque esta posibilidad no la descarto del todo por motivos puntuales de necesidad en una actividad concreta.

La tonalidad que aparece en las piezas de los Cancioneros suele estar elegida por el autor del mismo debido a dos factores:

- 1- Misma tonalidad que en textos similares de otros autores.
- 2- Tonalidad referente a las investigaciones realizadas por el autor con respecto a la propia canción.

Hay que decir que la ubicación habitual de las canciones por parte de los autores en una tonalidad determinada es la causa más común. Esta circunstancia no es del todo determinante para su uso en el Programa de Guitarra, ya que, como hemos visto, puede ser transportada a tonalidades

más operativas en el contexto guitarrístico, por lo que no es causa de exclusión de una canción o baile.

Las transcripciones, como hemos visto, tienen diferencias aparentes. Pero creo que las diferencias no son del todo importantes. Creo que la relación de los autores de los Cancioneros, en general, es más fecunda de lo que a primera vista pueda parecer, ya que las semejanzas son múltiples y variadas. La conclusión que saco al respecto, y vuelvo a ratificarme en manifestaciones comentadas con anterioridad, es que tiene carácter de urgencia la creación de textos relativos al **folclore musical**, de todas las regiones de nuestro país, en donde el autor las recoja y agrupe tal cual las ha escuchado, sin una visión comparativa entre su trabajo y otros, sin intentar realizar un estudio comparativo entre la música folclórica y la occidental. Resumiendo: Realizar un trabajo de recolección de cantos y bailes del pueblo usando grafía musical occidental: Un trabajo de musicografía. Puesto que tiempo habrá de realizar estudios musicológicos posteriores. Posibilidad que sin una política adecuada, insisto, que conciencie no solamente a los músicos y estudiantes de música, sino también a la sociedad, en general, de la importancia de mantener los valores de nuestros ancestros, no se puede llevar a cabo.

Los arreglos que emanan de esta experiencia, he tenido que hacerlos con sumo cuidado para no extralimitarme en las dificultades instrumentales propias del Grado. En ocasiones, el mero acompañamiento con los bajos propios de los acordes de cada compás, significaba una dificultad añadida, que lo único que otorgaba a la partitura final era la posibilidad de aumentar numéricamente el curso en que en principio había ubicado la pieza. No he restado, sin embargo, ningún tipo de contexto gráfico de los originales extraídos de los Cancioneros, para simplificar su ejecución. Cuando la

dificultad era solfísticamente suma, como por ejemplo en la Canción de Cuna, he elegido la posibilidad de hacerla a dos guitarras para que sirviera de ejemplificación para los alumnos en el cambio de compás dentro de una misma pieza o lección, que forma parte de los contenidos de Lenguaje Musical de alguno de los cursos. Cuando el problema era, sin embargo, la velocidad, la solución que he encontrado, ha sido, en primer lugar, buscar la tonalidad más adecuada para la pieza, sin que pierda carácter por ello y, por otro lado, arreglarla con los aditamentos mínimos posibles, me refiero concretamente a los bajos para acompañar la melodía, sin que por ello, se pierda el sentido musical homofónico.

Las características generales de la música de la Región de Murcia, que estoy aduciendo para realizar este comentario con el afán de extraer conclusiones a mi trabajo, a pesar que en algunas zonas a la misma forma musical se le llame de una forma u otra (Parrandas en la Huerta de Murcia y Pardicas en la Región del Noroeste Murciano), existan diversas agrupaciones musicales con diferentes objetivos (Peñas Huertanas, Cuadrillas, Grupos de Coros y Danzas), existan diferencias claras entre los diversos usos musicales aunque no determinantes, son finalmente muy similares en su totalidad, por lo que podemos hablar del conjunto de cantos y bailes de la Región de Murcia sin tener que especificar en primera instancia los pormenores de estas, no muy hondas, diferencias. Si cabe, la única que podría determinarse como tal, es la zona de rica tradición flamenca próxima a Cartagena, con respecto a las otras.

5.5- DE LOS PROGRAMAS Y SUS CONTENIDOS MELÓDICOS EN LOS CENTROS EDUCATIVOS MUSICALES DE LA REGIÓN DE MURCIA.

Los profesores de guitarra que hoy en día están impartiendo clases en los Conservatorios de la Región de Murcia, tienen una relación con el que lleva a cabo este trabajo de investigación, en tres ámbitos humanos:

A) En primer lugar, los hay que ya eran profesores cuando yo cursaba mis estudios.

B) Por otro, lado hay compañeros míos, que decidieron, una vez concluida su carrera, realizar labores docentes que han recalado en alguno de esos tres centros.

C) Por último, encontramos profesores que son la primera generación de alumnos que he tenido, directa o indirectamente.

Hay que decir de los dos primeros grupos, que el material musical que existía cuando estudiábamos era muy precario en cuanto a las partituras, tanto originales como arreglos, de la música de autores como Albéniz, Granados, etc. No hablemos pues de los métodos de guitarra, que la gran mayoría pertenecían a la biblioteca de algún insigne guitarrista de la época, arreglados y secuenciados no como el autor determinó en su momento, sino como el transcriptor quería, por lo que la visión histórica de tales obras estaba sesgada. Los conceptos pedagógicos a los que accedíamos, que emanaban de los cursos Manuel de Falla, de Granada u otros similares, eran de segunda o tercera mano, por lo que los contactos con la realidad guitarrística general, era prácticamente nula. En ese

ambiente, es muy difícil llegar incluso a pensar en conceptos novedosos de la enseñanza de la guitarra, sino que se intentaba contactar única y exclusivamente con el mundo exterior.

El tercer grupo sin embargo, se ha formado en virtud a las inquietudes de las personas de los dos primeros grupos y, justo es decir, que hoy en día el acceso al material musical es prácticamente el mismo que en cualquier lugar de España o Europa, y las novedades pedagógicas llegan recién creadas. Es indudable que uno de los resultados de la buena información, es el aumento de la inquietud creativa artística y docente.

El resultado de los tres grupos humanos mencionados con respecto a la creación de los Programas de Guitarra de sus diversos centros es, como superficialmente emanaba del Capítulo correspondiente de este trabajo de investigación, dispar. Hay una clara disponibilidad del profesorado en atender los códigos que emanan de la Logse, en los centros de Cartagena y Lorca, quizás por la juventud del profesorado y la novedosa creación del Conservatorio con profesores de nuevo cuño en el caso de Lorca y la reactivación del Conservatorio de Cartagena debido en gran medida, a la ampliación de personal docente y creación de un nuevo edificio. Por otro lado, hay como una especie de adormilamiento en los principios secuenciales del Plan 66 en la asignatura de guitarra del Conservatorio de Murcia, a la vez que falta de consulta en cuanto a los parámetros de organización docente que emana de la Logse, posición extensible en cuanto a la organización general de la Programación. Teniendo presente la importancia de los dos hechos y, por supuesto, también admitiendo la veracidad de la afirmación que la docencia no se circunscribe solamente realizar un Programa adecuado, sino que radica básicamente en el día a día del aula, desde mi punto de vista la situación exige un repaso de los

principios que la ley determina por un lado y una puesta al día de las innovaciones; publicaciones, métodos de enseñanza, etc., que siempre deben estar presentes en cualquier centro, sea cual fuere su ámbito de enseñanza.

Los contenidos melódicos que se incluyen en los tres Programas estudiados son también distintos. Los Conservatorios de Cartagena y Lorca diseñan los inicios de la enseñanza instrumental, haciendo converger publicaciones, donde constan piezas de guitarra basadas en melodías populares, con otras que no lo son tanto, e incluso, también con, algunas de origen clásico. Estos métodos se empiezan a solapar o intercambiar en el segundo curso, donde comienzan a aparecer textos que podríamos llamar de carácter ortodoxo. En el Conservatorio de Murcia los contenidos musicales son los mismos que los del Plan del 66, con la salvedad que en esa organización académica los años que formaban el Grado Elemental de Guitarra eran tres, y en la Logse cuatro. En definitiva la adaptación la han realizado repartiendo las piezas, cargándolas numéricamente también, a lo largo de los cuatro años de enseñanza del nuevo plan.

En cualquier caso, y como he comentado a lo largo de este trabajo de investigación, echo de menos la creación personal del profesorado de guitarra, que solamente se contempla de forma sesgada en el Programa del Conservatorio de Cartagena. Este tipo de empeño personal lo considero fundamental en la enseñanza instrumental primaria. En realidad un buen docente lo contempla en cada una de los apartados o niveles educativos, ya que en muchas ocasiones se elige, por ejemplo, un Concierto de guitarra y orquesta, en los últimos o, último año de estudio, en consideración con las aptitudes y actitudes del educando.

Comprendo la dificultad que entraña crear música a partir de melodías populares y, sobre todo, personalizar ese trabajo en cada uno de los alumnos, pero creo que esto es lo que realizan multitud de docentes de otros ámbitos, como la Enseñanza Infantil, Primaria y Secundaria.

5.6- DE LAS RELACIONES ENTRE LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL Y OTRAS DISCIPLINAS MUSICALES.

El estudio de un instrumento, sea cual fuere el desenlace del mismo en el campo de la interpretación, de la docencia o, en ambos al mismo tiempo, es tan sumamente disciplinado y engorroso que la persona que dedica parte de su vida a este menester queda del todo impregnada de sus condicionamientos. Estas características están determinadas en ocasiones por la oclusión del docente instrumental con respecto a otras disciplinas musicales, no digamos generales, como por ejemplo la historia general del arte y la cultura, lengua y literatura y su conexión con la música, etc. El concepto de interpretación no está solamente imbuido por el dominio instrumental, ya que desde mi punto de vista son pocos los instrumentistas que pueden ejecutar con absoluta fidelidad a la partitura, si no adjuntan a sus valores instrumentales otros de carácter generalista, como las características musicales y sociales del autor de las obras que interpretan, los conceptos relativos a la armonía de las obras, contrapunto en su caso, forma musical, etc., suficientes para que la interpretación no conste como una mera traducción de la grafía musical. Teniendo presente estos principios, ¿cómo es posible ser fiel a ellos sin llevarlos al contexto de la pedagogía instrumental?.

El profesor de instrumento, es de música a la vez, como en ocasiones el profesor de literatura deba serlo también de lengua. Debe complementar sus enseñanzas instrumentales, que permiten que sus alumnos puedan alcanzar a tocar una partitura de su nivel con holgura, con todo lo que atañe a la interpretación de esta, para que los educandos no solamente lean la partitura con la máxima exactitud, sino que sepan realmente qué están haciendo musicalmente y conozcan el contexto músico - social de la

partitura que interpretan. En definitiva, un estudio integral de la música capaz de generar por sí mismo emociones que luego quedarán impresas en la propia interpretación de la música escrita.

Para este tipo de enseñanza, es preciso que los inicios del aprendizaje se realicen con músicas que puedan ser analizadas y comprendidas por los educandos con facilidad. Es difícil plantear un estudio fraseológico a una niña o niño, entre ocho y diez años, con música que son del todo ajenas a su afectividad. Hay que tener presente, que aunque la música en la Enseñanza Primaria hay que dotarla todavía más de docentes que salen de nuestras Facultades con el mejor ánimo, un niño a la edad de ser aceptado como alumno en un Conservatorio, 8 años, ha tenido contacto con la música, si bien de forma elemental, dos años antes en el primer curso del Primer Ciclo de Primaria. El contenido melódico popular es lo suficientemente cercano al alumno, para que éste se acerque al lenguaje de la música de pleno conocimiento. Hay que tener presente que los contenidos melódicos que se establecen en la Enseñanza Primaria, es básicamente popular. Las estructuras de la música clásica, en algunos aspectos, son parecidas a la de la música popular, por lo que el aumento de contenido científico, con el solapamiento del Programa Alternativo con otro de carácter ortodoxo, es el camino más directo para conseguir los objetivos mínimos marcados.

De esta forma, el profesor de guitarra tiene que complementar sus observaciones de carácter instrumental con otras que no lo son tanto. Explicaciones de Lenguaje Musical, son absolutamente imprescindibles en el seno del aula de guitarra, intervenciones con respecto al fraseo y la forma simple musical, que pueden ser un preámbulo a otras más complejas en la música clásica, de igual forma tienen que estar presentes. Por tanto

considero que la partición de las asignaturas en los correspondientes Grados de **enseñanza musical** es básica, pero es preciso contemplar que esta partición no tiene que ver con la creación de compartimentos estancos musicales, sino contemplar la interrelación en cada clase de cada una de las materias. De tal forma y como ocurre en otros ámbitos educativos, debe haber una relación entre los distintos departamentos de los Conservatorios para determinar, en el segundo nivel de concreción curricular las estrategias a seguir, con el propósito de interrelacionar los diversos ámbitos de conocimiento musical.

5.7- DE LA CREACIÓN DEL PROGRAMA ALTERNATIVO.

En la creación de un Programa Alternativo intervienen varios factores, a saber:

- 1- Músicas que se captarán para posteriormente arreglarlas.
- 2- Técnica guitarrística que está presente en los Ejercicios, Estudios y Obras.
- 3- Ubicación de las músicas, seleccionadas y armonizadas en cada uno de los cursos del Grado Elemental de Guitarra.

Con respecto a la captación de las músicas, tengo que decir que el contacto humano con el alumno determina el conocimiento de qué tipo de música está más cerca de él. Una vez que ya he explicado y llegado a la conclusión de que las músicas que están próximas pueden estar implicadas en su afectividad de forma directa (están presentes en la vida socio – musical del educando) o, indirecta (forman parte de los giros melódicos, armónicos o rítmicos de su cultura musical), el trabajo de elegir una u otra pasa por la investigación de diversos materiales como pueden ser: los Cancioneros, músicas que aparecen en contextos musicales diversos, músicas que se oyen en los medios de comunicación, etc. La elección de estas piezas pasa por el inevitable momento de desechar gran parte de ellas por diversos motivos, aunque sean muy cercanas a los educandos y, en primera instancia, puedan ser consideradas como partícipes de su afectividad. Por otro lado, y como circunstancia específica del material folclórico, hay ocasiones que debido a que la canción o baile se realiza un número indiscriminado de veces con distintas letras y, en ocasiones, con

improvisaciones de los cantantes, los finales melódicos no son conclusivos, por lo que puede darse la alternativa de adaptar una conclusión melódica o mantener la versión tal cual está recogida. Normalmente he respetado la transcripción tal y como la he encontrado, en estos casos he colocado la cita bibliográfica en cada una de las piezas del Anexo. Cuando he tenido que modificar algún concepto musical o incluso incorporar algún aditamento como pueda ser por ejemplo un adorno, no he considerado colocar la cita bibliográfica en el arreglo, puesto que no se contempla de la forma que aparece en el Anexo, como en el original. Con respecto a la música cinematográfica, en muchos casos la he adaptado del original español, entendiéndose con ello, que la he escrito con la escucha de la película directamente y, posteriormente, la he armonizado. En este caso hay que tener presente una salvedad, y es que en las películas americanas, la versión escuchada es la española en las más recientes, o la española americanizada en las más antiguas, con claros acentos y giros propios de América Latina. Ni que decir tiene que estas versiones en idioma español, en ambos casos, pueden diferir del original en inglés, ya que el doblaje de las mismas puede implicar que la persona que lo realiza cante alguna de las notas en una entonación distinta del original, como también es posible que dada la distinta configuración prosódica entre el inglés y español, se contemple alguna modificación al respecto, como puede ser el uso del canto melismático para completar un diseño melódico, por ejemplo. En cualquier caso las versiones suelen estar realizadas con sumo cuidado tratando ser fiel a la versión a la que he acudido.

La técnica de guitarra que he usado para digitar las piezas, es un reflejo de mis experiencias personales y del acomodo en cada uno de los Ejercicios, Estudios y Obras, de los conocimientos de la técnica moderna de guitarra que poseo. No obstante, y como parece natural pensarlo, debido

a que cada ser humano es distinto, y la fisiología de la mano no está excluida de esa máxima, hay que contemplar un grado de tolerancia sumo, en cuanto a las posibles modificaciones que para cada alumno sean necesarias en su acomodo fisiológico. Esta circunstancia está claramente razonada desde el punto de vista de la diferente presentación de la mano y dedos, que puede tener una niña o niño entre ocho y diez años, teniendo presente que, en algunos casos, la edad mínima de acceso a la enseñanza de la música, ocho años, no es suficiente en determinados niños en cuanto al desarrollo mínimo para poder tocar la guitarra. Por otro lado, he contemplado los artificios musicales y guitarrísticos que los alumnos pueden realizar en cada uno de los cursos, con una ejemplificación al menos (estos apartados tienen que estudiarlos, en mis clases, cada uno de los alumnos) La realización de estudios similares está abierta, pues, con esos modelos. De cualquier forma, y cuando determinados adornos tienen que ver con épocas concretas del desarrollo de la interpretación de la guitarra, prefiero que se contemplen en las obras originales, que no en remedos de ellas. Me refiero por ejemplo a los portamentos que autores, como Tárrega o Arcas, estaban prontos a realizar. Por lo que se refiere a los ligados mecánicos, efecto que como sabemos se usaba desorbitadamente por los autores antes nombrados pero que puede ser usado con mesura en otras épocas al considerarse un efecto particular de la guitarra, sí los he contemplado por su concomitancia con otras épocas.

Por último, y con respecto a la armonización de las músicas seleccionadas en los correspondientes cursos del Grado Elemental de Guitarra, he de decir que no he intentado en ningún caso realizar alardes armónicos ni el trabajo es un muestrario de armonía aplicada. He tenido siempre la intención de simplificar al máximo este componente, para no añadir una dificultad añadida a la realización de las piezas. Creo que con

las aportaciones de los compositores de este siglo en el campo de la docencia instrumental como Brouwer, Dodgson, Carlevaro, Chaviano, etc., hay material suficiente para encuadrar al alumno en las armonías propias del siglo XX, durante los cursos finales del Grado Elemental y siguientes. La ubicación de las piezas en los correspondientes cursos, como muchos de los componentes de este trabajo de investigación, es orientativa, nunca inamovible, dependiendo de la capacidad y disponibilidad del alumno para el estudio de la guitarra.

5.8- DE LA RELACIÓN ENTRE EL PROGRAMA ALTERNATIVO Y EL ORTODOXO.

La corte, la iglesia y el pueblo. Tres centros de génesis y gestión musical que han protagonizado la evolución musical de la humanidad durante muchos siglos.

La corte y la iglesia se movían, dentro de los aspectos puramente técnico – musicales, en el mismo ámbito. Músicos de todas las procedencias han subsistido gracias al mecenazgo de estos dos poderes sociales. Los aprendices de músicos, cuya familia no contaba con recursos económicos, eran ingresados en su mayoría en los centros religiosos donde, aparte de cultivarlos en las creencias religiosas pertinentes, contaban con una pléyade de maestros de gran calidad que enseñaban a los discípulos el arte musical de la época en la que le había tocado vivir. Estética y concepto musical que era el mismo en el seno del área de poder de los señores y de las distintas y numerosas cortes europeas, donde una importante parcela de su actividad contemplaba la recreación de las distintas artes, generosamente salvaguardada por los fondos económicos de la cabeza visible de cada centro señorial. Esta música ha sido y es considerada “cultura”, porque nace en el contexto de los centros de poder. Una vez que la sociedad se dispersó con la aparición de la burguesía y las distintas escalas sociales, la organización no cambió sustancialmente demasiado, ya que si antes eran los señores los que procuraban la creación artística, después fueron los adinerados, que en parte provenían de estratos sociales más bajos, los que en parte tomaron la alternativa. La música clásica, hasta principios del siglo XX, ha deambulado básicamente entre los entresijos de esta descripción.

Por otra parte, la creación musical del pueblo ha tenido, como en algún lugar de este trabajo de investigación he comentado, sus contactos con el ambiente musical clásico, a modo de adoptar melodías que derivan del folclore o de la música popular, como en la época de los vihuelistas, en calidad de modelo musical generador de la composición clásica. Pero no es hasta la aparición de los distintos Nacionalismos, como en el caso de Felipe Pedrell, Béla Bartók, etc., cuando esa relación se consolida hasta el punto de generar un movimiento de creación musical determinado. En los Cancioneros medievales y renacentistas, se contemplan músicas que proceden de ambientes cultos. Solamente se encuentran algunos motivos del pueblo, en las composiciones que han tomado una u otra melodía de tal contexto, o en los aires de danza de esa procedencia que juntándose con otros cortesanos, formarán las Suites de la época Barroca. Esta concepción se mantiene prácticamente hasta la mitad del siglo XVIII y, a partir de esta época, los pocos textos que pueden atribuirse la denominación de Cancionero agrupan músicas clásicas de salón. No es hasta final del siglo XIX, cuando se comienza a recoger el acervo musical popular en estado más puro y diáfano. Las músicas del pueblo que han pervivido corresponden, en gran parte, a las de los últimos ciento cincuenta años; el resto anterior, hay que buscarlo en las piezas del propio contexto clásico.

Por tanto, y con el ánimo de diferenciar ampliamente qué tipos de música han rodeado al ser humano en su evolución social, podemos decir que básicamente han sido dos:

- Música clásica.
- Música folclórica.

Hay multitud de músicas, aparte de éstas, que tienen que ver también por supuesto con la evolución humana, y que con frecuencia contemplo en ocasiones como base para el análisis de determinados momentos músico – sociales e, incluso se plantea o me planteo como objetivo para la creación de actividades musicales, pero cuando el análisis abarca la totalidad de la creación musical humana a lo largo del tiempo, pueden resumirse en las dos comentadas. Es argumento suficiente, desde mi punto de vista, para la creación de dos Programas Instrumentales de ejecución simultánea durante el Grado Elemental de Guitarra, según la ordenación que emana de la Logse, donde se contemplen esos grandes rasgos de creación musical, sobre todo en la primera etapa de contacto instrumental donde los alumnos determinan su devenir en el mundo de la música.

La relación entre ambos Programas debe contemplar la sustitución de uno por el otro, en el momento que el alumno así lo precise. Lógicamente hay una etapa amplia de simultaneidad entre los dos e, incluso, también aquí es preciso apuntar que, debido a la singularidad de la enseñanza instrumental, cada alumno requerirá una organización distinta. Desde mi punto de vista, fundamentado en la experiencia docente que he tenido y tengo en la actualidad, considero que un alumno, dadas sus experiencias durante los dos primeros años de enseñanza instrumental, está presto para el cambio de Programa durante el tercer año, por lo que durante los dos primeros años ha habido una etapa de aproximación instrumental con contenidos melódicos populares y otra posterior donde estos contenidos se han solapado con los Ejercicios, Estudios y Obras, del Programa Ortodoxo de Guitarra.

5.9- DE LAS PIEZAS QUE CONFIGURAN EL ANEXO O EJEMPLIFICACIÓN DE UN PROGRAMA ALTERNATIVO.

Todo lo que emana de este trabajo de investigación está integrado por experiencias reales. Pero hay diversos apartados que están hechos de forma ejemplificadora como muestra del tipo de trabajo que realizo o puede hacerse en esa división. Uno de ellos es el subcapítulo 5 del Capítulo 3: “Ejemplificación de la ubicación del contenido melódico de acuerdo con la secuencia de Lenguaje Musical del Grado Elemental de la Logse”, puesto que sería interminable realizar un estudio de la ubicación de cada una de las músicas que pueden integrar el Programa Alternativo, con sus correspondientes orígenes y ámbitos, en los cuatro cursos que consta el Grado Elemental de Guitarra. Solamente en el caso de la música folclórica, que habría que dividir geográficamente, el estudio se dilataría de forma indefinida. O, también, en el caso de la música cinematográfica.

Otro apartado que mantiene las características esgrimidas al principio de este apartado último de nuestra Tesis Doctoral es el propio Anexo, ya que este es casual y personal, dependiendo de la afectividad del alumno y del grado o nivel instrumental que tenga. Para realizar un Anexo que pudiera contener la gran mayoría de los arreglos usados, hubiera sido preciso contemplar individualmente cada una de las posibilidades de afinidad musical de los alumnos que podríamos tener bajo nuestra custodia instrumental. Tarea que, de igual forma que en el caso anterior, no tendría unas fronteras absolutamente delimitadas. Por tanto en ambos casos la investigación se convierte en la exégesis de lo que puede realizarse en cada uno de los apartados descritos.

En cuanto a las procedencias de cada una de las músicas, he de decir que, con respecto a la música folclórica, los alumnos se muestran cercanos a ella, aunque no en primera instancia. Hay ocasiones en que incluso les resulta algo duro la comprensión de determinadas piezas, nunca por supuesto al extremo de los estudios del siglo XIX. La causa puede ser debida a muchos factores, que son precisamente los que integran la acción educadora instrumental, entre ellos: El Lenguaje Musical de la pieza, la dificultad personal de alguno de los pasajes instrumentales que la conforman, los gustos personales por la música en sí misma, etc., en definitiva un buen número de circunstancias generales y personales. La conexión afectiva se establece de forma intuitiva al poco de comenzar a estudiar piezas que tienen esa procedencia, no sin efectuar antes labores didácticas que implican la absorción en el menor número de veces y el reconocimiento sucinto, en la gran mayoría, por parte del alumno de los contenidos a tratar. Esta circunstancia me conduce a proclamar, una vez más, la característica de música latente que tiene el folclore, que sin estar implicado directamente el alumno en su ejecución y escucha, lo lleva dentro de forma “genética”. Claro está que se tienen distintas afinidades por los diversos folclores que integran el Programa Alternativo. Esta afinidad tiene que ver claramente con dos aspectos:

El primero es, cómo no, la afectividad del educando con la música.

El segundo tiene que ver con el grado de comprensión que el educando mantiene con el Lenguaje Musical que emana de la pieza.

La afectividad es relativa. Si el alumno mantiene divergencias anteriores con el estilo de la música es del todo imposible, o mejor dicho muy difícil, reconducir la situación. Sin embargo si no tiene conexión con

ella el camino está abierto para bien o para mal, en cuanto al futuro, de conseguir los objetivos que marcan el aprendizaje de esa pieza en cuestión. La relación del maestro con el alumno y, sobre todo, la presentación de forma adecuada de la obra a estudiar, hace que el recorrido sea positivo. A este respecto, y como complemento de la enseñanza, quiero comentar que considero básico la atención que puedan ejercer los padres en la **enseñanza musical** de sus hijos, para aumentar el grado de afecto general por la música, ya que de todos es conocido el aspecto novedoso que para algunos padres tiene la educación instrumental de los más pequeños, circunstancia que, desgraciadamente, conlleva en ocasiones más matices sociales que puramente educacionales.

Relativo al segundo aspecto, y teniendo que ver con las circunstancias antes descritas, hay alumnos que comprenden, y por tanto aprenden, mejor las piezas configuradas con los folclores del norte, dada su uniformidad rítmica, que aquellas que se han realizado con los del sur, incluidos los de la Región de Murcia. Este matiz, como digo, es puramente relativo a las dificultades que pueden encontrar con el Lenguaje Musical, no a las posibles dificultades instrumentales que emanan del estudio instrumental de la pieza.

Tiene que ver, por otro lado, con la aceptación y afinidad de las piezas, por supuesto, la época en que se presentan. Así, los villancicos populares son bien acogidos durante el primer trimestre, dada la proximidad de la Navidad, y otras músicas como por ejemplo la regional murciana, cuando se acerca algún evento de carácter folclórico de la zona, como pueda ser alguna reunión de Cuadrillas, Fiestas Patronales donde hay actuaciones de grupos folclóricos o el tumultuoso Bando de la Huerta capitalino. Por otro lado, las músicas consideradas “raras o exóticas” como

la hindú, japonesa o incluso la inglesa o escocesa, tienen su hueco en la atención del alumno, tendiendo por la novedad a estar prestos a estudiarlas.

El folclore infantil, determinado por las canciones de corro, que no por las Canciones de Cuna que son habitualmente bien acogidas por la totalidad del alumnado, tiene interés para los alumnos que están más o menos en la banda entre ocho y once años. Para los mayores no tiene en absoluto interés y lo adoptan como un camino para conocer el Lenguaje Musical.

La música clásica popular es relativamente bien acogida. En principio he de decir que aunque parezca imposible, melodías como el Coral del Cuarto Movimiento de la novena Sinfonía de Beethoven, no son tan conocidos como en principio podríamos creer, a la totalidad del alumnado. Circunstancia que no creo que tenga que ver al cien por cien con la naturaleza rural, o de otro tipo, del ámbito de enseñanza. La gran mayoría de los alumnos identifica la pieza sin saber qué melodía es y, por supuesto, sin saber el autor. Simplemente “les suena”. No obstante, y una vez que se les presenta de forma adecuada, la reacción ante este tipo de música es buena e, incluso, los hay que quieren mantener una relación más cercana con ella.

La estrella de las músicas es, por supuesto, la cinematográfica. Es claro el avance que la “música de cine” ha realizado en los últimos años, en cuanto a su relación con los otros estímulos que proceden de la videoaudición de una película. Está claramente más presente y cada vez se cuida más, tanto en la forma como en las posibilidades de comercialización de los productos. Para los alumnos el momento de comenzar a estudiar una pieza basada en la música de tal o cual película, es una ocasión esperada.

Ni qué hablar tiene, decir que la música de las películas Disney es la más importante para los alumnos. Solamente hay que consultar un catálogo de venta de películas de vídeo y otro de público asistente a las representaciones cinematográficas, sobre todo en épocas vacacionales, para conocer cuáles son las películas que se proyectan con mayor frecuencia y son más visitadas en determinados momentos. Estas piezas están trabajadas para que sean, dado su interés por el alumnado, estudiadas por todos los alumnos, por lo que no he empleado recursos excesivamente específicos en cuanto al Lenguaje Musical o de la técnica de la guitarra, en ninguna de ellas.

De la propia secuencia, en cuanto a la ubicación de las piezas en un curso u otro, el concepto es absolutamente elástico y tiene que ver con la evolución de cada uno de los alumnos. Aunque está claro que las diferencias son muy leves. Puede haber piezas que sean factibles de ser usadas en un curso para un alumno y, en otro curso, para algún compañero del anterior. Circunstancia que desde mi punto de vista no es demasiado importante, si tenemos en cuenta o, mejor dicho, consideramos como tres los segmentos que existen en la educación instrumental en los centros oficiales (Grado Elemental, Medio y Superior), planteamiento que más adelante volveré a sacar a colación. La visión de la educación en tramos cortos de enseñanza, desde mi punto de vista no tiene peso suficiente para ser tomada en cuenta, sobre todo si consideramos que, con respecto al instrumento, en ocasiones nos encontramos con alumnos que su grado de rendimiento no es todavía el óptimo y necesitan tiempo para desarrollar sus facultades, para poder tocar sin demasiados problemas físicos la guitarra.

5.10- DEL DESENLACE DE ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

Podemos considerar que la enseñanza general de la guitarra puede seccionarse en etapas. Concretamente en tres: Inicial, intermedia y avanzada, que corresponden a los tres Grados oficiales comentados anteriormente. Hay ocasiones en que los docentes de materias tan complicadas como la enseñanza instrumental, en la que los educandos precisan invertir mucho tiempo en la adquisición de una mínima garantía de futuro artístico, prefieren intervenir en la enseñanza media o superior, o sea, cuando el alumno se le considera en formación, no en captación. Una de las razones se debe quizás, la multiplicidad de posibilidades musicales, que va aumentando conforme el alumno adquiere mayor conocimiento del instrumento. Los inicios de la enseñanza instrumental son complicados y lo han sido siempre. Basta con pensar en los distintos artificios que se han utilizado para facilitar el acceso inicial a los instrumentos, como por ejemplo la tablatura, que hoy en día se sigue usando en materias como la enseñanza de la guitarra flamenca, y tiene la peculiaridad de facilitar la anotación gráfica de la música con la visualización del instrumento.

Desde mi punto de vista los estadios intermedio y avanzado, medio y superior, tienen unos componentes en cuanto a la organización de la docencia muy similares; solamente se aprecian distinciones en el nivel de las piezas. Esta circunstancia me lleva a determinar que, desde el punto de vista de la organización de actividades, existen dos secuencias, la inicial y otra postrera que desarrolla esta primera teniendo el objetivo claro de conducir al alumno al máximo exponente de adquisición de habilidades musicales e instrumentales de lo que cada uno es capaz.

Tratar la primera etapa con ideales similares al desarrollo posterior, ha sido un craso error en el que se ha incurrido de forma repetida durante los últimos años. Me considero, pues, capaz, dados los resultados de mi experiencia docente, de afirmar, para concluir este trabajo, que sin un material alternativo de creación propia del profesor, que pueda usar en cada uno de los educandos de forma similar en ocasiones, aunque en las más distinta, la captación de alumnos que lleguen a interesarse por la guitarra es una tarea ciertamente dudosa. Por tanto, el complemento a la enseñanza ortodoxa, es un Programa Alternativo con un Contenido Melódico sugerente, musicalmente, a las dimensiones afectivas de los alumnos.

CAPÍTULO 6. BIBLIOGRAFÍA

Para sistematizar la información utilizada para llevar a cabo esta investigación, adoptamos la siguiente estructura que permite abordar con más rapidez las fuentes consultadas.

6.1- LIBROS.

6.2- ENSAYOS.

6.3- TEXTOS DE JORNADAS Y CONGRESOS.

6.4- ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS EN LIBROS Y REVISTAS.

6.5- DISCOS, CASETES Y DISCOS COMPACTOS.

6.6- VÍDEOS.

6.7- TESTIMONIOS ORALES.

6.8- OTROS.

6.1- LIBROS.

AA. VV., *“Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, dirigida por David L. Sills”*, Aguilar, Madrid, 1975.

AA. VV., *“Gran Enciclopedia Larousse”*, 24 vols., Planeta, Barcelona, 1992.

AA. VV., *“Programa Juan de Mairena. Proyecto Literatura Oral. Guía del Profesor”*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992.

AA. VV., *“Los Auroros en la Región de Murcia, coordinado por Joaquín Gris Martínez”*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1993.

ADORNO, T. W. y EISLER, H., *“El cine y la música”*, Fundamentos, Madrid, 1981.

AGUADO, D., *“Método de Guitarra”* revisado por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1943.

AKSOY, B., *“Sermüezzín rifat bey’in ferahnak mevlevî ayini”*, Pan Yayincılık, Istanbul, 1992.

ALCÁZAR GARCIA DE LAS BAYONAS, J., y otros, *“Coros y danzas de Lorca”*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1980.

ANGLÉS, H., *“La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio”*, tomo III, 2ª parte, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1958.

ANTONIO JOSÉ, “*Sonata para guitarra*”, revisión Angelo Gilardino, Edizioni Bèrben, Ancona, 1990.

ARCAS, J., “*Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra (1 inédita)*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1993.

BACH, J. S., “*Opere complete per Liuto*”, Revisión de Paolo Cherici, Suvini Zerboni, Milano, 1980.

BALLESTEROS ROBLES, L., “*Diccionario biográfico matritense*”, Ayuntamiento, Madrid, 1912.

BARRIOS MANGORÉ, A., “*The guitar works of Agustín Barrios Mangoré, editado por Richard Stover*”, Belwin Mills, Nueva York, 1977.

BARRIOS MANGORÉ, A., “*A. Barrios Mangoré, editado por Jesús Benites R.*”, Zen-on, Japón, 1979.

BARTÓK, B., “*Escritos sobre música popular*”, Siglo veintiuno, México, 1979.

BELGHAZI, M., “*Instruments des musiques populaires et de confréries au Maroc*”, La croisee des chemins, Rabat, 1998.

BRENET, M., “*Diccionario de la música*”, Iberia, Barcelona, 1976.

BRISO DE MONTIANO, L., *“Un fondo desconocido de Música para Guitarra. Música española y francesa para guitarra (c. 1790 – c. 1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre sus autores”*, Ópera Tres, Madrid, 1995.

BRITTEN, B., *“Nocturnal”*, Op. 70, revisión Julian Bream, Faber, London, 1964.

BROUWER, L., *“Estudios Sencillos”*, Max Eschig, París, 1972.

CALDWELL, J., *La música medieval*, Alianza, Madrid, 1984.

CAMPO, D. DEL, *“Dvorák”*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

CARCASSI, M., *“Veinticinco estudios melódicos progresivos Op. 60”* revisados por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1963.

CARLEVARO, A., *“Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental”*, Barry, Buenos Aires, 1985.

CARO BAROJA, J., *“Apuntes murcianos, de un diario de viajes por España”*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984.

CARPENTIER, A., *“Letra y Solfa”*, Nemont, Buenos Aires, 1976.

CARRASCOSA, A., *“Beethoven”*, Alianza, Madrid, 1995.

CARULLI, F., *“Studi per Chitarra”* revisión de Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1968.

CARULLI, F., *“Petit Concerto de Société”* edición de Friedemann Riehle, Schott, Mainz, 1989.

CASARES, J., *“Diccionario ideológico de la lengua española”*, Gustavo Gili, Barcelona, 1951.

CATTIN, G., *Historia de la música, vol. 2, El Medioevo*, Turner, Madrid, 1987.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *“Iniciación a la guitarra”*, Soneto, Madrid, 1992.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *“Agrupaciones Musicales”*, DM, Murcia, 1998.

COKER, J., *“Improvisando en jazz”*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1964.

COLÓN PERALES, C., y otros, *“Historia y Teoría de la Música en el Cine, presencias afectivas”*, Alfar, Sevilla, 1997.

CONTRERAS, M. y F., *“Cancionero segoviano de música popular”*, Segovia Sur, Segovia, sin fecha.

COSTE, N., *“Veinticinco estudios para guitarra Op. 38”* revisados por R., Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1953.

COSTE, N., *“The Collected Guitar Works, volume 7”* editada por Simon Wynberg, Chanterelle, Heidelberg, 1991.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *“El folklore musical”*, Alianza, Madrid, 1988.

CHAMI, Y., *“Les Nawbas de la Musique Andalouse Marocaine”*, Casablanca, 1980.

CHION, M., *“El sonido. Música, cine, literatura...”*, Paidós, Barcelona, 1999.

CHION, M., *“La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”*, Paidós, Barcelona, 1990.

DAÇA, E., *“Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallara toda diversidad de Musica, assi Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosa, como Fantasias del Autor, hecho por Esteban Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid, dirigido al muy Illustre señor Licenciado Hernando de Habalos de Soto mayor del Consejo Supremo de su Magestad, &c.”*, Edición los vihuelistas dirigida y transcrita por Rodrigo de Zayas, Alpuerto, Madrid, 1983.

DART, T., *“Interpretación de la música”*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1978.

DEMARQUEZ, S., *“Manuel de Falla”*, Labor, Barcelona, 1968.

DÍAZ CANO, M., *“El pequeño guitarrista”*, U. M. E., Madrid, 1974.

DÍAZ CANO, M., *Suite Murciana*, páginas 11 a 13, U. M. E., Madrid,...¿?

DOWLAND, J., *“The Collected Lute Music of John Dowland”*, Revisión de Diana Poulton y Basil Lam, Faber, London, 1981.

DUFOURCQ, N., *“La Música”*, 2 vols., Planeta, Barcelona, 1969.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., *Historia de la música española, desde los orígenes hasta el ars nova*, Alianza, Madrid, 1983.

FERRÁNDEZ, A. y SARRAMONA, J., *“La Educación. Constantes y problemática actual”*, CEAC, Barcelona, 1977.

FRANCO, E., *“Falla”*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1976.

FURTH, H. G. y WACHS, H., *“La teoría de Piaget en la práctica”*, Kapelusz, Buenos Aires, 1978.

GAGO, L. C., *“Bach”*, Alianza, Madrid, 1995.

GARCÍA DEL BUSTO, J. L., *“Falla”*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

GEDULD, H., *“Los escritores frente al cine”*, Fernando Torres, Valencia, 1979.

GEIRINGER, K., *“Johann Sebastian Bach”*, Altalena, Madrid, 1982.

GIULIANI, M., *“Seis preludios Op. 83”* revisados por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1963.

GIULIANI, M., “*Rossiniana n.1, op. 119, revisión de Ruggero Chiesa*”, Suvini Zerboni, Milano, 1976.

GIULIANI, M., “*Rossiniana n.2, op. 120, revisión de Ruggero Chiesa*”, Suvini Zerboni, Milano, 1977.

GIULIANI, M., “*Rossiniana n.3, op. 121, revisión de Ruggero Chiesa*”, Suvini Zerboni, Milano, 1977.

GIULIANI, M., “*The Complete works in facsimiles of the original editions edited by Brian Jeffery, volumen 26*”, Tecla, Inglaterra, 1985.

GÓMEZ AMAT, C., “*Historia de la música española, volumen 5, siglo XIX*”, Alianza, Madrid, 1984.

GUIRADO CID, C., “*Vademécum del músico*”, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1995.

HAUSER, A., “*Historia social de la Literatura y el Arte*”, 3 vols., Labor, Barcelona, 1980.

HIDALGO MONTOYA, J., “*Cancionero popular infantil español*”, Música Moderna, Madrid, 1969.

HIDALGO MONTOYA, J., “*Folklore musical español*”, A. Carmona, Madrid, 1974.

HONEGGER, M., “*Dictionnaire de la musique, Science de la Musique*”, 2 vols., Bordas, París, 1976.

HONEGGER, M., “*Diccionario de la música, Los hombres y sus obras*”, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1987.

INZENG, J., “*Cantos y bailes populares de España*”, Unión Musical Española, Madrid, sin fecha.

JEFFERY, B., “*Fernando Sor, Composer and Guitarist*”, 5 vols., Tecla, Londres, 1977.

JUAN DEL ÁGUILA, J. DE, “*Las canciones del pueblo español*”, U. M. E., Madrid, 1960.

JUAN DEL ÁGUILA, J. DE, “*Lo que canta el pueblo español*”, U. M. E., Madrid, 1966.

LAFUENTE AGUADO, R., “*La Habanera en Torre vieja*”, Excmo. Ayto. de Torre vieja, Torre vieja, 1990.

LINDE, H. M., “*Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*”, Ricordi, Buenos Aires, 1969.

LISZT, F., “*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*”, Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1881.

LONGYEAR, R. M., “*La música del siglo XIX*”, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1971.

LÓPEZ-CALO, J., *“Historia de la música española, siglo XVII”*, Alianza Música, Madrid, 1983.

MARCO, T., *“Historia general de la música”*, vol. 4º, Istmo, Madrid, 1978.

MARTÍN, J. J., *“Historia del arte”*, Gredos, Madrid, 1978.

MARTÍN MORENO, A., *“Historia de la música española, siglo XVIII”*, Alianza Música, Madrid, 1985.

MARTÍN PALMA, J. y TEJERIZO ROBLES, G., *“Cancionero Popular de la Provincia de Granada”*, Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura - Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

MARTÍNEZ TORNER, E., *“Cancionero musical de la lírica popular asturiana”*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2000.

MASSIN, J. Y B., *“Ludwig van Beethoven”*, Turner, Madrid, 1987.

MASSIN, B., *“Franz Schubert, obra”*, Turner, Madrid, 1991.

M. E. C., *“Ejemplificaciones del Diseño Curricular Base, Infantil y Primaria”*, M. E. C., Madrid, 1989.

MICHELS, U., *“Atlas de música I”*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

MICHELS, U., “*Atlas de música II*”, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

MILAN, L., “*El Maestro, opere complete per vihuela, trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa*”, Suvini Zerboni, Milano, 1974.

MILANO, F. DA, “*Opere complete per liuto, edición de R. Chiesa*”, Suvini Zerboni, Milano, 1971.

MOLINER, M., “*Diccionario de uso del español*”, 2 vols., Gredos, Madrid, 1992.

MURCIA, S. DE, “*Danzas populares, del libro Resumen de acompañar la parte con la guitarra, 1714*”, volumen 2º, Revisión de Antonio Company, Soneto, Madrid, 1995.

MURCIA, S. DE, “*Suites del libro Pasacalles y Obras por todos los tonos naturales y accidentales, 1732*”, volumen 4º, Revisión de Antonio Company, Soneto, Madrid, 1995.

NARVÁEZ, L. DE, “*Los seys libros del Delphin - Emilio Pujol*”, CSIC, Barcelona, 1971.

ORIO, N. Y PARRA, J. M., “*La expresión musical en la educación básica*”, Alpuerto, Madrid, 1979.

ORTEGA, R., “*Chopin*”, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

ORTIZ, D., “*Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*”, (Barenreiter - Ausgabe 684), Roma, 1553.

PACHÓN RAMÍREZ, A., *“La música en el cine contemporáneo”*, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1992.

PALISCA, C., *“La música del barroco”*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1978.

PAULY, R. G., *“La música en el período clásico”*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974.

PEDRELL, F., *“Diccionario técnico de la música”*, Facsímil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Isidro Torres Oriol , Barcelona, sin fecha.

PEDRELL, F., *“Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española”*, Facsímil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1994. Original: Ediciones Juan Gili, Barcelona 1901.

PEDRELL, F., *“Cancionero musical popular español”*, 4 vols., Boileau, Barcelona, 1958.

PENA, J. y ANGLES, H., *“Diccionario de la música”*, Labor, Barcelona, 1954.

PÉREZ SIERRA, R., *“Mozart”*, Alianza, Madrid, 1995.

PUJOL, E., *“Hispanae Citaræ Ars Viva, Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI”*, Schott's Söhne, Mainz, 1954.

PUJOL, E., *“Escuela razonada de guitarra”*, 4 vols., Ricordi, Buenos Aires, 1956.

PUJOL, E., *“1ª Danza Española de La Vida Breve (Falla)”*, Max Eschig, París, 1957.

PUJOL, E., *“La guitarra y su historia”*, Romero y Fernández, Buenos Aires, ¿?.

PUJOL, E., *“El dilema del sonido en la guitarra”*, Ricordi, Buenos Aires, 1975.

RAMÍREZ, J., *“En torno a la guitarra”*, Soneto, Madrid, 1993.

RIBERA Y TARRAGÓ, J., *“La música árabe y su influencia en la española”*, Mayo de oro, Madrid, 1985.

RICART MATAS, J., *“Diccionario biográfico de la música”*, Iberia, Barcelona, 1980.

RIERA, J., *“Emilio Pujol”*, C.S.I.C. Patronato de estudios locales José María Quadrado e Instituto de estudios Ilerdenses, Lérida, 1974.

RIERA ESTARELLES, A., *“Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca”*, Moll, Palma de Mallorca, 1988.

ROBERTSON, A. y STEVENS, D., *“Historia General de la Música”*, 3 vols., Alpuerto, Madrid, 1977.

RODRÍGUEZ, M., *“Curso preparatorio para guitarra”*, Música Mundana, Madrid, 1986.

ROMANILLOS, J. L., *“Antonio de Torres. Guitar Maker – His Life and Work”*, Element Books Ltd., Longmead, Shaftesbury, Dorset, 1987.

RUIZ DE LIHORY, J., *“Diccionario biográfico y crítico”*, Domenech, Valencia, 1903.

RUIZ DE RIBAYAZ, L., *“Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar á compás por canto de Organo; y breve explicacion del Arte, con preceptos faciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teorica y practica”*, Edición los guitarristas dirigida y transcrita por Rodrigo de Zayas, Alpuerto, Madrid, 1982.

SADIE, S., *“The New Grove, Dictionary of Music and Musicians”*, 20 vols., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

SAINZ DE LA MAZA, R., *“La guitarra y su historia”*, Ateneo, Madrid, 1955.

SALAZAR, A., *“Conceptos fundamentales en la historia de la música”*, Alianza, Madrid, 1988.

SALZMAN, E., *“La música del siglo XX”*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1979.

SANZ, G., “*Instrucción de música sobre la guitarra española*”, Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación Provincial (C. S. I. C.), Zaragoza, 1979.

SCHMIEDER, W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalische Werke von Johann Sebastian Bach, Bach Werke Verzeichnis*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1950.

SCHOLES, P. A., “*Diccionario Oxford de la música*”, 2 vols., Edhasa/Hermes/Sudamericana, Barcelona, 1984.

SCHUBERT, F., “*Quartett für Gitarre, Flöte, Viola und Violoncello nach der Urschrift herausgegeben von Georg Kinsky*”, Peters, New York, 1956.

SCHUBERT, F., “*Quartett für Gitarre, Flöte, Viola und Violoncello nach dem Notturmo Op. 21 von Wenzel Matiegka*”, Bote&Bock, Berlin, 1962.

SOPEÑA, F., “*Historia de la música española contemporánea*”, Rialp, Madrid, 1976.

SOPEÑA, F., “*Vida y obra de Falla*”, Turner, Madrid, 1988.

SOR, F., “*Estudios de guitarra Op. 60*” revisados por G. Tarragó, Boileau, Barcelona, 1957.

SOR, F., “*30 estudios de guitarra*” revisados por R. Sainz de la Maza, U. M. E., Madrid, 1960.

SOR, F., “*Fernando Sor, Complete Works for Guitar, edited by Brian Jeffery*”, 5 vols., Shattinger International Music Corp, New York, 1977.

SOTOS, A. DE, “*Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, á templar y teñer rasgado La Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...*”, Facsímil: Servicio de Reproducción de libros, Librerías “París - Valencia”, Valencia, 1991. Original: Imprenta de López y compañía, Madrid, 1760.

TÁRREGA, F., “*Obras completas para guitarra, vol., 1º, 30 estudios originales*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1991.

TÁRREGA, F., “*Obras completas para guitarra, vol., 2º, 25 estudios originales*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1993.

TÁRREGA, F., “*Obras completas para guitarra, vol., 3º, 35 preludios originales*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1991.

TÁRREGA, F., “*Obras completas para guitarra, vol., 4º, 31 piezas originales*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1992.

TÁRREGA, F., “*Obras completas para guitarra, vol., 5º, 31 piezas originales*”, editado por Melchor Rodríguez, Soneto, Madrid, 1993.

TEMSAMANI, L., “*Les nawbas de la musique andalouse marocaine*”, Tome II La nawba de Rasd de Dhill, Sin Ed., Casablanca, 1980.

VAN BERGEIJK, W. A., Y OTROS, “*Las ondas y el oído*”, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

VAN HOEK, J. A., “*Polifonía y guitarra en la música antigua*”, Ricordi, Buenos Aires, 1977.

VARGAS Y GUZMÁN, J. A. DE, “*Explicación de la guitarra, Cádiz 1773, edición de Angel Medina Álvarez*”, Centro de documentación musical de Andalucía, Granada, 1994.

VILLA-LOBOS, H., “*Doce Estudios para guitarra*”, Max Eschig, París, 1953.

WEISS, S. L., “*Intavolatura di Liuto*”, Revisión de Ruggero Chiesa, Suvini Zerboni, Milano, 1967.

WILLIAMS, S., “*Strawberry Fair. 51 traditional songs*”, A&C Black Publishers, London (England), 1985.

ZAMACOIS, J., “*Teoría de la música I*”, Labor, Barcelona, 1977.

ZAMACOIS, J., “*Teoría de la música II*”, Labor, Barcelona, 1976.

6.2- ENSAYOS.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana*”, Música y Poesía del sur de al - Andalus, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995.

CAPMANY, A., *“El baile y la danza”*, Folklore y Costumbres de España Tomo II dirigido por F. Carreras y Candi, Merino, Madrid, 1988.

GIBSON, I., *“Lorca y la música”*, La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Ministerio de Cultura, 1986.

GUETTAT, M., *“El universo musical de al - Andalus”*, Música y Poesía del sur de al - Andalus, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995.

HALFFTER, R., *“Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27”*, La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Ministerio de Cultura, 1986.

MARTÍNEZ TORNER, E., *“La canción tradicional española”*, Folklore y Costumbres de España Tomo II dirigido por F. Carreras y Candi, Merino, Madrid, 1988, páginas 7 - 166.

ONÍS, F. DE, *“Lorca, folklorista”*, La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Ministerio de Cultura, 1986.

TOUMA, H. H., *“La música andalusí en el norte de África”*, Música y Poesía del sur de al - Andalus, El legado andalusí, Ministerio de Cultura y otros, 1995.

6.3- TEXTOS DE JORNADAS Y CONGRESOS.

BORDAS, C., “*La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII*”, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995.

CHICANO, E., “*La guitarra: Poética de un instrumento en la vida y la obra de Pablo Picasso*”, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996.

CHRISTOFORIDIS, M., “*La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*”, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998.

FERNÁNDEZ MANZANO, R., “*La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del ‘ud Al-Andalus*”, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994.

GARCÍA JIMÉNEZ, M., “*Método y otras lecturas*”, V Congreso de Folclore Andaluz Málaga 1994, Junta de Andalucía, 1998.

GARCÍA-MATOS ALONSO, M. del C., “*Juan Navas y la guitarra flamenca*”, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998.

GONZÁLEZ, C., “*Stradivarius y la guitarra*”, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998.

GRIFFITHS, J., *“Veinte años con una vihuela en las manos”*, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995.

MARCO, T., *“Mis relaciones compositivas con la guitarra”*, VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1995.

MEDINA ÁLVAREZ, A., *“Juan Antonio de Vargas y Guzmán y la guitarra de seis órdenes (Síntesis y Fortuna crítica)”*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997.

OTERO, C., *“Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y su obra para guitarra”*, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996.

PERSIA, J. DE, *“El entorno guitarrístico de Manuel de Falla”*, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996.

PLESCH, M., *“La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación”*, VII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1996.

RAMÍREZ, A. y J. E., *“El taller de Ramírez”*, IX Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1998.

ROMERO ESTEO, M., *“La guitarra en el contexto del Mediterráneo arcaico”*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994.

SUÁREZ-PAJARES, J., *“Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997.

VEGA TOSCANO, A., *“Los instrumentos de cuerda pulsada en el Antiguo Egipto y en el Oriente Próximo”*, VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1997.

WADE, G., *“Andrés Segovia: el hombre y su música”*, V Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, La Posada, Córdoba, 1994.

6.4- ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS EN LIBROS Y REVISTAS.

ÁRGUEDA CARMONA, M. F., La educación musical en el Califato de Córdoba, *Revista Música y Educación*, año XIII. 1, número 41, abril de 2000, páginas 55 – 63.

ARRIAGA, G., “*El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzman*”, *Revista de Musicología*, Vol. VIII, nº1, 1985, páginas 97 – 102.

ASENSIO PALACIOS, J. C., “*Músicas para Jacobus: El Codex Calixtinus*”, *Scherzo*, nº 131, 1999, páginas 132 - 136.

CULF, N., “The Guitar works of Stephen Dodgson”, *Revista Classical Guitar*, agosto de 1990, páginas 11-14.

CHIESA, R., “The works of Niccoló Paganini for solo guitar”, *Revista Classical Guitar*, agosto de 1988, páginas 35-38.

DES, M., “*La ciudad de Bartók*”, *Scherzo* nº 97, 1995, páginas 92 - 94.

FLORES ARROYUELO, F. J., “*Los Auroros de la huerta de Murcia*”, *Los Auroros en la Región de Murcia*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1993.

GARCÍA BLANCO, P., “*Narciso Yepes*”, *Ritmo* nº 688, junio de 1997, páginas 13 - 15.

GAVIOT-BLANC, B., “*Pedagogie instrumentale et morphologie de l'enfant*”, *Marsyas*, diciembre 1993, nº 28, página 75.

GÓMEZ, A., *“Pasado y presente de los cantes con nombres gentilicios”*, La Caña de flamenco, nº 26, 1999, páginas 60 - 70.

GRIFFITHS, J., *“La Fantasía que Contrahaze la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico”*, Revista de Musicología, Vol. IX, nº1, 1986, páginas 29 - 40.

JIMÉNEZ ARNÁIZ, M. A., *“A propósito de un Memorial a Felipe V”*, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, números 4, 5, 6., años 1997, 1998, 1999., 1995, páginas 13 - 24.

LORENZO ARRIBAS, J., *“Codex Calixtinus: Audientibus sit gloria!”*, Scherzo, nº 131, 1999, páginas 148 - 151.

MALLAVIBARRENA, R., *“La música clásica en el cine”*, Ritmo, nº 705, 1999, páginas 82 - 85.

MARTÍ I PÉREZ, J., *“Culturas en contacto en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical”*, Música Oral del Sur, nº3, Año 1998, Junta de Andalucía, páginas 127 - 146.

MARTÍN MORENO, A., *“La música en Granada, del Siglo de Oro al Festival Internacional en Veinte siglos de historia de Granada”*, Osuna, Armilla (Granada), 2000, páginas 127 a 138.

MARTÍNEZ MIURA, E., *“Jordi Savall y Ton Koopman, Bach como punto de encuentro”*, Scherzo, nº 150, 2000, páginas 12 - 16.

MATEO, A., “*José Miguel Moreno, la actividad que no cesa*”, Scherzo, nº 94, 1995, páginas 43 - 49.

MOLINA, E., “*Improvisación y educación musical en España*”, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº1, mayo 1998.

PÉREZ QUER, G., “*Emilio Pujol: un artista insustituible*”, El Instrumento Musical nº 5, febrero-marzo de 1981, páginas 47-49.

PERSIA, J. DE, “*Lorca: letra y música*”, Scherzo nº 122, 1998, páginas 116 - 120.

REY, P., “*Las Cantigas al borde del camino*”, Scherzo, nº 131, 1999, páginas 137 - 142.

RIPOLL, J. R., “*Vistas al mar. Apuntes sobre los compositores catalanes del 27*”, Scherzo, nº 122, 1998, páginas 126 - 130.

RIPOLLÉS, J. V., “*Dionisio Aguado, 8 de abril de 1784 - 20 de diciembre de 1849*”, Royal Classics, nº 22, 2000, páginas 8 - 9.

ROMERO, J., “*John Williams la heterodoxia del camaleón*”, Scherzo, nº 95, junio de 1995, páginas 116 - 120.

ROMERO, J., “*Cuando el piano habló en húngaro*”, Scherzo, nº 97, 1995, páginas 95 - 97.

RUIZ TARAZONA, A., “*Pedrell, maestro de maestros*”, Scherzo, nº 126, 1998, páginas 126 - 130.

SÁENZ, J. J., “*La música para guitarra de Antonio José (1902-36)*”, Royal Classics, nº 22, 2000, páginas 12 - 13.

SÁNCHEZ VERDÚ, J. M., “*Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter*”, Revista del Conservatorio Superior de Música de Madrid, números 4,5, 6, (1997-1999), Madrid, 1995.

VALCÁRCEL MAVOR, C., “*Gloriosa vejez de la Aurora murciana*”, Los Auroros en la Región de Murcia, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1993.

WADE, G., “*The solo guitar music of Joaquín Rodrigo, parte VI*”, Revista *Classical Guitar*, marzo de 1993, páginas 33 y 34.

WADE, G., “*The solo guitar music of Joaquín Rodrigo, parte XI*”, Revista *Classical Guitar*, agosto de 1993, página 24.

6.5- DISCOS, CASETES Y DISCOS COMPACTOS.

BARRIOS, A., *The complete guitar recordings 1913 – 1942*, Chanterelle, Heidelberg, 1993.

BREAM, J., “*Sonata; Paganini, Castelnuovo - Tedesco, José*”, EMI Classics, 1995.

DELLER, M., “*Dowland, Ayres & Lute Lesson*”, Harmonia Mundi, Arles, 1982.

DYENS, R., “*Villa-Lobos, les preludes*”, Arc en ciel, Francia, 1982.

IL GIARDINO ARMONICO, “*Vivaldi, A., Concerti per liuto e mandolino*”, Teldec, Alemania, 1993.

JACOTTET, Ch., “*Johann Sebastian Bach, Kompositionen für Lauteninstrumente*”, Saphir Intercord, Alemania, 1988.

JUNGHÄNEL, K., “*J.S. Bach – S.L. Weiss, German Lute Music of the Eighteenth Century*”, Accent, Bélgica, 1978.

JUNGHÄNEL, K., “*Silvius Leopold Weiss, Overture&Suites*”, Deutsche Harmonia Mundi, Freiburg, 1990.

LINDBERG, J., y O’DETTE, P., “*English Lute Duets*”, Bis, Suecia, 1985.

LUCÍA, P. DE, “*Paco de Lucía interpreta a Falla*”, Philips, Madrid, 1978.

LLOBET, M., “*The guitar recordings, c. 1925*”, Chanterelle, Alemania, 1987.

MORENO, J. M. y LA REAL CÁMARA, “*Luigi Boccherini, quintetos con guitarra G 451 y G 448*”, Glossa, San Lorenzo del Escorial, 2000.

RODRIGO, J., “*Concierto de Aranjuez y Fantasía para un gentilhombre*”, RCA, Madrid, 1962.

SAVALL, J., “*Diego Ortiz, Recercadas del Trattado de Glosas, 1553*”, Astrée Auvidis, Francia, 1990.

WILLIAMS, J., “*John Williams plays music of Agustín Barrios Mangoré*”, CBS, Estados Unidos, 1977.

6.6- VÍDEOS.

NUPEN. C., *"Andrés Segovia en la Alhambra"*. Ed. RTVE y Allegro films.

6.7- TESTIMONIOS ORALES.

ÁLVAREZ LORENTE, J., *“Juan Banana. Folclore musical del noroeste murciano”*.

LEANDRO BAÑOS, P., *“Pedro Bolero. Folclore musical del campo de Cartagena”*.

6.8- OTROS.

PÉREZ MATEOS, J., *“Los cantos regionales murcianos”*, Manuscrito cedido por la familia.

VIÑAO, A., conferencia titulada *“Una educación musical para todos”*, documento policopiado, Murcia, sin fecha.

ANEXO

A pesar que las piezas que a continuación se relacionan forman parte de los contenidos fundamentales de este trabajo de investigación, he preferido ubicarlas en el Anexo para no romper el diseño de la grafía presente con la musical y, sobre todo, para facilitar el paginado general de la Tesis Doctoral.

Primer Curso (Programa Alternativo)

01- Iniciación Melódica	página 845
02- Ah! Vous dirai-je maman	página 849
03.-Angelets del cel	página 850
04- Antón DoM	página 851
05- Antón SolM	página 852
06- Ay Chúndala	página 853
07- Cabecita de madera	página 854
08- Cu-cú DoM	página 855
09- Cu-cú SolM	página 856
10- El baile	página 857
11- Que llueva DoM	página 859
12- Que llueva SolM	página 860
13- Rima Infantil (difícil)	página 861
14- Rima Infantil (medio)	página 862

Segundo Curso (Programa Alternativo)

15- Iniciación melódica	página 863
16- Adiós Pamplona (armónicos)	página 867

17- Adiós Pamplona	página 868
18- Anda, corre y ponte	página 869
19- Campanillas de plata	página 870
20- Desfile de elefantes	página 871
21- En busca de los indios	página 872
22- Heigh-ho	página 873
23- Los aires de Lima (1)	página 874
24- My Bonnie is over de ocean	página 875
25- My heart will go on	página 876
26- The Moonshiner	página 879
27- Ay del Chiquirritín	página 880
28- Campana sobre campana	página 881
29- Canción de cuna	página 882
30- Els tres tambors	página 883
31- Los cuatro muleros	página 884
32- Scarborough Fair	página 885

Curso Tercero (Programa Alternativo)

33- Baile de gaita	página 886
34- Canción del honrado Juan	página 887
35- Cantan os galos	página 888
36- Canto de los anisicos	página 889
37- El rosario de la aurora	página 890
38- Este pañuelo que llevo	página 891
39- Los aires de Lima 2	página 893
40- Canción Napolitana	página 894
41- El Café de chinitas	página 895
42- El Paño	página 896
43- El testament d'Amelia	página 897

44- El Vito	página 898
45- La Tarara	página 899
46- La Valentina	página 900
47- Morito Pititón	página 901
48- Nan da Vanathil Orandi, armónicos	página 902
49- Nan da Vanathil Orandi	página 903
50- Sakura, Sakura	página 904
51- Seguidilla del Jó y Já	página 905

Cuarto Curso (Programa Alternativo)

52- Agur Jaunak	página 906
53- Alla fiera dell'est	página 907
54- Amazing grace	página 908
55- The Gael	página 909
56- Irish Washerwoman	página 910
57- La dama d'Aragó	página 911
58- L'inverno se n'è andato	página 912
59- Ein Mädchen Oder Weibchen Wüncht Papageno Sich de " <i>La Flauta Mágica</i> " de W. A. Mozart	página 913
60- Parece que me miras	página 914
61- Sa Ximbomba	página 915
62- The miller of Dee	página 916
63- Cançó del Lladre	página 917
64- Jota murciana	página 918
65- Zorongo gitano	página 919
66- Una cosa seria	página 920

Piezas de J. S. Bach transcritas para el Programa Ortodoxo

67- Bourrée de la Suite en Mim BWV 996	página 921
68- Sarabande de la Suite, transcrita a Lam, BWV 995	página 922
69- Preludio del Preludio, Fuga y Allegro, transcrito a ReM, BWV 998	página 923
70- Preludio, transcrito a Rem, BWV 999	página 925

INICIACIÓN MELÓDICA, CON FIGURACIONES RÍTMICAS DE 1º DE SOLFEO

Coral de la 9ª Sinfonía, 4º movimiento

L. v. Beethoven (1770 - 1827)

Música Clásica popular



CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 14, Soneto, Madrid, 1992.

Noche de paz

F. Gruber (1787 - 1873)

Música Clásica popular



CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 14, Soneto, Madrid, 1992.

Del "Septimino"
L. v. Beethoven (1770 - 1827)
Música Clásica popular

Andante



L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 1º, página 69, Boileau, Barcelona, 1941.

Aria de "Rinaldo"
Haendel (1685 - 1759)
Música Clásica popular

Largo





L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 1º, página 68, Boileau, Barcelona, 1941.

"Rosa silvestre" (Lied)
F. Schubert (1797 - 1828)
Música Clásica popular

Allegretto dolce

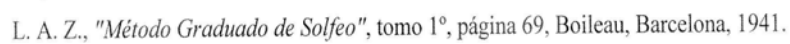


L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 1º, página 71, Boileau, Barcelona, 1941.

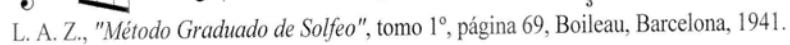
Minueto de "Don Juan"
W. A. Mozart (1756 - 1791)
Música Clásica popular

Moderato

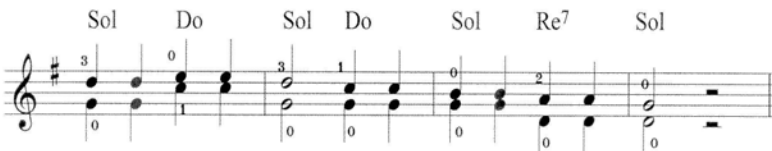
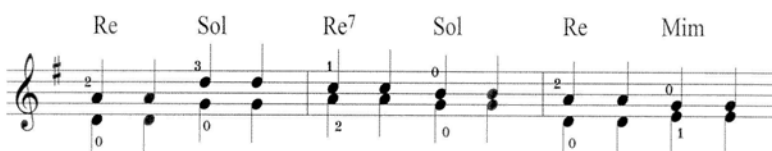
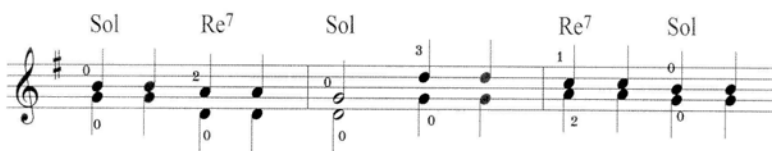
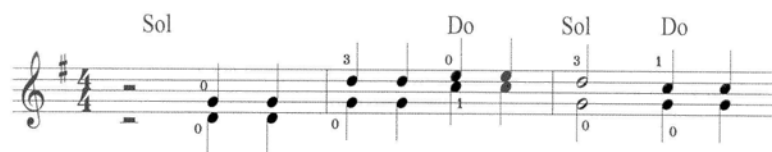




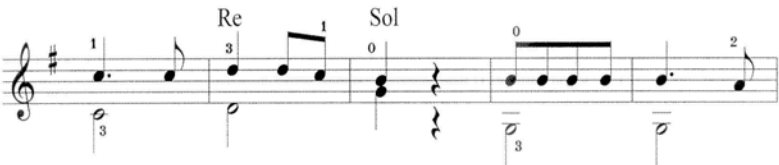
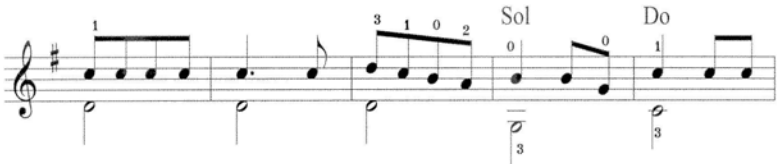
Moderato



AH! VOUS DIRAI-JE, MAMAN
 (Folclore popular de Francia)



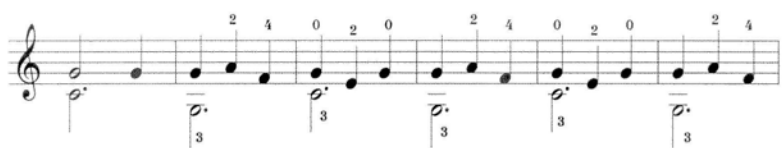
(Folclore infantil de Valencia)



HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag.418, A. Carmona, Madrid, 1974

ANTÓN
Folclore Infantil

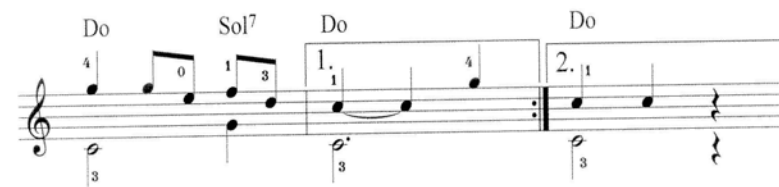
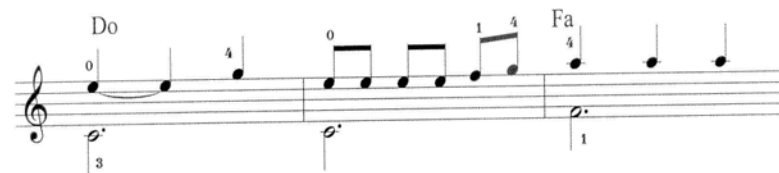
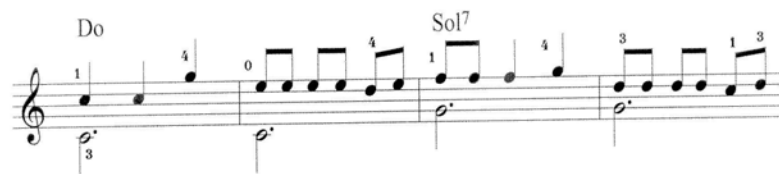
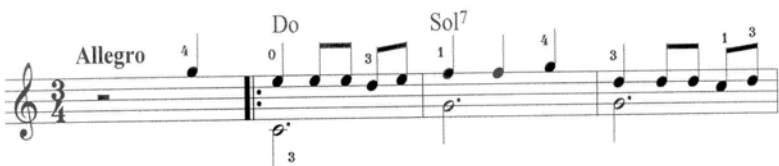
Moderato



ANTÓN
Folclore Infantil



AY CHÚNDALA
(Folclore infantil popular de Segovia)



CONTRERAS, M. y CONTRERAS, F., *"Cancionero segoviano de música popular"*, Segovia Sur, Segovia, 2000.

CABECITA DE MADERA

(Música de cine)
Pinocho (Pinocchio)

Leigh Harline
Ned Washington
Paul J. Smith

Allegro

Alumno

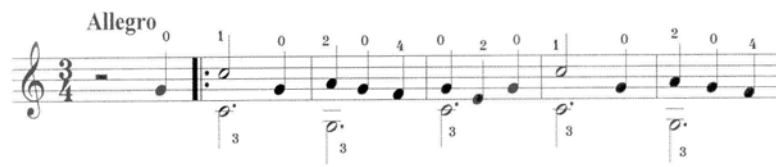
Profesor

5

9

13

CU-CU
Folclore Infantil



CU-CU
Folclore Infantil



EL BAILE
(Música de cine)
La Bella y la Bestia

Howard Ashman
Alan Menken

Moderato

Alumno

Profesor

6

11

16

21

26

2 2 0 1 2 0

31

1 0 1 3 4 4 2 3 1 0 4 3 1 0 0

36

2 3 1 3 4 0 3 0 3

41

3 4 1 3

46

QUE LLUEVA
Folclore Infantil

Allegro

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with fret numbers 0, 2, and 4 indicated above the notes. The bass line consists of half notes with fret numbers 0 and 1. The second staff continues the melody with fret numbers 2, 0, 2, 4, 2, 0, and 2, 4. The bass line has fret numbers 1, 0, 1, and 0. The third staff concludes the piece with fret numbers 2, 0, 2, 0, 3, 1, 0, 4, and 1. The bass line has fret numbers 1, 0, 1, 0, and 3. The piece ends with a double bar line.

QUE LLUEVA
Folclore Infantil

Allegro

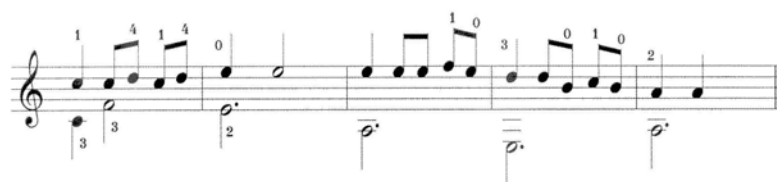
0 3 0 3 3 0

3 0 3 0 3 0 3 0

3 0 3 0 3 1 0 2 0 3

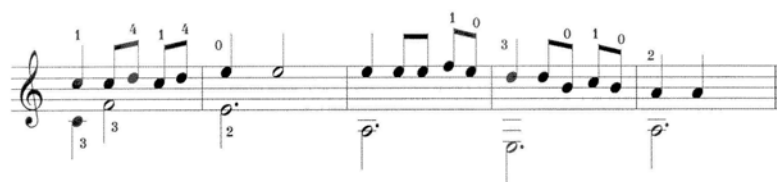
RIMA INFANTIL
Folclore Infantil
(Andalucía)

Allegro Moderato



RIMA INFANTIL
Folclore Infantil
(Andalucía)

Allegro Moderato



INICIACIÓN MELÓDICA, CON FIGURACIONES RÍTMICAS DE 2º DE SOLFEO

"Minueto" Luigi Boccherini (1743 - 1806) Música Clásica popular

Moderato

1. 2.

L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 2º, página 7, Boileau, Barcelona, 1941.

Dueto de "Don Juan" W. A. Mozart (1756 - 1791) Música Clásica popular

Andante

1. 2.



L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 2º, página 42, Boileau, Barcelona, 1941.

"Minueto" de la Sonata Op. 49, n° 2
L. v. Beethoven (1770 - 1827)
Música Clásica popular

Tempo di Minuetto







L. A. Z., "Método Graduado de Solfeo", tomo 2º, página 45, Boileau, Barcelona, 1941.

ADIÓS, PAMPLONA
(Folclore popular de Navarra)

Andante

armónicos 12º traste

HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag.338, A. Carmona, Madrid, 1974

ADIÓS, PAMPLONA
(Folclore popular de Navarra)

Andante

Sol

Sim Do

Re7 Sol

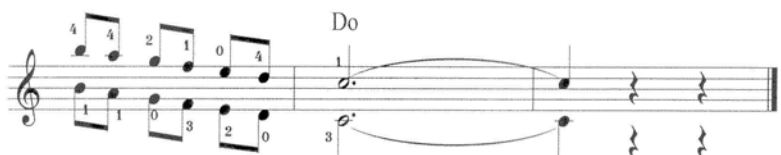
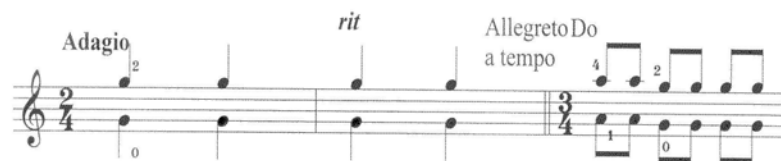
Sol Re7 Sol

Sim Do

Re7 Sol

HIDALGO MONTTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag.338, A. Carmona, Madrid, 1974

ANDA, CORRE Y PONTE
(Folclore popular de Canarias)
Isa Canaria



HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag. 164, A. Carmona, Madrid, 1974

CAMPANILLAS DE PLATA
(Folclore popular de Santander)

[illegible]

HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag. 401, A. Carmona, Madrid, 1974

DESFILE DE ELEFANTES
(Música de cine)
El libro de la selva

Robert B. Sherman
Richard M. Sherman

Moderato



EN BUSCA DE LOS INDIOS

(Música de cine)

Peter Pan

Oliver Wallace

Sammy Fain

Sammy Cahn

Frank Churchill

Allegro



HEIGH-HO
(Música de cine)
Blancanieves y los
siete enanitos

Frank Churchill
Leigh Harline
Paul Smith

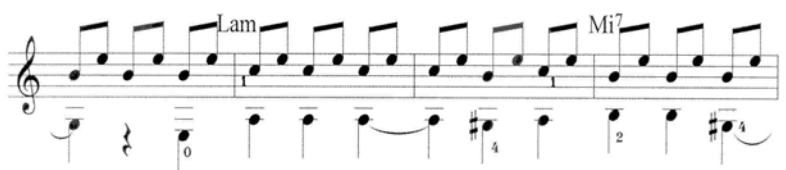
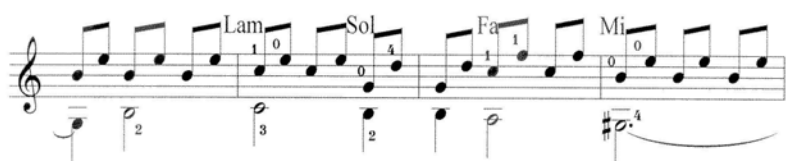
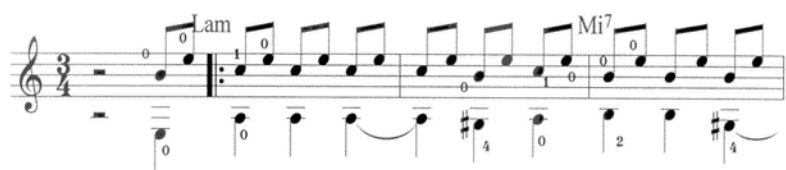
Moderato

Bl-----

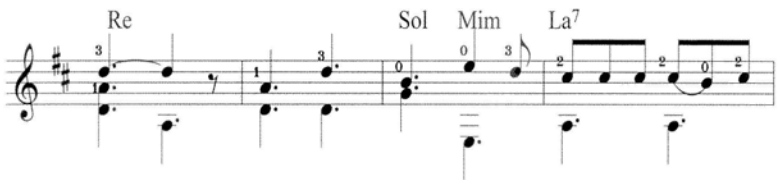
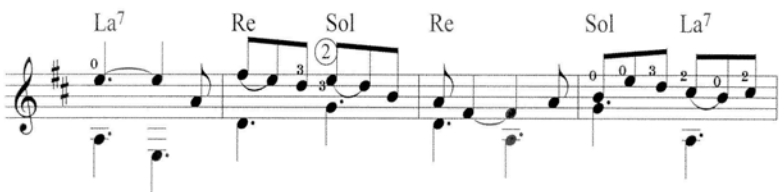
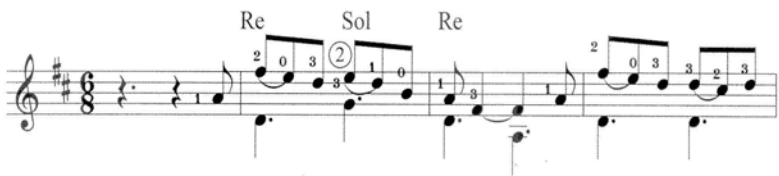
Bl-----

Bl-----

LOS AIRES DE LIMA (1)
(Canción Canaria)



MY BONNIE IS OVER THE OCEAN
(Folclore popular de Escocia)



MY HEART WILL GO ON
(Música de cine)
Titanic

James Horner

②

BIV-----

BVII-----

5

BIV-----

BVII-----

BIV-----

BV-----

9

13

17

The musical score is written for piano in G major (three sharps) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) includes a circled '2' above the first measure and fingering numbers (2, 4, 0, 3, 4, 1, 0, 2, 0, 1) below the second staff. The second system (measures 5-8) continues the melody with fingering (0, 2, 3, 1, 2, 4, 0, 3, 2, 4, 0, 3). The third system (measures 9-12) features a repeat sign at the beginning and a fermata over the final note of measure 12. The fourth system (measures 13-16) continues the melodic line with a fermata over the final note of measure 16. The fifth system (measures 17-20) concludes the passage. Chord markings BIV and BVII are present above the first staff in measures 2, 3, 5, 6, 7, and 8. Fingering numbers are provided for the right hand throughout the score.

21

25

30

35

40

45

BVII-----₁

BIV-----₁ 2 1 4 0

BVII-----BIV-₁

50

BIX

BV-----₁

Fam Mi^b Re^b

55

Mi^b Fam Mi^b Re^b Mi^b

60

Fam Mi^b Re^b Mi^b Fam

65

Mi^b Re^b Mi^b Fam La^b

THE MOONSHINER
(Folclore popular de Irlanda)

The musical score for 'The Moonshiner' is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music, each featuring guitar-specific notation such as fret numbers (0-4), fingerings (1-4), and chord symbols (Re, Sol, Mim, La7). The notation includes a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Staff 1: Re, Sol, Mim

Staff 2: La7, Re

Staff 3: Sol, Mim, La7

Staff 4: Re, Sol, Mim

Staff 5: La7, Re

Staff 6: Sol, Mim, La7, Re

AY DEL CHIQUIRRITIN
(Andalucía)

Allegro

The musical score is written in 3/8 time and consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in standard notation, while the bass line is written in guitar tablature. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (0-4) are placed above the notes to indicate finger placement on the strings. The score is divided into sections by double bar lines. The first section ends with a double bar line. The second section begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third section begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth section begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth section begins with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth section begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line.

Do

Sol7^a

Fin.

Do

Sol7^a

D.C.2 veces y Fin.

CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", página 41, Soneto, Madrid1992.

CAMPANA SOBRE CAMPANA
(Villancico popular de Andalucía)

Allegro Moderato

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written on a single staff, with guitar tablature (numbers 0-3) written below the notes. The lyrics 'Sol', 'Mim', and 'Re^{7a}' are written above the notes. The second staff continues the melody, with lyrics 'Sol', 'Do[>]', and 'Sol'. The third staff continues the melody, with lyrics 'Do', 'Sol', 'Re^{7a}', and 'Sol'. The fourth staff continues the melody, with lyrics 'La^{7a}', 'Re^{7a}', 'Sol', and 'Sol'. The fifth staff concludes the piece, with lyrics 'Do[>]', 'Sol', 'Do', 'Sol', 'Re^{7a}', and 'Sol₂ D.C. veces'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 33, Soneto, Madrid, 1992

CANCIÓN DE CUNA
(Folclore popular de Murcia)

Andante

1ª guitarra

2ª guitarra

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la Guitarra*, página 36, Soneto, Madrid, 1992.

ELS TRES TAMBORS
(Cataluña)

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef with tablature). The first system is labeled 'Marcial' and features a vocal line with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a guitar line with chords 0, 3, 2, 3, and 0. The second system features a vocal line with notes D5, E5, F5, G5, and A5, and a guitar line with chords 3, 2, 3, 0, and 3. The third system features a vocal line with notes A5, B5, C6, and D6, and a guitar line with chords 4, 3, 0, and 3. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as guitar-specific notations like fret numbers and bar lines.

CLEMENTE BUHLAL, J.A., *"Iniciación a la guitarra"*, pág.44, Soneto, Madrid, 1992.

LOS CUATRO MULEROS
(Folclore popular de Andalucía)
 Recogida por F. García Lorca

Allegreto

The musical score is written in 3/8 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff with guitar tablature below it. The second staff continues the melody, with a 'p' (piano) dynamic marking. The third staff concludes the piece with a double bar line. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with guitar-specific symbols like 'Do' and 'Sol7a' indicating specific fret positions.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *"Iniciación a la guitarra"*, página 32, Soneto, Madrid, 1992

SCARBOUROUGH FAIR
(Canción popular de Escocia)

Moderato

The musical score is written in 3/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first staff contains the following notes and chords: Lam (F#2, A2), Do⁶ (C3, D3), Sol (G2), and Lam (F#2, A2). The second staff continues with Fa (A2), Re (D3), and Lam (F#2, A2). The third staff contains Do (C3), Sol (G2), and Lam (F#2, A2). The fourth staff contains Lam (F#2, A2), Do⁶ (C3, D3), Sol (G2), and Lam (F#2, A2). The score includes various fingerings and techniques such as triplets, slurs, and natural harmonics.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 35, Soneto, Madrid, 1992.

BAILE DE GAITA
Folclore popular de Asturias

Allegro

The musical score is written for guitar in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music is characterized by a driving eighth-note rhythm. Chord names are written above the staff: Sol, Do, Sol, and Do. The second staff continues with Sol, Mi7, Lam, and Re7. The third staff has Sol, Do, and Sol. The fourth staff includes Sol, Mim, Lam, and Rem. The fifth staff shows Sol, Do, and Sol. The sixth staff concludes with Sol, Mim, Lam, Re7, and Sol. Fingerings are indicated by numbers 0-4 on the strings. Some notes have circled numbers above them, possibly indicating specific techniques or accents.

DE JUAN DEL AGUILA, J., "Lo que canta el pueblo español", página 50, U. M. E., Madrid, 1966.

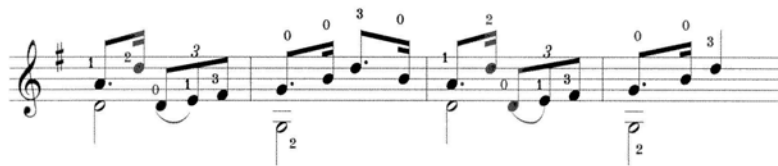
CANCIÓN DEL HONRADO JUAN

(Música de cine)

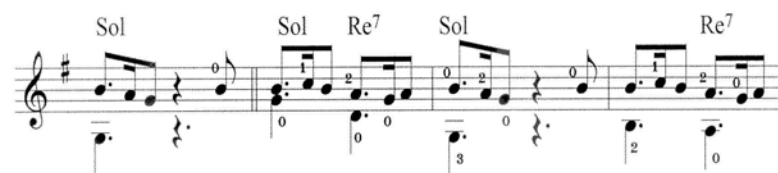
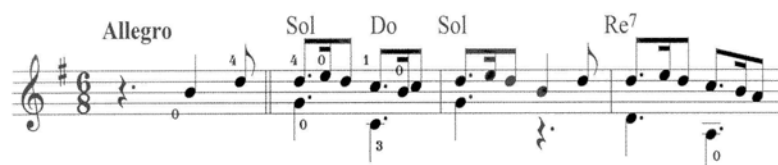
Pinocho (Pinocchio)

Leigh Harline
Ned Washington
Paul J. Smith

Allegro



CANTAN OS GALOS...
(Folclore popular de Galicia)
Muiñeira



HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag. 294, A. Carmona, Madrid, 1974

CANTO DE LOS ANISICOS
(Folclore popular de Murcia)

Allegreto

Re

La⁷

Re

La⁷

Re

La⁷

Re

La⁷

Re

DE JUAN DEL AGUILA, J., "Lo que canta el pueblo español", pág.165,U.M.E., Madrid, 1966.

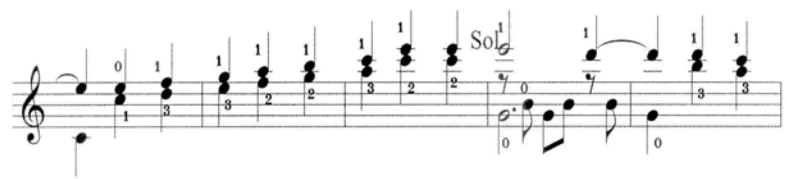
(Folclore popular de Murcia)

Allegro moderato.

890

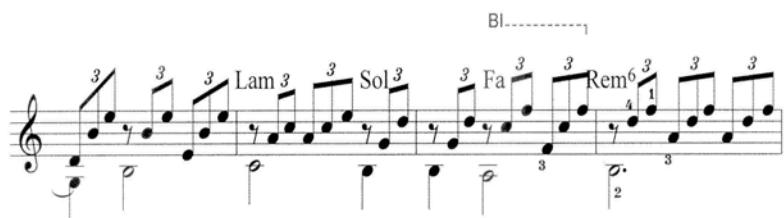
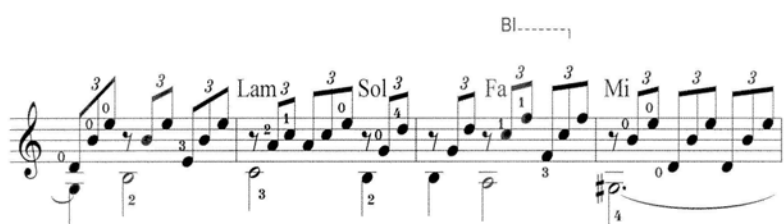
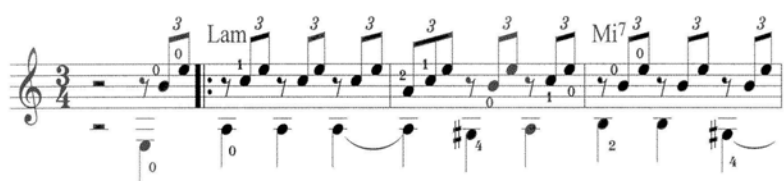
ESTE PAÑUELO QUE LLEVO
(Folclore popular de Murcia)
Alegrías de Ulea





HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore musical español", pág. 331, A. Carmona, Madrid, 1974

LOS AIRES DE LIMA (2)
(Canción Canaria)



CANCION NAPOLITANA
(Canción popular de Italia)

Adagio Sol

Re Re 7ª

Sol Re 7ª

Sol Do

Sol Re 7ª Bill...

Sol Re 7ª Sol Bill.....

CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", pág. 44, Soneto, Madrid, 1992.

EL CAFÉ DE CHINITAS
(Folclore popular de
Andalucía)

Allegretto

Bl-----

Lam Do^{6a} Fa Mi Rem

Mi (4) La Do^{6a} Fa Mi

Rem Mi Mi^{7a}

Lam Sol Fa Mi

Mi^{7a} Lam Sol Fa Mi

CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", página 43, Soneto, Madrid, 1992.

EL PAÑO
(Folclore popular de Andalucía)

Allegro

BII-----

BII-----

Mim Si^{7a} Mi Si^{7a}

Mim Re Do Si^{7a} Mi

Re Do Si^{7a} Sol Re^{7a}

Sol Re^{7a} Sol Re Sol

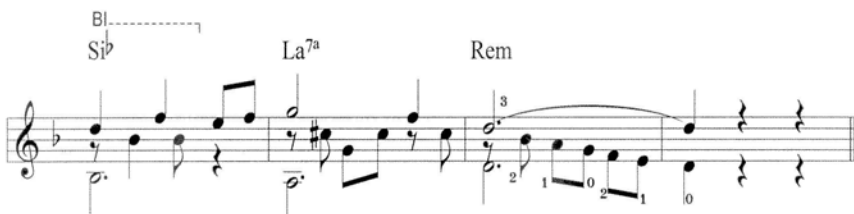
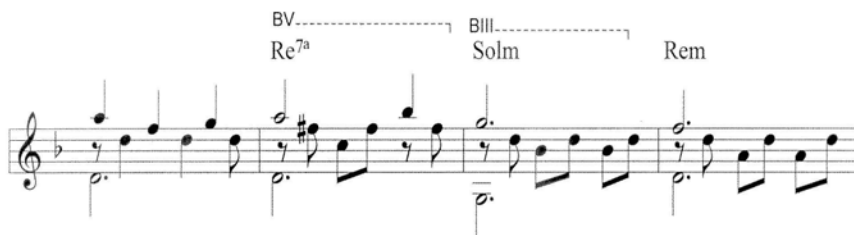
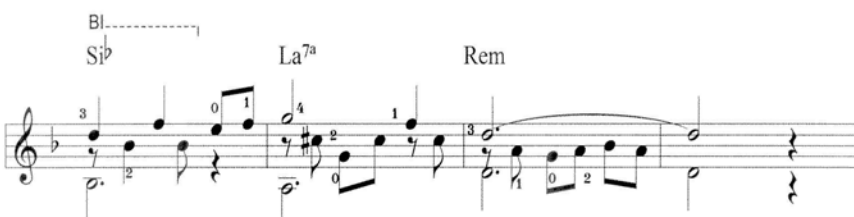
Si^{7a} Mim Re Do Si^{7a}

Mim Re Do Si^{7a} armónico 12

CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", página 40, Soneto, Madrid, 1992.

EL TESTAMENT D'AMELIA
(Folclore popular de Catalunya)

Andante Rem



CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", pág. 43, Soneto, Madrid, 1992

EL VITO
(Folclore popular de Andalucía)

Allegreto

The musical score for 'El Vito' is written in 3/8 time and consists of five staves. Each staff contains a vocal melody line with lyrics and a guitar accompaniment line with tablature. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegreto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as guitar-specific symbols like bar lines, repeat signs, and dynamic markings. The lyrics are: 'Mi', 'Lam', 'Mi', 'Fa', 'Mi', 'Lam', 'Fa', 'Bl...', 'Sol', 'Fa', 'Mi', 'Lam', 'Fa', 'Sol', 'Fa', 'Mi'. The guitar accompaniment includes various techniques such as strumming, picking, and fingerings, indicated by numbers 0-4 on the strings.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 33, Soneto, Madrid, 1992

LA TARARA
(Folclore popular de Andalucía)

Allegro

The musical score is written on a single staff in 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure starts with a 'Rem' (re) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 4, 2. The second measure contains a half note with a circled '2' below it. The third measure starts with a 'Solm' (sol) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 2, 2, 1, 4, 2, 1. The fourth measure contains a half note with a circled '2' below it. The second measure of the second line starts with a 'Rem₃' (re) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 1, 2, 4, 2, 1, 3. The third measure of the second line contains a half note with a circled '3' below it. The fourth measure of the second line starts with a 'La^{7a}' (la) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 2, 2, 1, 4, 2. The third measure of the third line starts with a 'Rem' (re) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 1, 0, 1, 0, 4. The fourth measure of the third line contains a half note with a circled '3' below it. The fourth measure of the third line starts with a 'La^{7a}' (la) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 2, 1, 4, 2. The fourth measure of the fourth line starts with a 'Rem' (re) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 2, 4, 1, 2. The fifth measure of the fourth line contains a half note with a circled '3' below it. The sixth measure of the fourth line starts with a 'Rem' (re) label above a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 3, 3, 0. The score ends with a double bar line.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 32, Soneto, Madrid, 1992

LA VALENTINA
(Folclore popular de Mexico)

Allegro

The musical score for "La Valentina" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a guitar accompaniment and a vocal melody. The guitar part uses a mix of treble and bass clefs, with fingerings indicated by numbers 0-4. The vocal line is in treble clef with lyrics in Spanish. The piece includes several measures of rests for the guitar, marked with "BII" and "BV".

Lyrics:
 BII...
 BII...
 BV...
 BV...

MORITO PITITON
(Folclore popular de
Castilla)

Andante

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a guitar line with tablature. The lyrics are: Do Fa Do Do Fa Do Do Do7+ (first system); Do7+ Fa Fam Do Sol7 Do Fa (second system); Sol7 Do Fa Do Sol7 Do CORO (third system); Fa Do Fa Do Do Do7+ (fourth system); Do7 Fa Fam Do Sol7 Do Fa (fifth system); Sol7 Do Fa Do Sol Do (sixth system). The guitar tablature includes various techniques such as triplets, slurs, and specific fret numbers (0, 1, 3, 4).

CLEMENTE BUHLAL, J.A., *"Iniciación a la guitarra"*, página 42, Soneto, Madrid, 1992.

NAN DA VANATHIL ORANDI
(Folclore tradicional de Madras-India)

Moderato

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/8 time. It is marked 'Moderato'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo 'Moderato' is indicated above the staff. The first staff contains several measures with fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and trills (t). A '12 t.' instruction is present below the first measure. The subsequent staves continue the melody with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 34, Soneto, Madrid, 1992.

NAN DA VANATHIL ORANDI
(Folclore tradicional de Madras-India)

Moderato

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 34, Soneto, Madrid, 1992.

SAKURA SAKURA
(Folclore popular de Japón)

Adagio

Sexta cuerda en Re

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 39, Soneto, Madrid, 1992.

SEGUIDILLA DEL JO Y JA
(Folclore popular de Murcia)

Animato

Tª Seguidilla

The musical score is written for guitar in 3/4 time and D major. It consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music is in a 3/4 time signature. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingerings. Chords and notes are labeled: Re, Sol, La7a, Si7a, Mim, and La7a. The piece ends with a double bar line.

CLEMENTE BUHLAL, J.A., "Iniciación a la guitarra", página 41, Soneto, Madrid 1992.

AGUR JAUNAK
(Folclore popular del País Vasco)

Andante

Do⁰ 1 4 2 0 Do^{7 4 1} Fa^{2 1}

Do Sol^{7 1} Do^{0 1}

Lam^{3 1} 1 0 Rem^{4 1} Sol^{0 0} 0 4

Do Lam Rem

Sol Do 1 0

2 10 2 0 2 7 4 1 Fa^{2 1} Do^{0 1}

Sol^{7 4 1} Do^{1 0} Fa^{4 2} 1 1 Do^{0 1}

HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pg. 456, A. Carmona, Madrid, 1975

ALLA FIERA DELL'EST
(Música popular italiana)
Extraído de un CD de Angelo Branduardi

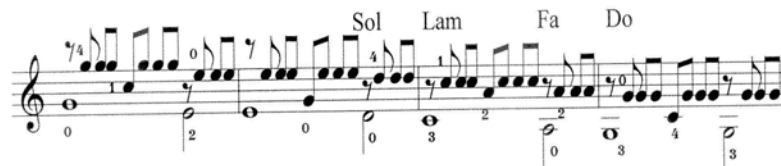
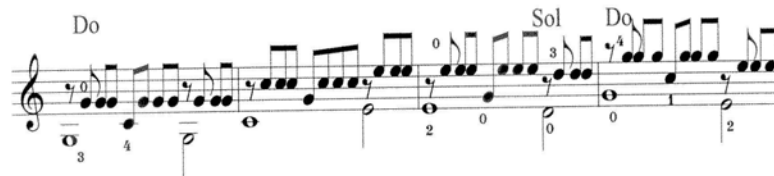
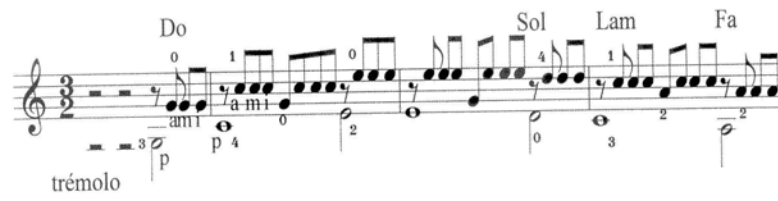
Moderato

BV.....

BX..... BVIII..... BVIII.....

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *"Agrupaciones Musicales"*, DM, Murcia, 1998.

AMAZING GRACE (Folclore popular de Inglaterra)

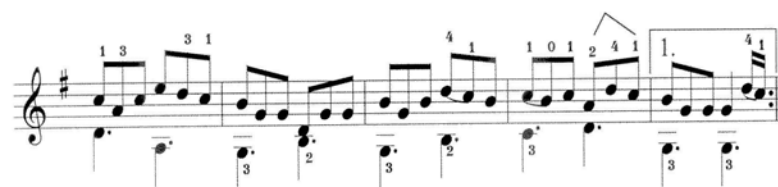


El último mohicano

Lam

3 3 3 1 2 3 1 3 3 3 3 3 3 3

THE IRISH WASHERWOMAN
(Folclore popular de Irlanda)



LA DAMA D'ARAGO
(Folclore popular de Catalunya)

The musical score is written for guitar in 3/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The piece is titled "LA DAMA D'ARAGO" and is identified as "Folclore popular de Catalunya". The score consists of eight staves of music. The notation includes various chords (Em, B7, BVII, BII, BVI) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for the left hand. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

HIDALGO MONTOYA, J., Folklore Musical Español, pág., 228, A. Carmona, Madrid, 1974.

L'INVERNO SE N'È ANDATO
(Folclore popular del Ticino suizo y del Norte de Italia)

Do Do

Intro. natural

el canto en armónicos naturales y octavados

Sol Sol⁷

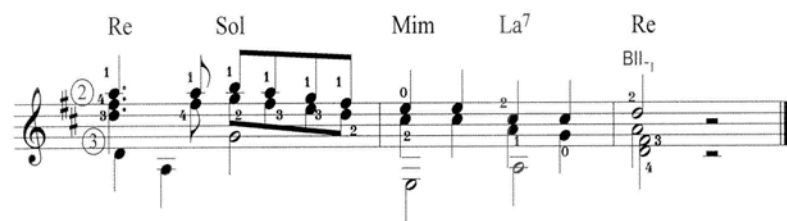
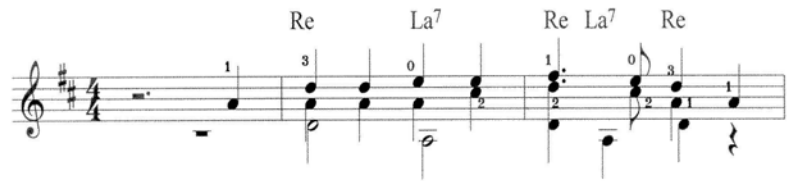
armónicos naturales y octavados BIII-----

Do Fa Sol

armónico octavado

Sol⁷ Do

EIN MÄDCHEN ODER WEIBCHEN WÜNSCHT PAPAGENO SICH
de "LA FLAUTA MÁGICA" de W. A. MOZART (1756-1791)
(Música clásica popular)



PARECE QUE ME MIRAS
(Folclore popular de Murcia)
Fandango

Allegreto

Sol

Do

Fa

Sol

Do

Rem⁶

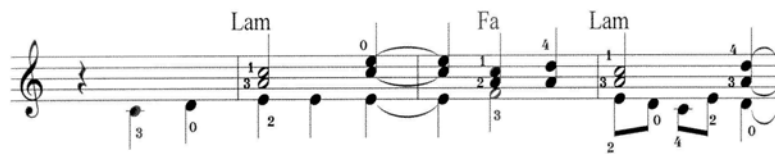
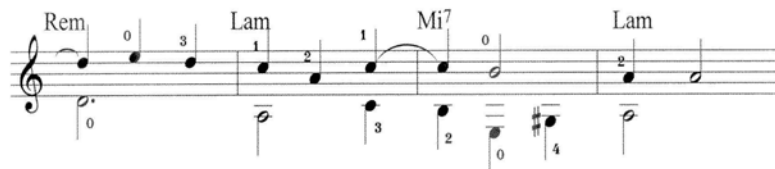
Mi

HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore musical español", página 333, A. Carmona, Madrid, 1974.

(Folclore popular de Balears)

Tonada

Allegreto



HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore Musical Español", pag. 148, A. Carmona, Madrid, 1974

THE MILLER OF DEE
Folclore popular de Inglaterra

The musical score is written in G minor (one flat) and 6/8 time. It consists of five staves of music. Solfège syllables are placed above the notes, and rhythmic values are indicated by numbers below the notes. The syllables used are Solm, Re⁷, Dom, Fa, and Si^b. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first staff has a key signature change from one flat to two flats (B-flat to E-flat). The second staff has a key signature change from two flats to one flat (B-flat to G). The third staff has a key signature change from one flat to two flats (B-flat to E-flat). The fourth staff has a key signature change from two flats to one flat (B-flat to G). The fifth staff has a key signature change from one flat to two flats (B-flat to E-flat).

Staff 1: Solm, Re⁷, Solm, Dom, Solm, Re⁷. Rhythmic values: 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Staff 2: Solm, Re⁷, Solm, Dom. Rhythmic values: 3, 3, 3, 3.

Staff 3: Solm, Re⁷, Solm, Si^b. Rhythmic values: 3, 3, 3, 3.

Staff 4: Fa, Solm, Do, Fa sus, Re⁷. Rhythmic values: 3, 3, 3, 3, 3.

Staff 5: Solm, Re⁷, Solm, Dom, Sol dis, Re⁷, Solm. Rhythmic values: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

WILLIAMS, S., "51 traditional songs", canción n° 11, A&c Black Publishers, 1985, London, England.

CANÇÓ DEL LLADRE (Folclore popular Catalán)

Moderato

Sol Do Re⁷ Sol

6ª cuerda en Re

5ª cuerda en Sol

Musical notation for the 'Do' scale on the guitar. The scale is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: D4 (open), E4 (1st fret), F#4 (2nd fret), G4 (3rd fret), A4 (4th fret), B4 (5th fret), C5 (open), D5 (open), E5 (1st fret), F#5 (2nd fret), G5 (3rd fret), A5 (4th fret), B5 (5th fret), C6 (open), D6 (open). Chord symbols above the staff are: Mi7 (over D4), Lam (over E4), Sol (over G4), Re7 (over B4), and Do (over C5). Fret numbers are indicated below the notes: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 0, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 0, 0.

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 38, Soneto, Madrid, 1992.

JOTA MURCIANA
(Folclore popular de Murcia)

Allegro **Re⁷** **Sol** **3** **0**

5ª cuerda en Sol
6ª cuerda en Re

Re **1** **0** **2** **3** **0**

Sol **3** **Solm** **Re⁷** **1** **0** **2** **0**

Sol **3** **0**

Re⁷ **0** **3** **1** **3** **3** **3** **1** **3** **0**

Sol **3** **0** **1** **1** **0** **0** **0**

Re⁷ **3** **1** **3** **0** **Sol** **3** **1** **3** **0** **0**

CLEMENTE BUHLAL, J. A., *Iniciación a la guitarra*, página 39, Soneto, Madrid, 1992.

ZORONGO GITANO
(Folclore popular de Andalucía)
Recogida por F. García Lorca

Moderato

0 La^{7a} 4 1 0 1 4 1 0 0 4 1 0 1 4 1 0 3

Rem Do Si^b La Rem Dom Si^b La

Do Si^b La Do Si^b La

Do Si^b Do Si^b La

CLEMENTE BUHLAL, J. A., "Iniciación a la guitarra", página 34, Soneto, Madrid, 1992

UNA COSA SERIA
(Folclore popular de Murcia)
Pardicas de Abanilla

Allegreto

3 Sol 4 3 3 1 3 Re 7 2 1 2 Sol

1 3 Re 4 3 4 3 4 3

4 3 1 1 3 4 3 1 Sol 3 3 1 1 3 3 3 1

Re 7 Sol 2 Re

Sol

1. 2.

HIDALGO MONTOYA, J., "Folklore musical español", página 330, A. Carmona, Madrid, 1974

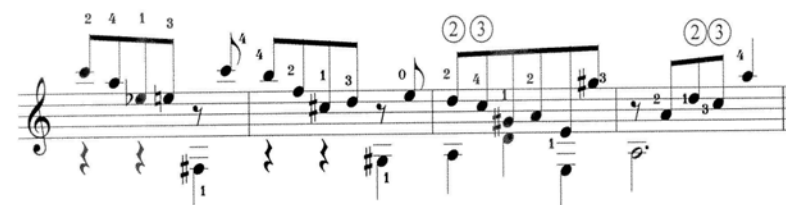
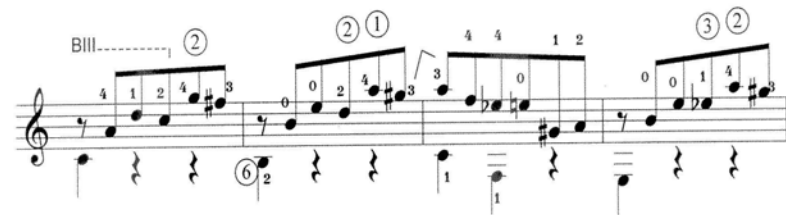
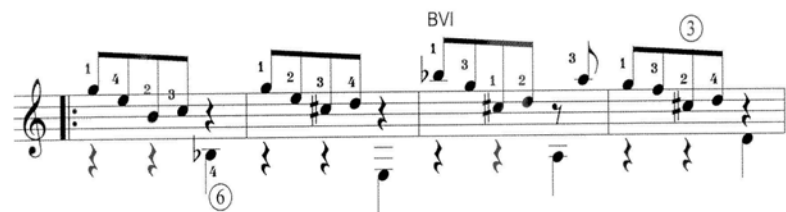
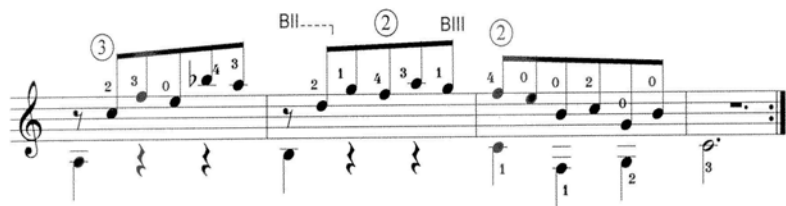
SUITE EN MI MENOR BWV 996
BOURRÉE

Transcripción: Tono Clemente

The musical score for the Bourrée from Suite in E minor, BWV 996, by Johann Sebastian Bach, as transcribed by Tono Clemente. The piece is in E minor (one sharp, F#) and common time (C). It is written for guitar, with a treble clef and a bass clef. The score consists of seven staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and fingerings (numbers 1-4 and 0 for natural). The piece is divided into measures by bar lines. Some measures contain repeat signs. The piece concludes with a double bar line. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings like 'BII', 'BII--', 'BIII--', 'BIII--', 'BVII--', 'BII--', and 'BIV--'. There are also some circled numbers like (3) and (2).

SUITE EN LA MENOR (Original en Sol menor) BWV 995
SARABANDE

Transcripción: Tono Clemente



PRELUDIO, FUGA Y ALLEGRO EN RE MAYOR

Original en Mib Mayor BWV 998

PRELUDIO

6ª en Re

Bil-----

Bil-----

Bil-----

Bil-----

Bil-----

BV-----

BV-----

PRELUDIO EN RE MENOR
(Original en Do menor) BWV 999

posición fija

original 8ª baja

BI

BV

BVII

BIX. BVIII.

BV.

BI.

BVII.

BV.

BI. BV.

ÍNDICE DE OBRAS MUSICALES ANÓNIMAS

En los tres Índices figuran en primer lugar las páginas del texto, posteriormente vienen indicadas las páginas de las ilustraciones que contienen la persona u obra indicada, y finalmente las páginas de notas al pie.

En este Índice pueden encontrarse las obras musicales de diversa procedencia y naturaleza, que no consta el autor o son directamente anónimas. Están organizadas alfabéticamente según el nombre de la obra. Aparecerán cancioneros que contienen canciones anónimas de diversa índole aunque tengan un recopilador o autor reconocido, composiciones anónimas, etc. En el caso que determinados textos tengan autor, éste figura, en caso contrario significa que la obra es anónima.

OBRA	AUTOR	PÁGINA
A		
A bailar han salido	ANÓNIMO	688, 719, 722
Adiós Pamplona	ANÓNIMO	737, 744, 745, 841, 842, 867, 868
Agrupaciones musicales	CLEMENTE BUHLAL, J. A.	577, 810, 907, 577n
Aguilando yeclano	ANÓNIMO	468
Aguinaldo del campo de Mula	ANÓNIMO	697
Aguinaldo del pueblo	ANÓNIMO	469 ilustración
Agur jaunak	ANÓNIMO	738, 749, 843, 906
Ah! Vous dirai-je maman	ANÓNIMO	735, 743, 841, 849
Ahí tienes mi corazón	ANÓNIMO	548
Al amor quiero vencer	ANÓNIMO	119
Alma asturiana	MAYA, F. y RODRÍGUEZ LAVANDERA, F.	565

Alpargateras	ANÓNIMO	468
Amazing grace	ANÓNIMO	739, 749, 843, 908
Anda Jaleo	ANÓNIMO	548, 547 ilustración
Anda, corre y ponte	ANÓNIMO	737, 745, 842, 869
Angelets del cel	ANÓNIMO	736, 744, 841, 850
Anisicos	ANÓNIMO	695, 718, 721
Antología de cantos populares españoles y portugueses	MARTÍNEZ, A.	565
Antón	ANÓNIMO	736, 744, 841, 851, 852
Ay Chúdala	ANÓNIMO	736, 744, 841, 853
Ay del Chiquirritín	ANÓNIMO	740, 746, 842, 880
Ay Santa María	ANÓNIMO	119
Ay, jaleo, jaleo	ANÓNIMO	546, 546 ilustración
B		
Baile de Carrasquilla	ANÓNIMO	467
Baile de gaita	ANÓNIMO	473, 738, 747, 842, 886, 473 ilustración
Bendita sea tu pureza	ANÓNIMO	468
Bonny Sweet Robin	ANÓNIMO	521
C		
Campana sobre campana	ANÓNIMO	740, 746, 842, 881
Campanas de bastabales	ANÓNIMO	547
Campanillas de plata	ANÓNIMO	737, 746, 842, 870
Canción de cuna	ANÓNIMO	719, 723, 728, 740, 746, 748, 842, 882
Canción napolitana	ANÓNIMO	740, 748, 842, 894
Cancionero de Andalucía	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Cancionero de Asturias	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Cancionero de las dos Castillas	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Cancionero de Navidad	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Cancionero del país vasco	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Cancionero Musical de	MARTÍNEZ TORNER,	815, 547, 390n

la Lírca Popular Asturiana	E.	
Cancionero musical de la provincia de Zaragoza	MINGOTE, A.	565
Cancionero Musical Popular Español	PEDRELL, F.	367, 542, 564, 571, 817, 264n, 368n, 572n
Cancionero popular de Burgos	OLMEDA, F.	564
Cancionero popular de Extremadura	GIL GARCÍA, B.	565
Cancionero popular de la Provincia de Granada	MARTÍN PALMA, J. Y TEJERIZO ROBLES, G.	546, 547, 546 ilustración, 575 ilustración
Cancionero popular de la provincia de Madrid	GARCÍA MATOS, M.	565
Cancionero popular de la provincia de Santander	CORBOVAY OÑA, S.	566
Cancionero popular de Salamanca	LEDESMA, D.	565
Cancionero popular español	OCÓN, E.	565
Cancionero popular infantil español	HIDALGO MONTOYA, J.	813, 578 ilustración
Cancionero popular manchego	ECHEVARRÍA BRAVO, P.	566
Cancionero popular vasco	AZKUE, R. M. DE	564
Cancionero segoviano de música popular	CONTRERAS, M. y F.	853
Cancionero vasco	DONOSTIA, J. A. DE	564
Canciones populares bilbaínas	HIDALGO MONTOYA, J.	566
Canciones y danzas populares de Asturias	MAYA, F. y RODRÍGUEZ LAVANDERA, F.	565
Canço de bressol	ANÓNIMO	309
Canço del lladre	ANÓNIMO	741, 751, 843, 917, 573 ilustración, 574 ilustración
Cançoner popular	CAPMANY, A.	564
Cançoner popular de	CAPMANY, A.	552, 564

Catalunya		
Cant dels ocells	ANÓNIMO	309
Cantan os galos	ANÓNIMO	738, 748, 842, 888
Canto de los anisicos	ANÓNIMO	682, 718, 721, 727, 738, 747, 842, 889
Canto de trilla	ANÓNIMO	706, 719, 722, 474 ilustración
Cantos y bailes populares de España	INZENG, J.	814, 469 ilustración, 474 ilustración, 474n
Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca	RIERA ESTARELLES, A.	569, 724, 818, 569n, 725n
Codex Calixtinus o Liber Sancti Iacobi	ANÓNIMO	554, 555n
Colección de cantos populares de la provincia de Teruel	ARNAUDAS LARRODÉ, M.	565
Como vienes del monte	ANÓNIMO	715, 719, 722
Conde Claros	ANÓNIMO	143, 521
Cu-Cú	ANÓNIMO	736, 744, 841, 855, 856
D		
Dos soles	ANÓNIMO	710, 719, 722
Duérmete	ANÓNIMO	702, 719, 722
Dum Pater Familias	ANÓNIMO	554
E		
El besito	ANÓNIMO	698
El café de chinitas	ANÓNIMO	548, 740, 748, 842, 895
El conde de Alba	ANÓNIMO	548
El fill del rei	ANÓNIMO	305
El mestre	ANÓNIMO	305
El noi de la mare	ANÓNIMO	734
El paño	ANÓNIMO	542, 720, 740, 747, 842, 896
El Picotín	ANÓNIMO	353
El rosario de la aurora	ANÓNIMO	705, 718, 721, 727, 738, 747, 842, 890
El rossignol	ANÓNIMO	305
El testament d'Amelia	ANÓNIMO	305, 740, 748, 842, 897
El vito	ANÓNIMO	740, 748, 842, 898
Els tres tambors	ANÓNIMO	309, 740, 746, 842, 883
En la huerta de Murcia	ANÓNIMO	708, 719, 723, 725

Entre usted mozo	ANÓNIMO	548
Estando cosendo	ANÓNIMO	547
Este pañuelo que llevo	ANÓNIMO	694, 727, 738, 747, 842, 891
F		
Fandango de Yecla	ANÓNIMO	467
Folklore musical español	HIDALGO MONTROYA, J.	683, 687, 688, 689, 693, 694, 695, 696, 702, 703, 705, 708, 709, 710, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 721, 722, 723, 727, 813, 850, 867, 868, 869, 870, 888, 892, 906, 911, 914, 915, 920, 469 ilustración, 471 ilustración, 572 ilustración, 574 ilustración, 575 ilustración, 577 ilustración, 471n,
G		
Go from My Window	ANÓNIMO	521
Gozos históricos de la Virgen de la Aurora	ANÓNIMO	468
Greensleeves	ANÓNIMO	521
Guárdame las vacas	ANÓNIMO	143, 144, 521
H		
Hojitas de limón	ANÓNIMO	683
I		
Ieprens en gre	ANÓNIMO	152
Iniciación a la guitarra	CLEMENTE BUHLAL, J. A.	25, 45, 739, 760, 810, 845, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 917, 918, 919, 593n

Irish Washerwoman	ANÓNIMO	739, 750, 843, 910
J		
Jota de Raspay	ANÓNIMO	468
Jota de tres	ANÓNIMO	467
Jota de Zirigonza	ANÓNIMO	468
Jota murciana	ANÓNIMO	685, 719, 727, 728, 741, 751, 843, 918
Jota yeclana	ANÓNIMO	468
L		
L'inverno se n'e andato	ANÓNIMO	739, 750, 843, 912
La canción de Mariana Pineda	ANÓNIMO	548
La Dalia	ANÓNIMO	689, 719
La dama d'Aragó	ANÓNIMO	739, 749, 843, 911
La Filadora	ANÓNIMO	305
La Pastoreta	ANÓNIMO	469 ilustración
La que no tiene novio	ANÓNIMO	709
La romería de la Fuensanta	ANÓNIMO	707, 719, 722
La Tarara	ANÓNIMO	536, 548, 576, 741, 748, 843, 899, 576 ilustración, 577 ilustración
La Valentina	ANÓNIMO	741, 747, 843, 900
La Virgen es panadera	ANÓNIMO	717
Las canciones del pueblo español	JUAN DEL ÁGUILA, J. DE	690, 691, 692, 704, 711, 712, 718, 719, 721, 723, 728, 814, 890, 472 ilustración, 576 ilustración, 578 ilustración
Las Ovejuelas	ANÓNIMO	578, 579, 578 ilustración
Las Torrás	ANÓNIMO	692, 472 ilustración
Las tres hojas	ANÓNIMO	548
Libro de villanelle spagnoule et italiane	ANÓNIMO	202
Lírica popular de la Alta Extremadura	GARCÍA MATOS, M.	565
Lo que canta el pueblo español	JUAN DEL ÁGUILA, J. DE	682, 684, 685, 686, 697, 698, 699, 700,

		701, 706, 707, 718, 719, 721, 722, 723, 727, 814, 886, 889, 473 ilustración, 547 ilustración, 573 ilustración, 728n
Los aires de Lima	ANÓNIMO	737, 738, 744, 747, 748, 842, 874, 893
Los cuatro muleros	ANÓNIMO	548, 574, 740, 746, 842, 884, 572 ilustración, 573 ilustración, 575 ilustración
Los mozos de Monleón	ANÓNIMO	548
Los pelegrinitos	ANÓNIMO	548
M		
Malagueña murciana	ANÓNIMO	684, 720
Malagueña yeclana	ANÓNIMO	468
Mambrú se va a la guerra	ANÓNIMO	522
Morito Pítitón	ANÓNIMO	741, 747, 843, 901
My Bonnie is over the ocean	ANÓNIMO	738, 745, 842, 875
N		
Nan da Vanathil Orandi	ANÓNIMO	741, 747, 843, 902, 903
Nana de Sevilla	ANÓNIMO	548
O		
O gloriosa Dómina	ANÓNIMO	521
P		
Parece que me miras	ANÓNIMO	713, 719, 723, 725, 727, 739, 750, 843, 914
Parranda del campo de Lorca	ANÓNIMO	699, 720, 723
Parranda del medio	ANÓNIMO	700
Parranda del tres	ANÓNIMO	711, 719, 723, 472 ilustración
Parranda del uno	ANÓNIMO	686, 719, 722
Perlas...	ANÓNIMO	714

Q		
Que llueva	ANÓNIMO	736, 744, 841, 859, 860
Quisiera...	ANÓNIMO	696, 720
Quita la mula rucia	ANÓNIMO	701, 716, 723, 728n
R		
Rima infantil	ANÓNIMO	736, 744, 841, 861, 862, 578, 579, 578 ilustración
Romance	ANÓNIMO	656
Romance de Viernes Santo	ANÓNIMO	468
Romance del labrador	ANÓNIMO	468
Rosario de la aurora	ANÓNIMO	712
Romanesca	ANÓNIMO	666
S		
Sa Ximbomba	ANÓNIMO	739, 752, 843, 915
Sacris Solemniis	ANÓNIMO	143
Sakura, sakura	ANÓNIMO	741, 747, 843, 904
Scarborough Fair	ANÓNIMO	740, 746, 842, 885
Seguidilla del jó y já	ANÓNIMO	687, 718, 721690, 718, 721, 728, 741, 748, 843, 905
Sevillanas del siglo XVIII	ANÓNIMO	548
Si quieres que te quiera	ANÓNIMO	703
Si tantos halcones	ANÓNIMO	143
Si tu madre quiere un rey	ANÓNIMO	548
Strawberry Fair, 51 traditional songs	WILLIAMS, S.	822, 916, 475 ilustración
T		
Tanto vestido blanco	ANÓNIMO	579, 579 ilustración
Tavola Colocciana	ANÓNIMO	559
The miller of Dee	ANÓNIMO	739, 749, 843, 916, 475 ilustración
The Moonshiner	ANÓNIMO	738, 745, 842, 879
Tres morillas	ANÓNIMO	118, 548
U		

Una cosa seria	ANÓNIMO	693, 739, 752, 843, 920, 471 ilustración
V		
Villancico murciano	ANÓNIMO	691
Vostre rigueur	ANÓNIMO	152
W		
Walsingham	ANÓNIMO	521
Y		
Y la mi cinta dorada	ANÓNIMO	143
Ya se asienta el rey Ramiro	ANÓNIMO	122
Yo no quiero más premio	ANÓNIMO	547
Z		
Zirigonzas del fraile	ANÓNIMO	468
Zorongo gitano	ANÓNIMO	548, 741, 751, 843, 919

ÍNDICE DE OBRAS MUSICALES DE AUTOR

En este apartado figuran las obras musicales que forman parte del patrimonio reconocido de un determinado autor. Están organizadas alfabéticamente por el nombre de su creador. Aparecerán pues, obras como métodos instrumentales y musicales en general, composiciones de autor, Cancioneros de autor o recopilaciones de canciones de autor y otras anónimas, etc. Las obras cuyo origen o ubicación es confuso, no vienen relacionadas.

AUTOR	OBRA	PÁGINA
A		
ABREU, A.	El arte de tocar la guitarra española por música	238
AGUADO, D.	Colección de estudios para guitarra (1820)	253, 259, 322, 253 ilustración
AGUADO, D.	Escuela de guitarra (1825)	253, 260, 253 ilustración
AGUADO, D.	Método de guitarra (referencias generales y actuales según transcripciones)	13, 33, 199, 253, 263, 300, 315, 319, 323, 324, 629, 654, 655, 661, 662, 666, 671, 672, 673, 769, 773, 807, 630n
AGUADO, D.	Nouvelle Méthode de Guitarra, Op. 6 (1835)	254, 262
AGUADO, D.	Nuevo Método de Guitarra (1843)	254, 254 ilustración
AGUADO, D.	Tres Rondós Brillantes	254
AKSOY, B.	Sermüezzín rifat bey'in ferahnak mevlevî ayini	414n
ALBÉNIZ, I.	Almería	536
ALBÉNIZ, I.	El Albaicín	536
ALBÉNIZ, I.	El Corpus Christi en Sevilla	536

ALBÉNIZ, I.	El Polo	536
ALBÉNIZ, I.	El Puerto	536
ALBÉNIZ, I.	Eritaña	536
ALBÉNIZ, I.	Evocación	536
ALBÉNIZ, I.	Granada	305
ALBÉNIZ, I.	Jerez	536
ALBÉNIZ, I.	Lavapiés	536
ALBÉNIZ, I.	Málaga	536
ALBÉNIZ, I.	Rondeña	536
ALBÉNIZ, I.	Sevilla	305
ALBÉNIZ, I.	Suite Iberia	536, 333n
ALBÉNIZ, I.	Triana	536
ALFONSO X	Cantigas de Santa María	20, 40, 89, 90, 130, 131, 394, 408, 555, 556, 557, 558, 559, 568, 79 ilustración, 89 ilustración, 90 ilustración, 258 ilustración, 399 ilustración, 554n, 556n, 557n
AMAT, J. C.	Guitarra española y vándola en dos maneras, de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco órdenes	97, 152
ANCHIETA, J. DE	¡Ea! judíos a enfardelar, que mandan los reyes que paéis a la mar	125
ANCHIETA, J. DE	Dos ánades, madre	126
ANCHIETA, J. DE	En memoria d'Aleixandre	125
ARANIES, J.	Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la zifra de la guitarra española a la usanza romana, de este autor	202
ARCAS, J.	Boleras	285
ARCAS, J.	Bolero	285
ARCAS, J.	Colección de Tangos	285

ARCAS, J.	El madrileño	285
ARCAS, J.	Güayabito	285
ARCAS, J.	Jotas	282
ARCAS, J.	La Cubana	282, 285
ARCAS, J.	La rubia de los lunares	285
ARCAS, J.	Los Panaderos	285
ARCAS, J.	Minuetos	282
ARCAS, J.	Murcianas	285
ARCAS, J.	Obras completas para guitarra	283n
ARCAS, J.	Panderos y Soleares	282
ARCAS, J.	Polonesas	282
ARCAS, J.	Preludios	282
ARCAS, J.	Rondeñas	282
ARCAS, J.	Soleá	285
ARCAS, J.	Soleares	285
ASHMAN, H. MENKEN, A.	La Bella y la Bestia (El Baile)	736, 743, 841, 857
B		
BACH, J. S.	Arte de la Fuga	233
BACH, J. S.	BWV 1000 (Fuga en Solm)	224
BACH, J. S.	BWV 1001 (Sonata I para violín)	225
BACH, J. S.	BWV 1006 (Suite para violín)	225
BACH, J. S.	BWV 1006a (Suite en MiM)	225, 222n
BACH, J. S.	BWV 1011 (Suite para cello)	221
BACH, J. S.	BWV 1079 (Ofrenda Musical)	485
BACH, J. S.	BWV 198 (Oda fúnebre en memoria de la reina Christiane Eberhardine)	227
BACH, J. S.	BWV 244 (Pasión según San Mateo)	223
BACH, J. S.	BWV 245 (Pasión según San Juan, Airoso)	220

BACH, J. S.	BWV 529 (Fuga para órgano)	225
BACH, J. S.	BWV 995 (Suite transcrita a Lam)	221, 226, 676, 844, 922
BACH, J. S.	BWV 996 (Suite en Mim)	222, 226, 622, 676, 844, 921
BACH, J. S.	BWV 997 (Suite en Dom)	222, 224, 225, 617, 618
BACH, J. S.	BWV 998 (Preludio, Fuga y Allegro transcrito a ReM)	223, 226, 677, 844, 923
BACH, J. S.	BWV 999 (Preludio transcrito a Rem)	224, 226, 677, 844, 925
BACH, J. S.	Cantata 104 (Wachet auf, ruft uns di Stimme)	544
BACH, J. S.	Ofrenda Musical	485
BACH, J. S.	Opere complete per liuto	221n
BACH, J. S.	Sarabande	226
BACH, J. S.	Sonata II para violín, Fuga	620
BARRIOS MANGORÉ, A	Sueño en la floresta	630
BARRIOS MANGORÉ, A.	A. Barrios Mangoré (obras)	808, 304n
BARRIOS MANGORÉ, A.	The guitar works of Agustín Barrios Mangoré	808, 304n
BARTÓK, B.	Mikrokosmos	607
BARTÓK, B.	Música para dos pianos y percusión	376
BARTÓK, B.	Nueve pequeñas piezas	376
BARTÓK, B.	Ocho improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras	375
BARTÓK, B.	Piezas para los niños	607
BARTÓK, B.	Primer concierto para piano	376
BARTÓK, B.	Seis danzas populares rumanas	375
BARTÓK, B.	Sonata para piano	376
BARTÓK, B.	Sonatina	375
BARTÓK, B.	Suite de danzas para	376

	orquesta	
BARTÓK, B.	Tercer concierto para piano	376
BARTÓK, B.	Tres estudios	375
BARTÓK, B.	Tres melodías populares húngaras	375
BARTÓK, B.	Veinte villancicos navideños rumanos	375
BEETHOVEN, L. van	Cuarteto de La Batalla	268
BEETHOVEN, L. van	Cuarteto séptimo	268
BEETHOVEN, L. van	Septimino (extracto)	735, 846
BEETHOVEN, L. van	Sinfonía 9 (Coral del 4º movimiento)	735, 800, 845
BEETHOVEN, L. van	Sonata Op.49, nº2 (Minueto)	737, 864
BERMUDO, J.	Arte Tripharia	95
BERMUDO, J.	Declaración de instrumentos musicales	95, 96, 194, 142n
BÉSARD, J. B.	Antrum philosophicum	178
BÉSARD, J. B.	Isagoge in artem testudinarium	178
BÉSARD, J. B.	Thesaurus harmonicus	178
BOCCHERINI, L.	G 270 Op. 10 nº6	241
BOCCHERINI, L.	G 341 Op. 40 nº2	241
BOCCHERINI, L.	G 448 (quinteto)	241, 242, 241n
BOCCHERINI, L.	G 451 (quinteto)	241n
BOCCHERINI, L.	Minueto	737, 863
BOCCHERINI, L.	Op. 52 (quinteto)	241
BOCCHERINI, L.	Op. 53 (quinteto)	241
BOCCHERINI, L.	Op. 56 (quinteto)	240
BOCCHERINI, L.	Op. 57 (quinteto)	240
BOCCHERINI, L.	Ritirata notturna de Madrid	241
BRAHMS, J.	Danzas húngaras	525
BRANDUARDI, A.	Alla fiera dell'est	738, 750, 843, 907
BRETÓN Y HERNÁNDEZ, T.	En la Alhambra	533
BRITTEN, B.	Night Piece	176
BRITTEN, B.	Nocturnal	173, 175, 349, 809, 174n
BRITTEN, B.	Nocturne	176
BRITTEN, B.	Serenade	176

BRITTEN, B.	Sueño de una noche de verano	176
BRIZEÑO, L. de	Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	98
BROUWER, L.	Canticum	350
BROUWER, L.	Concierto de Lieja	350
BROUWER, L.	Concierto Elegíaco	350
BROUWER, L.	Concierto de Toronto	350
BROUWER, L.	Danza característica para el Quítate de la acera	372, 623, 624
BROUWER, L.	El Decamerón Negro	350, 538
BROUWER, L.	Elogio de la Danza	350
BROUWER, L.	Estudios sencillos	351, 654, 655, 657, 662, 666, 667, 809, 351n, 658n
BROUWER, L.	La Espiral Eterna	350
BROUWER, L.	Sonata	350
BROUWER, L.	Sonograma para pianos	350
BROUWER, L.	Tarantos	350
BROUWER, L.	Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt	538
BROUWER, L.	Variantes de percusión	350
C		
CABEZÓN, A. DE	Libro de cifra nueva para tecla	144, 150
CABEZÓN, A. DE	Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela de Antonio de Cabezón, Músico de Cámara y Capilla del Rey don Felipe, Nuestro Señor	150, 563
CAMPION, F.	Nouvelles découvertes ...contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d'accorder	213

CAMPION, F.	Sonata	213
CAMPION, F.	Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique	213
CANO Y CURRIELA, A.	La Guitarra	281
CANO Y CURRIELA, A.	Los Honderos mallorquines	282
CANO Y CURRIELA, A.	Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este Instrumento	282
CANO Y CURRIELA, A.	Método de guitarra	281
CANO Y CURRIELA, A.	Principios de guitarra	282
CARCASSI, M.	Op. 26 (Seis Caprichos)	265, 667
CARCASSI, M.	Op. 60 (Veinticinco estudios melódicos progresivos)	265, 631, 654, 655, 667, 670, 809, 631n
CARCASSI, M.	Preludios	655
CARLEVARO, A.	Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental	16, 36, 356, 809, 358n
CARULLI, F.	14 sonatas fáciles	655
CARULLI, F.	Estudios para guitarra	654, 666, 674, 675, 676, 809
CARULLI, F.	Fantasía sobre Der Sturm	265
CARULLI, F.	L'harmonie appliquée à la guitare	266
CARULLI, F.	Méthode complète de guitare ou lyre	266
CARULLI, F.	Petit concerto de société	810
CARULLI, F.	Rondós	667
CARULLI, F.	Variaciones sobre el Carnaval de Venecia	266
CASTELNUOVO- TEDESCO, M.	24 Caprichos de Goya	336
CASTELNUOVO- TEDESCO, M.	Appunti	336
CASTELNUOVO-	Capricho diabólico	336

TEDESCO, M.		
CASTELNUOVO-TEDESCO, M.	Op. 85 Sonata, Omaggio a Paganini	336
CASTELNUOVO-TEDESCO, M.	Op. 87 (Tarantella)	336
CASTELNUOVO-TEDESCO, M.	Op. 99 (Concierto para guitarra y orquesta)	336
CASTELNUOVO-TEDESCO, M.	Variaciones a través de los siglos	336
CORBETTA, F.	Allemande sur la mort du Duc de Gloucester	206
CORBETTA, F.	La guitare royale	205, 206
CORTÉS, J. M.	Preparatorio de guitarra	659, 666
CORTÉS, J. M.	Repertorio para la iniciación	659, 666
COSTE, N.	Op. 38 (Veinticinco estudios para guitarra)	670, 671, 810
COSTE, N.	The Collected Guitar Works	810, 272n
CRIQUILLON CRECQUILLON CREQUILLON, T.	o Dum ambulet o dominus, a quatro	151
CRIQUILLON CRECQUILLON CREQUILLON, T.	o Nigra sum sed o formosa, a cinco	151
CH		
CHAMI, Y.	Les Nawbas de la Musique Andalouse Marocaine	414n
CHAPÍ, R.	Fantasía morisca	533
CHAPÍ, R.	Los gnomos de la Alhambra	533
CHAVIANO, F.	Toquemos juntos	661, 662
CHURCHILL, F. HARLINE, L. SMITH, P.	Blancanieves y los siete enanitos (Heigh-ho)	737, 745, 842, 873
D		
DANYEL, J.	Songs for the lute, viol and voice	171
DAZA o DAÇA, E.	Libro de música en	811

	cifras para vihuela, intitulado el Parnasso	
DEBUSSY, C.	Estampas	532, 539
DEBUSSY, C.	Iberia	334
DEBUSSY, C.	La Puerta del vino	334, 532
DEBUSSY, C.	Parfums de la nuit	334
DEBUSSY, C.	Une soirée dans Grenade	331, 532, 539
DES PRÉS, J.	Mille Regretz	148, 149
DIABELLI, A.	Op. 37 (Pequeñas piezas para principiantes)	666, 667
DIABELLI, A.	7 preludios	667
DÍAZ CANO, M.	El Pequeño Guitarrista	654, 657, 811, 657n
DÍAZ CANO, M.	Suite murciana	812, 720n
DOISI DE VELASCO, N.	Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección	99
DOMENICONI, C.	24 preludios	667
DOMENICONI, C.	Klangbilder	660
DOMENICONI, C.	Koyumbaba	642
DOWLAND, J.	The Collected Lute Music of John Dowland	812
DOWLAND, J.	A Variety of Lute Lessons	173
DOWLAND, J.	Come heavy Sleep	173, 174
DOWLAND, J.	Lacrimae, or seven teares figured in seven passionate Pavaues	173
DOWLAND, J.	The book of songs or ayres	172
DOWLAND, J.	The First Book of Song or Ayres of Four Parts	173
DOWLAND, J.	The Third and Last Booke of Songs	172
DUARTE, J. W.	Op. 57 (Six easy pictures)	667
DVORAK, A.	Op. 38 (Dúos moravos)	525
DVORAK, A.	Op. 46 (Ocho Danzas)	525

	Eslavas, primera serie)	
DVORAK, A.	Op. 72 (Ocho Danzas Eslavas, primera serie)	525
DVORAK, A.	Op. 96 (Cuarteto de cuerda americano o negro)	530
DVORAK, A.	Op. 95 (Sinfonía nº9 del Nuevo Mundo)	490, 530
E		
ENCINA, J. DEL	Auto de la Pasión y muerte de Jesús	125
ENCINA, J. DEL	Auto de Navidad	125
ENCINA, J. DEL	Cancionero musical	125
ENCINA, J. DEL	Églogas	125, 553
ENCINA, J. DEL	Farsa de Plácida y Victoriano	125
ESPINOSA, J. DE	Tractado de principios de música práctica y theórica	553
F		
FALLA, M.	El sombrero de tres picos	543n
FALLA, M. DE	Andaluza	542
FALLA, M. DE	Aragonesa	542
FALLA, M. DE	Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo	542, 543n
FALLA, M. DE	Cuatro piezas españolas para piano	542
FALLA, M. DE	Cubana	542
FALLA, M. DE	El amor brujo	542, 543n
FALLA, M. DE	El retablo de Maese Pedro	213, 332, 345, 543n
FALLA, M. DE	Elegía de la guitarra	332
FALLA, M. DE	Homenaje, pour le tombeau de Debussy	330, 333, 539, 627, 330n
FALLA, M. DE	La Atlántida	543, 543n
FALLA, M. DE	La Vida Breve	534, 540, 818, 540n
FALLA, M. DE	Montañesa	542
FALLA, M. DE	Siete canciones	542, 542n, 543n

	populares españolas	
FERNÁNDEZ, J. M.	5 Bagatelas	667
FERNÁNDEZ, J. M.	Tema infantil con variaciones	661
FERRANDIERE, F.	Arte de tocar la guitarra española por música	264
FERRANDIERE, F.	Prontuario músico o Arte de tocar el violín	237
FOSCARINI, G. P.	Dell'armonia del mondo, lettione due	201
FOSCARINI, G. P.	Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnola	201
FOSCARINI, G. P.	Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo	200
FOSCARINI, G. P.	Inventione di toccate sopra la chitarra spagnuola	201
FOSCARINI, G. P.	Li 4 libri della chitarra spagnola	201
FOSCARINI, G. P.	Li 5 libri della chitarra alla spagnuola	201
FUENLLANA, M. DE	Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra	127, 194, 563
G		
GALILEI, V.	Canto del conde Ugolino	165
GALILEI, V.	Dialogo della musica antica e della moderna	165
GALILEI, V.	Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia	166
GALILEI, V.	Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene, intavolare e rettamente suonare, la musica di liuto	166, 171
GALILEI, V.	Lamentaciones de	165

	Jeremías	
GALILEI, V.	Libro de intavolatura di liuto	166
GARCÍA ABRIL, A.	Vademécum	667
GAULTIER, D.	La Rhétorique des Dieux	178
GAULTIER, D.	Pièces de luth de Denis Gaultier sur trois différents modes nouveaux	178
GEVAERT, F. A.	Les luthistes espagnols du XVI siècle	137
GIULIANI, M.	La Mariposa	655, 660, 661, 662, 666, 667
GIULIANI, M.	Op. 119 (Rossiniana nº1)	813
GIULIANI, M.	Op. 120 (Rossiniana nº2)	813
GIULIANI, M.	Op. 121 (Rossiniana nº3)	813
GIULIANI, M.	Op. 130 (Variazioni Concertanti)	272
GIULIANI, M.	Op. 15 (Sonata)	267
GIULIANI, M.	Op. 30 (Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas y timbales)	267, 621, 267n
GIULIANI, M.	Op. 70 (Concierto en FaM)	269, 267n
GIULIANI, M.	Op. 83 (Seis preludios)	812
GIULIANI, M.	The Complete works in facsimiles of the original editions	813, 268n
GLAREANUS o GLAREAN, (Heinrich LORITI, llamado)	Dodecachordon	140
GLINKA, M. I.	Jota Aragonesa	531
GLINKA, M. I.	Noche de verano en Madrid	531
GRANADOS, E.	Danzas Españolas	539
GRANATA, G. B.	Armoniosi toni di varie suonate musicali, et altre suonate concertate	205

GRANATA, G. B.	Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola	205
GRANATA, G. B.	Nuova scelta di capricci armonici e suonate musicali in vari tuoni	205
GRANATA, G. B.	Nuove suonate di chitarra spagnuola	205
GRANATA, G. B.	Nuovi capricci armonici musicali in vari toni	205
GRANATA, G. B.	Nuovi soavi concerti di sonate musicali, et altre sonate concertate	205
GRANATA, G. B.	Soavi concerti di sonate musicale	205
GRUBER, F.	Noche de Paz	735, 845
GUERAU, F.	Alerta que de los montes	200
GUERAU, F.	O nunca, tirano amor	200
GUERAU, F.	Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española	199
GUERRERO, F.	Ave María, a quatro	151
GUERRERO, F.	Canciones y villanecas espirituales	127
GUERRERO, P.	O Beata María, a quatro	151
H		
HAENDEL, G. F.	Cantata spagnuola	219
HAENDEL, G. F.	Rinaldo (Aria)	735, 846
HARLINE, L. WASHINGTON, N. SMITH, P. J.	Pinocho (Cabecita de madera)	736, 743, 841, 854
HARLINE, L. WASHINGTON, N. SMITH, P. J.	Pinocho (Canción del honrado Juan)	738, 747, 842, 887
HECKEL, W.	Lautenbuch	179
HORNER, J.	My heart will go on	738, 746, 842, 876

<i>I</i>		
ISAAC, H.	Choralis Constantinus	116
ISAAC, H.	Innsbruck, ich muss dich lassen	116
<i>J</i>		
JIMÉNEZ ROMÁN	Mi primer libro de guitarra	659, 666
<i>K</i>		
KAPSBERGER, J. H.	Apoteosi di San Ignazio	219
KAPSBERGER, J. H.	Arie passeggiate	219
KAPSBERGER, J. H.	Capricci, 2 theorbos	219
KAPSBERGER, J. H.	Libro I d'intavolatura di chitarrone	218
KAPSBERGER, J. H.	Libro I d'intavolatura di lauto	219
KAPSBERGER, J. H.	Libro II d'intavolatura di chitarrone	219
KAPSBERGER, J. H.	Libro II d'intavolatura di lauto	219
KAPSBERGER, J. H.	Libro III d'intavolatura di chitarrone	219
KAPSBERGER, J. H.	Libro IV d'intavolatura di chitarrone	219
KAPSBERGER, J. H.	Sinfonie a 4 con il basso continuo	219
KELLNER, D.	Chacona	667
KELLNER, D.	XVI Auserlesene Lauten-Stucke	231
KINDLE, J.	Manege Frei	660, 661
KLEYNJANS, F.	Valse Romantique	667
KOYAMA, M.	Método de guitarra para niños	659
KREUTZEZ, K.	El albergue de Granada	242
KÜFFNER, J.	Leichte duos	661, 663
KÜFFNER, J.	Selected Pieces for Practice for 3 Guitars	662, 663
<i>L</i>		

LAFUENTE AGUADO, R.	La habanera en Torrevieja	568, 814, 568n
LE ROY, A.	Air de cours mis sur le luth	178
LE ROY, A.	Branle de Bourgogne	179
LE ROY, A.	Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature	178
LE ROY, A.	Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth	178
LE ROY, A.	Livre de chansons en forme de vaudeville	178
LECLERQ, N.	Six couleurs	656, 661, 663
LEGLEY, V.	Trois ariettes	655
LEGNANI, L.	Op. 23 Duetto concertante	267
LEONIN o LEONINUS	Magnus Liber Organi	554
LERICH, P.	Preludios	667
LISZT, F.	Deux Arabesques	532
LISZT, F.	Rhapsodie Espagnole	532
LOGY, J. A.	Giga	667
M		
MACLEAN, D.	The Gael	739, 750, 843, 909
MARCO, T.	Naturaleza muerta, Homenaje a Picasso	359
MARTÍNEZ ESPINEL, V.	Instrucción de música sobre la guitarra española	96, 181n
MARTÍNEZ PALACIOS, A. J.	Romance	353
MARTÍNEZ PALACIOS, A. J.	Romancillo infantil	353
MARTÍNEZ PALACIOS, A. J.	Sonata	353, 808
MARTÍNEZ PALACIOS, A. J.	Suite ingenua	353
MATIEGKA, W.	Op. 21 (Notturmo)	273
MERSENNE, M.	La armonía universal con la teoría y la práctica de la música	101

MILAN o MILÁN, L. DE	Libro intitulado El Cortesano	147, 561
MILAN o MILÁN, L. DE	El Maestro	134, 141, 146, 561, 816, 121n, 562n
MILANO, F. DA	Opere complete per liuto	816, 165n
MOMPOU, F.	Coral de la Suite Compostelana	555
MONASTERIO Y AGÜEROZ, J.	Adiós a la Alhambra	533
MORALES, C. DE	Hispaniae Scholae Musica Sacra	126, 151
MORALES, C. DE	Lamentabatur Jacob	126
MORALES, C. DE	Lira sacrohispana	126
MORALES, C. DE	Magnificat cum quator vocibus	126
MORALES, C. DE	Missarum, liber I et II	126
MORALES, C. DE	Tu es Petrus	126
MORENO TORROBA, F.	Arada	327
MORENO TORROBA, F.	Burgalesa	344
MORENO TORROBA, F.	Capricho romántico	344
MORENO TORROBA, F.	Castillos de España	344
MORENO TORROBA, F.	Cuadros castellanos	344
MORENO TORROBA, F.	Danza en MiM	327
MORENO TORROBA, F.	Fandanguillo	327
MORENO TORROBA, F.	La ajorca de oro	344
MORENO TORROBA, F.	La Chulapona	344
MORENO TORROBA, F.	La mesonera de Tordesillas	344
MORENO TORROBA, F.	Luisa Fernanda	344
MORENO TORROBA, F.	Madroños	344
MORENO TORROBA, F.	Nocturno	344
MORENO TORROBA, F.	Serenata burlesca	344
MORENO TORROBA, F.	Sonatina en LaM	344, 536
MORENO TORROBA, F.	Suite Castellana	327, 344
MORENO TORROBA, F.	Zoraida	344
MORETTI, F.	Gramática razonada; música en forma de diálogo para los principiantes	239, 239n
MORETTI, F.	Principios para tocar la guitarra de seis	238, 239n

	órdenes, precedidos de los elementos generales de la música	
MORETTI, F.	Sistema uniclave	239
MORLEY, T.	Sencilla y fácil introducción a la música práctica	115
MOURAT, J. M.	La Guitare Classique	662, 666
MOZART, W. A.	Concierto para piano nº 25	486
MOZART, W. A.	Don Juan (Duetto)	863
MOZART, W. A.	Don Juan (Minueto)	735, 737, 847
MOZART, W. A.	K 457 (Sonata)	486
MOZART, W. A.	K 475 (Fantasía)	486
MOZART, W. A.	La Flauta Mágica (Ein Mädchen Oder Weibchen Wüncht Papageno Sich)	739, 749, 843, 913
MOZART, W. A.	Las Bodas de Fígaro	486
MOZART, W. A.	Pastoral variada	319
MOZART, W. A.	Sinfonía nº38 "Praga"	486
MUDARRA, A.	Fantasía que contrahace la harpa en la manera de Ludovico	141, 142, 619, 830, 142n
MUDARRA, A.	Pavana de Aleixandre y su Gallarda	145
MUDARRA, A.	Tres libros de música en cifras para vihuela	142, 562
MURCIA, S. DE	Códice Saldivar nº4	216
MURCIA, S. DE	Idea especial de clarines	216
MURCIA, S. DE	Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales	215
MURCIA, S. DE	Resumen de acompañar la parte de guitarra	214, 215
MURCIA, S. DE	Suite IV, obra por el 3er tono el +	216
MURCIA, S. DE	Tocata de Corelli por este mismo tono	216
MURO, J. A.	Basic Pieces	659

N		
NARVÁEZ, L.	Los seys libros del Delphin	143, 148, 520, 562, 122n
NARVÁEZ, L. DE	Canción del Emperador	148
NEGRI, C.	Catena d'Amore	167
NEGRI, C.	Le gratie d'Amore	167
NEGRI, C.	Nuove inventioni di balli	167
NEUSIDLER, M.	Deutsch Lautenbuch darinnen Kuntsreiche Motetten	179
NEUSIDLER, M.	Libro in tabulatura di liuto	179
O		
ORFF, C.	Catulli Carmina	392
ORTIZ, D.	Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones	122, 124n
P		
PAGANINI, N.	Campanella	336
PAGANINI, N.	Caprichos	270
PAGANINI, N.	Seis sonatas para violín y guitarra	269
PAUMANN, C.	Fundamentun Organisandi	133
PEDRELL, F.	Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona	370
PEDRELL, F.	Cleopatra	370
PEDRELL, F.	El Compte de Foix	370
PEDRELL, F.	El rey Lear	370
PEDRELL, F.	Els Pirineus	370
PEDRELL, F.	Hispaniae Scholae Música Sacra	126, 151
PEDRELL, F.	Jornada de Panissars	370
PEDRELL, F.	Op. 109 (El último abencerraje)	369

PEDRELL, F.	Op. 115 (L'ultimo Abenzerragio)	369
PEDRELL, F.	Op. 117 (L'ultimo Abenzerragio)	369
PEDRELL, F.	Op. 144 (El último abencerraje) (L'ultimo Abenzerragio)	369
PEDRELL, F.	Op. 155 (L'ultimo Abenzerragio)	369
PEDRELL, F.	Op. 231 (L'ultimo Abenzerragio)	369
PEDRELL, F.	Quasimodo	370
PEDRELL, F.	Raig de Lluna	370
PELLEGRINI, D.	Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola	204
PELLEGRINI, D.	Amor tiranno	205
PICCININI, A.	Intavolatura di liuto e di chitarrone	168
PISADOR, D.	Libro de música de vihuela, Chitaristicae Artis Documenta	144, 563
PONCE, M. M.	Concierto del sur	334
PONCE, M. M.	Estrellita	335
PONCE, M. M.	Scherzino mexicano	335
PONCE, M. M.	Sonata clásica	335
PONCE, M. M.	Sonata para Paganini	335
PONCE, M. M.	Sonata Romántica	335
PONCE, M. M.	Suite Antigua	335
PONCE, M. M.	Tres canciones populares mexicanas	334, 335
PONCE, M. M.	Variaciones sobre Folía de España y Fuga	335
PUJOL, E.	Aquelarre	309
PUJOL, E.	Canarios	309
PUJOL, E.	Cap-i-cua	309
PUJOL, E.	Clavecín	313
PUJOL, E.	El Abejorro	309, 628
PUJOL, E.	El Arroyuelo	313
PUJOL, E.	Escuela razonada de la guitarra	14, 34, 63, 307, 309, 311, 323, 333, 358, 667, 769, 773, 818,

		312n, 333n
PUJOL, E.	Estudio Cromático	313
PUJOL, E.	Guajira gitana	309
PUJOL, E.	Hispanae Citaræ Ars Viva	817, 308n
PUJOL, E.	Homenaje a Tárrega	291
PUJOL, E.	Manola de Lavapiés	309
PUJOL, E.	Nocturno	313
PUJOL, E.	Rapsodia valenciana	309
PUJOL, E.	Ricercare	309
PUJOL, E.	Seguidillas	313
PUJOL, E.	Sevilla	309
PUJOL, E.	Tárrega	291
PUJOL, E.	Zortziko	313
R		
RAMEAU, J. Ph.	Los Talentos Líricos (Gavota)	735, 848
ROBINSON, T.	A Fantasy	171
ROBINSON, T.	A Toy	171
ROBINSON, T.	New citharen lessons	171
ROBINSON, T.	The Queenes Goodnight	171
ROBINSON, T.	The schoole of musicke: wherein is taught the perfect method of the true fingering of the lute, pandora, orpharion and viol de gamba	171
ROBINSON, T.	Twenty waies upon the Bells	171
RODRIGO, J.	Concierto andaluz	345
RODRIGO, J.	Concierto de Aranjuez	283, 345, 346, 834, 345n, 346n
RODRIGO, J.	Concierto madrigal	345
RODRIGO, J.	En los trigales	345
RODRIGO, J.	Fantasia para un Gentilhombre	213, 345, 834, 346n
RODRIGO, J.	Felices ojos míos	345
RODRIGO, J.	Invocación y Danza en homenaje a Manuel de	345

	Falla	
RODRIGO, J.	Tiento	345
RODRIGO, J.	Tres piezas españolas	345
RODRIGO, J.	Zarabanda lejana	345
RODRÍGUEZ, M.	Curso preparatorio para guitarra	819
RONCALLI, L.	Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola	201
RONCALLI, L.	Gavota	655
RONCALLI, L.	Preludios y tiempos menores de suite	667
RÖVENSTRUNCK, B.	Toquem... La Guitarra	660, 661, 662
RUIZ DE LIHORY, J.	La música en Valencia	148
RUIZ DE RIBAYAZ, L.	Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar á compás por canto de Organo; y breve explicacion del Arte, con preceptos faciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teorica y practica	11, 32, 101, 196, 259, 321, 627, 773, 819, 627 ilustración, 101n, 206n, 628n
S		
SAINT-SAENS, C.	Capricho andaluz	532
SAINT-SAENS, C.	Capricho Árabe	532
SAINT-SAENS, C.	Habanera	532
SAINZ DE LA MAZA, E.	Campanas del alba	630
SALINAS, F. DE	De musica, libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostendibur	181, 563
SANTA MARÍA, T. DE	Arte de tañer, fantasía, assí para tecla como	150

	vihuela	
SANZ, G.	Danzas Cervantinas (R. Sainz de la Maza)	212
SANZ, G.	Instrucción de música sobre la guitarra española, y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas, de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés, inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales de contrapunto y composición	96, 209, 213, 181n, 196n
SANZ, G.	Libro tercero	209
SANZ, G.	Piezas de iniciación al estilo punteado	666
SANZ, G.	Suite española (N. Yepes)	212
SANZ, M. L.	La guitarra paso a paso	660, 661, 662, 666
SCHUBERT, F.	Rosa Silvestre	735, 847
SCHUBERT, F.	D 80 (Cantata)	274
SCHUBERT, F.	D 96 (Cuarteto con guitarra)	242, 273, 274, 820, 274 ilustración
SCHUMANN, R.	Album de la Juventud	607
SCHÜTZ, H.	Cuatro pasiones según los Evangelios	117
SCHÜTZ, H.	Las siete palabras de Jesús en la Cruz	117
SCHÜTZ, H.	Oratorio de la Resurrección	117
SCHÜTZ, H.	Oratorio de Navidad	117

SHERMAN, R. B. SHERMAN, R. M.	El Libro de la Selva (Desfile de Elefantes)	737, 746, 842, 871
SMITH BRINDLE, R.	10 Simple Preludes	655, 656, 667
SMITH BRINDLE, R.	Guitarcosmos	663, 666
SOR, F.	Cendrillon	246
SOR, F.	El amante pintor	246
SOR, F.	El señor generoso	246
SOR, F.	Estudios (referencias generales de varios transcriptores)	645, 654, 655, 666, 667, 671, 673, 674, 820, 645n
SOR, F.	Fantasia séptima	249
SOR, F.	Fernando Sor, Complete Works for guitar	821
SOR, F.	Gil-Blas	246
SOR, F.	Hércules y Onfalia	246
SOR, F.	Il Telémaco nell'isola di Calipso	244, 245
SOR, F.	La belle Arsenne	246
SOR, F.	La feria de Smirna	246
SOR, F.	Le dormeur éveillé	246
SOR, F.	Los dos amigos	249
SOR, F.	Método de guitarra	247, 248, 273, 300, 769
SOR, F.	Minuetos y vales	656
SOR, F.	Quadrilles	246
SOR, F.	Tratado de armonía aplicada a la guitarra	247
SOR, F.	Variaciones sobre un tema de la Flauta Encantada de Mozart	246
SOTOS, A. de	Arte para aprender con facilidad, y sin maestro, á templar y tañer, rasgado la Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...	103, 821, 103n
STRAVINSKI, I.	El Pájaro de fuego	490

STRAVINSKI, I.	La Consagración de la Primavera	433, 526
T		
TANSMAN, A.	Douze morceaux très faciles pour guitare	661, 666, 667
TÁRREGA, F.	¡Marieta!	616
TÁRREGA, F.	Capricho árabe	290, 293
TÁRREGA, F.	Danza Mora	293
TÁRREGA, F.	Estudio en forma de Minueto	292n
TÁRREGA, F.	Estudios (referencias generales)	654, 655, 657
TÁRREGA, F.	La Mariposa	292n
TÁRREGA, F.	Lágrima	656
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra (general)	294n
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra, vol 1	821, 294n
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra, vol 2	821, 292n
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra, vol 3	821, 293n
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra, vol 4	821, 293n
TÁRREGA, F.	Obras completas para guitarra, vol 5	821, 293n
TÁRREGA, F.	Recuerdos de la Alhambra	293, 630
TÁRREGA, F.	Rosita	622
TÁRREGA, F.	Sueño	293, 630
TCHAIKOVSKY, P. I.	Op. 39 Album de la Juventud	607
TEMSAMANI, L.	Les Nawbas de la Musique Andalouse Marocaine, tome II	821
TOPPER, G.	A Duet Approach to the Guitar	660
TURINA, J.	Enciclopedia abreviada de la música	343
TURINA, J.	Fandanguillo	343, 535, 626
TURINA, J.	Garrotín y Soleares	343, 535
TURINA, J.	Homenaje a Tárrega	343

TURINA, J.	Op. 1 (Quinteto)	534
TURINA, J.	Ráfaga	343
TURINA, J.	Sevillana	343
TURINA, J.	Sonata	343
TURINA, J.	Tratado de composición	343
V		
VALDERRÁBANO, E. DE	Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas	143, 562
VAN DEN HOVE, J.	Delitiae musica	180
VAN DEN HOVE, J.	Florida sive cantiones	180
VAN DEN HOVE, J.	Praeludia	180
VANDERMAESBRUGGE, M.	Deux petites pieces	655
VARGAS Y GUZMÁN, J. A.	Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra y reglas vtilis para acompañar la parte del bajo dividida en dos tratados por Dn Juan Antonio Vargas y Guzmán	234, 822, 235n
VARIOS	Cancionero de Ajuda o Axuda	558, 559, 568
VARIOS	Cancionero de Barbieri	125, 552, 560
VARIOS	Cancionero de Colocci-Brancuti	558, 559, 568
VARIOS	Cancionero de la Colombina	560, 107n
VARIOS	Cancionero de la Vaticana	558, 559, 568
VARIOS	Cancionero de Medinaceli	560
VARIOS	Cancionero de Palacio	107, 552, 554, 560
VARIOS	Cancionero de Upsala	107, 560
VARIOS	Llibre Vermell	560
VARIOS	Cancionero de Segovia	560
VARIOS	Cancionero Musical de Barcelona	560
VENEGAS DE	Libro de Cifra Nueva	144, 150

HENESTROSA, L.	para Tecla, Harpa y Vihuela	
VICTORIA, T. L. DE	O vos omnes	128
VICTORIA, T. L. DE	Oficio de Semana Santa	128
VILLA-LOBOS, H.	Bachianas Brasileñas	337, 338n
VILLA-LOBOS, H.	Cirandas	337
VILLA-LOBOS, H.	Choros	337
VILLA-LOBOS, H.	Doce estudios para guitarra	337, 338, 339, 340, 341, 628, 645, 822, 338n, 339n, 646n
VILLA-LOBOS, H.	La familia del Bebé	337
VILLA-LOBOS, H.	Polichinella	337
VILLA-LOBOS, H.	Preludios	337, 338, 341, 342, 342n
VILLA-LOBOS, H.	Rude Poema	337
VILLA-LOBOS, H.	Serestas	337
VILLA-LOBOS, H.	Suite Brasileña	337
VILLA-LOBOS, H.	Yerma	337
VISÉE o VISEO, R.	Livre de guittare dédié au roy	207
VISÉE o VISEO, R.	Livre de pièces pour la guittare	208
VISÉE o VISEO, R.	Pièces de theorbe et de luth mises en partition dessus e basses	208
VISÉE o VISEO, R.	Preludios	656
W		
WALTHER, J. G.	Musikalischem Lexikon	229
WALLACE, O. FAIN, S. CAHN, S. CHURCHILL, F.	Peter Pan (En busca de los indios)	737, 745, 842
WEISS, S. L.	Intavolatura di liuto	822, 229n, 230n
WEISS, S. L.	Pequeñas piezas	667
WOLFF, H.	Der Corregidor	532
WYNBERG, S.	First Repertoire for Solo Guitar	662
Z		

ZAMACOIS, J.	Teoría de la música, 2 volúmenes	595, 596, 598, 599, 595n

ÍNDICE ONOMÁSTICO

He incluido en este Índice las diversas transcripciones fonéticas de nombres, sobre todo de procedencia árabe y antiguos, que realizan los distintos autores para su mejor localización

A	
‘ALLUN	401
ABD AL-RAHMAN II o ‘ABD AL-RAHMAN II (Adou Rahmane ibn Al-Hakam)	77, 395, 401
ABD AL-RAHMAN III	405
ABÉLARD, Pierre	407
ABENHAYÁN	80
ABENSARAICH	417
ABREU, Antonio	238
ABSIL, Jean	349, 655
ADLER, Guido	379
ADLUNG, Jakob	227
ADORNO, Theodor W.	492, 807, 492n
AGILA, rey visigodo	389
AGRÍCOLA, Alexander	560
AGUADO, Dionisio	12, 13, 33, 63, 105, 192, 199, 237, 241, 242, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 261, 262, 263, 271, 275, 281, 300,

	312, 315, 317, 319, 322, 323, 324, 328, 341, 609, 629, 654, 655, 661, 662, 666, 669, 671, 672, 673, 764, 768, 769, 770, 773, 774, 807, 250 ilustración, 253 ilustración, 254 ilustración, 256n, 257n, 333n, 630n
AIFA	401
AIRAS NUNES, Joan	557
AKSOY, Bülent	414, 807, 414n
AL RICOTÍ, Abu Bark Muhammad	400
ALAIS, Juan	300
ALARCÓN, Pedro Antonio DE	532
ALBA, duque de	125, 553, 563
ALBA, duquesa de	245
ALBÉNIZ, Isaac	290, 299, 305, 308, 325, 533, 535, 536, 612, 623, 781, 333n
ALBERTI, Rafael	543
ALBERTO, archiduque en Bruselas	200
ALCÁZAR GARCÍA DE LAS BAYONAS, José	807, 449n, 452n
ALCÁZAR, Miguel	328
ALEJANDRO MAGNO	84, 158
AL-FARABI, Abu Nasr Muhammad llamado, y conocido también como	401

Alpharabius	
ALFONSO DE ARAGÓN, conocido como El Casto	396
ALFONSO V	108
ALFONSO VII, de Castilla	396
ALFONSO VIII, de Castilla	396
ALFONSO X (llamado el Sabio)	20, 40, 130, 131, 394, 399, 400, 406, 408, 553, 554, 555, 557, 558 807, 79 ilustración, 88 ilustración, 89 ilustración, 399 ilustración, 397n, 398n, 422n, 431n
ALFONSO XV	91
AL-HAKAM I	400, 401
AL-MAWSILI, Ibrahim	78
Al-MAWSILI, Isaac o Ishaq, o MOSULÍ, Ishac EL	77, 79, 80, 401
ALMEIDA, Laurindo	339
AL-MUGANNI, Mansur	401
ALONSO, Dámaso	543
ÁLVAREZ LORENTE, Juan (conocido como Juan Banana)	453, 454, 455, 456, 457, 459, 462, 463, 464, 466, 837
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario	823, 90n
AMALIA DE WEIMAR, duquesa	102
AMAT, Juan Carles	97, 98, 99, 152, 153, 194, 200, 210n

AMATI, Niccolò	195, 195n
ANCHIETA, Juan DE	125, 126, 553
ANDRÉS II, de Hungría	399
ANDRIANI, Francisco	214
ANGLÉS, Higinio	552, 554, 556, 807
ANTICH Y TENA, ediciones	292n
ANTICH, Francisco	344
ARAGÓN, Hernando DE (duque de Calabria y virrey de Valencia)	146, 561
ARANIES, Juan	202, 203
ARCADELT, Jacobo	112, 145, 164
ARCAS, Julián	13, 33, 192, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 295, 300, 623, 791, 808, 283n, 284n, 285n
ARGENTA, Fernando	510n
ARGENTINITA, La (Encarnación López, conocida como)	548
ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciana	829, 77n
ARISTÓFANES, poeta griego	391
ARMINDA, de Villa-Lobos	341
ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel	565
AROM, Simha	380
AR-RACHID, Haroum o ARRAXID, Harún	77, 78, 80, 78n
ARRIAGA, Gerardo	829, 234n, 236n
ARRIETA, Pascual Emilio	284, 290
ARTARIA, ediciones	266

ASENCIO, Vicente	538
ASENJO BARBIERI, Francisco	125, 552
ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos	829, 555n
ASÍN PALACIOS, Miguel	396
ATANAGILDO, rey visigodo	389, 390
AYALA, Vicente	281
AZKUE, Resurrección María DE	564
B	
B. SCHOTTS SÖHNE, (ediciones)	252, 266, 817, 308n
BACARISSE, Salvador	543
BACH, Carl Philipp Emanuel	233
BACH, Johann Ambrosius	220
BACH, Johann Sebastian	12, 32, 156, 160, 187, 188, 189, 194, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 299, 302, 337, 342, 477, 484, 485, 499, 521, 537, 538, 544, 614, 615, 617, 618, 619, 620, 622, 623, 642, 646, 669, 676, 677, 772, 808, 812, 820, 830, 833, 843, 844, 921, 922, 923, 925, 158n, 220n, 221n, 222n, 223n, 224n, 225n, 229n, 230n, 485n, 521n,
BACH, Wilhelm Friedemann	228

BADEN POWELL	339
BADÍA, Conchita	310
BAENA, Lope DE	560
BAKFARK, Bálint o Valentín Greff	164, 179
BAL Y GAY, Jesús	547
BALAGUER, Rafael	326
BALAGUER, Víctor	370
BALLARD, Robert (ediciones)	98, 178
BALLESTEROS ROBLES, Luis	249, 808, 250n
BALZAC, Honoré DE	487
BARBERIIS, Melchior DE	167
BARCELONA, condes de	244
BARDI, Giovanni (conde)	165
BAREMBIO, Ismael	348
BARLEY, William	170
BARRIOS MANGORÉ, Agustín	14, 34, 300, 301, 302, 303, 612, 623, 630, 769, 808, 833, 834, 302 ilustración, 284n, 301n, 303n, 304n
BARRIUSO GUTIÉRREZ, Jesús	353
BARRYMORE, John	490
BARSUMA	78
BÁRTOK, Béla	16, 36, 350, 363, 607, 772, 794, 808, 829, 543n
BASSANO, Augustine	169
BAUTISTA, Julián	543
BAYREUTH, corte de	231
BECHI, Antonio DE	167

BECK, Jeff	484
BÉCQUER, Gustavo Adolfo	365
BEETHOVEN, Ludwig van	13, 33, 233, 234, 247, 252, 268, 275, 277, 278, 279, 291, 299, 477, 486, 735, 737, 772, 800, 815, 845, 846, 107n, 278n, 279n, 487n
BELGHAZI, Mohamed	808, 85n, 89n
BELLINI, Vincenzo	251, 284
BENAVENTE, marqués de	240, 241
BENÍTES R., Jesús	304, 808
BENTLEY, Arnold	604
BERBEN, ediciones	354
BERG, Alban	234, 528
BERILOS, Héctor	271
BERKELEY, Lennox	349
BERLIOZ, Héctor	271, 279, 280, 281, 487, 272n
BERMUDO, Juan	95, 96, 141, 179, 194, 307, 142n
BERNINI, Gian Lorenzo	186
BERNSTEIN, Leonard	494
BÉSARD, Jean Baptiste	178
BETANCOURT, Rodolfo	350n, 351n
BINCHOIS, Gilles	115
BLYTON, Carey	349
BOCCHERINI, Luigi	240, 241, 242, 737, 834,

	863, 241n
BOIELDIEU, François Adrien	280
BONAPARTE, José	245
BONASTRE, Francesc	371
BORBÓN, Sebastián DE (infante)	282
BORDAS, Cristina	825, 132n
BORDAS, ediciones	814
BORROMINI, Francesco Castelli	185
BOULANGER, Nadia	337, 338n
BREAM, Julian	175, 308, 809, 833, 174n
BREITKOPF & HÄRTEL (ediciones)	221n, 527n
BRENET, Michel	808
BRENTANO, Bettina	487
BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás	290, 533
BRICEÑO o BRIZEÑO o BRIÇEÑO, Luis DE	98, 153, 194, 202
BRISO DE MONTIANO, Luis	809, 250n
BRITTEN, Benjamin	173, 174, 175, 176, 349, 538, 809, 174n
BROQUA, Alfonso	333
BROUWER, Leo	15, 35, 349, 350, 351, 372, 538, 623, 624, 654, 655, 657, 662, 666, 667, 792, 809, 350n, 351n, 658n
BRUMEL, A.	560
BRUNSWICK, duque de	172
BUEK, Fritz	272
BURCKHARDT, Jacob	107

BUTERNE, Jean Baptiste	207
BYRD, William	115
BYRON, lord	504
C	
CABEZÓN, Antonio DE	144, 148, 150, 370, 563
CABEZÓN, Hernando DE	150
CABEZÓN, Juan DE	148, 563
CALABRIA, duques de	146, 147, 520, 561
CALDERÓN, María	209
CALDWEL, John	809
CALIXTO II	554
CAMPION, François	213
CAMPION, Thomas	172
CAMPO, Agustín	252, 306
CAMPO, Conrado DEL	344, 533
CAMPO, Domingo DEL	809, 524n, 525n, 531n
CANO Y CURRIELA, Antonio	281
CANO Y LOMBART, Federico	282
CAPMANY, Aurelio	424, 564, 823, 424n
CARAVAGGIO (Michelangelo AMERIGHI O MERISI, llamado el)	186
CARCASSI, Mateo	255, 256, 264, 265, 275, 631, 654, 655, 667, 669, 670, 809, 265 ilustración, 631n
CARDOSO, Jorge	355
CARLEVARO, Abel	16, 36, 199, 355, 356, 358,

	608, 768, 792, 809
CARLOS FELIPE, conde del Palatinado	228
CARLOS I y V	117, 147, 148, 150, 164, 520, 563
CARLOS II (de España)	209
CARLOS III (de España)	412, 440
CARLOS IV (de España)	346, 440
CARMONA, A. (ediciones)	813, 850, 867, 868, 869, 870, 892, 906, 911, 914, 915, 471n
CARO BAROJA, Julio	419, 809, 421n
CAROSO, Fabricio	167
CARPENTIER, Alejo	504, 524, 543, 809, 505n, 524n, 543n
CARRASCOSA, Angel	809, 487n
CARRERAS Y CANDI, Francisco	823, 417n, 425n
CARULLI, Ferdinando	256, 265, 266, 275, 348, 654, 655, 666, 667, 669, 674, 675, 676, 764, 809, 810
CASADESUS, Marie-Louise Henri	332, 627
CASALS, Pau	304, 62n
CASARES, Julio	810
CASSADÓ, Gaspar	304
CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario	15, 35, 327, 334, 335, 336, 345, 826, 833, 336n, 345n
CASTIGLIONE, Baldassare DI	147, 561
CASTRO, Fidel	350n

CATO, Diómedes	166
CATTIN, Giulio	810
CATULO (Caius Valerius Catullus, conocido como)	392
CEREZO, Lorenzo o CERESO, Sebastián	440
CERVANTES, Miguel DE	96, 290
CÉZANNE, Paul	297
CIANO, Pedro	209
CIMAROSA, Doménico	266
CLAIR (René CHOMETTE, llamado René)	490
CLEMENS NON PAPA, Jacobus	111, 113
CLEMENT, René	208
CLEMENTE BUHLAL, José Antonio	25, 45, 69, 471, 676, 677, 739, 810, 845, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 907, 917, 918, 919, 577n, 593n
CLEMENTE VII	164
COBHAM, Henry	172
COBOS, Francisco DE LOS (comendador mayor de León)	147, 148
COKER, Jerry	810, 484n
COLISTA, Lelio	209
COLÓN PERALES, Carlos	496, 810, 497n
COLÓN, Hernando	560
COMPANY, Antonio	216, 816

CONESA, Antonio	289
CONTRERAS, (constructor de guitarras)	347
CONTRERAS, Félix	810, 853
CONTRERAS, Mariano	810, 853
COPLAND, Aaron	494
CORBETTA o CORBETTI, Francisco	204, 205, 206, 207, 209
CÓRDOVAY OÑA, Sixto	566
CORELLI, Arcangelo	202, 216, 218, 228
CORNAGO, Juan	560
CORTÉS, Juan Manuel	659, 666
COSTA, Lorenzo	163 ilustración
COSTE, Napoleón	103, 255, 271, 272, 273, 279, 281, 348, 669, 670, 671, 810, 272n
COVOS, Francisco DE LOS	562
CRIQUILLON o CRECQUILLON o CREQUILLON, Thomas	151
CRISTO o JESUCRISTO	83, 84, 85, 86, 390, 391, 392, 395, 405, 406
CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep	428, 429, 430, 551, 811, 428n, 429n, 430n, 521n, 552n
CROCE, Benedetto	187
CROCE, Marcos Giovanni	172
CUERVAS, Matilde	311
CULF, Nicola	829, 349n

CH	
CHAMI, Younes	414, 811, 414n
CHAPÍ, Ruperto	290, 533
CHARMONT, coronel	241
CHARPENTIER, Marc Antoine	207
CHAVIANO, Flores	661, 662, 665, 751, 792
CHERICI, Paolo	808, 221n, 225n
CHERUBINI, Luigi	245, 335
CHICANO, Eugenio	359, 825
CHIESA, Ruggero	230, 270, 336, 674, 675, 676, 809, 813, 816, 822, 829, 121n, 165n, 229n, 230n, 562n
CHION, Michel	505, 811, 489n, 506n
CHOPIN, Federico	291, 319, 487, 520, 770, 772, 303n, 338n, 487n
CHRISTIAN, duque de	231
CHRISTOFORIDIS, Michael	825, 330n, 332n
CHURCHILL, John	522
D	
D'INDY, Vincent	343, 534
DALCROZE, Jacques	488
DALÍ, Salvador	352, 542
DALZA, Joan Ambrosio	143, 145, 167
DAMPIERRE, barón de	178
DANTE ALIGHIERI	165, 396, 397
DANYEL, John	171

DANYEL, Samuel	171
DART, Thurston	811
DAVIS, Miles	484
DAZA o DAÇA, Esteban	151, 152, 307, 811, 151 ilustración
DAZA o DAÇA, Tomás y Juana	152
DEBUSSY, Claude	94, 192, 298, 299, 329, 330, 331, 333, 334, 375, 532, 536, 537, 539, 330n, 331n, 333n, 524n
DELACROIX, Eugène	487
DELLA CASA, Filippo	169
DELLE PIANE, señora	269
DELLER, Mark	833, 173n
DEMARQUEZ, Suzanne	811, 330n, 333n
DES PRÈS o DESPREZ, Josquin (conocido como Jodocus o Josquinus Pratensis)	111, 148, 164
DES, Mihály	829
DESCARTES, René	100
DESCOTEAUX, René Pignon	207
DIABELLI, Antón	268, 655, 666, 667, 267n
DÍAZ CANO, Manuel	654, 657, 720, 811, 812, 657n
DIEGO, Gerardo	543, 544
DIONÍS o DIONISIO, llamado el Liberal, rey de Portugal	559
DISNEY, Walt	494
DODGSON, Stephen	349, 792, 829, 349n

DOISI (o DOIZI) DE VELASCO, Nicolás	96, 99, 194
DOMENICONI, Carlo	660, 665, 667
DOMINO, Fats	482
DONIZETTI, Gaetano	266
DONOSTIA, José Antonio DE	564
DOWLAND, John	115, 136, 149, 160, 162, 170, 171, 173, 175, 349, 812, 833, 173n
DOWLAND, Robert	173
DRIVER, Harold E.	379n
DUARTE, John W.	655, 667
DUCASSE LAUTRÉAMONT, Isidore	297
DUFAY, Guillaume	110, 115
DUFOURCQ, Norbert	812
DUKAS, Paul	299, 335, 344
DULAC (Germaine SAISSET-SCHNEIDER, madame)	490
DUMAURIER, Elisabeth	489
DUNCAN, Charles	355
DUNSTABLE, John	114, 170
DUX, familia	108
DVORAK, Antonin	490, 530
DYENS, Roland	341, 538, 751, 833, 342n
<i>E</i>	
EBERHARDINE, Christiane (reina)	227
ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro	566
EISLER, Hans	492, 807, 492n

ELMAHDÍ ELABASÍ	80
ENCINA, Juan DEL (Juan DE FERMOSELLE, llamado)	120, 125, 126, 553, 560
ENRIQUE II (de Francia)	178
ENRIQUE VIII (de Inglaterra)	114
ESCANDE, Alfredo	356, 357n
ESCHIG, Max (ediciones)	655, 809, 818, 340n, 351n
ESCOBEDO, Bartolomé	128
ESLAVA Y ELIZONDO, Hilarión	126
ESQUILO, poeta griego	391
ESTERHAZY, conde	273
EURÍPIDES, poeta griego	391
<i>F</i>	
FALCKENHAGEN, Adam	230, 231
FALCKENHAGEN, Johann Christian	231
FALCONIER o FALCONIERI, Andrea	195
FALLA, Manuel DE	15, 35, 63, 192, 213, 299, 308, 311, 329, 330, 332, 333, 334, 343, 345, 346, 350, 376, 380, 414, 490, 533, 534, 535, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 548, 627, 781, 811, 812, 818, 820, 823, 826, 825, 833, 331 ilustración, 62n, 311n, 328n, 330n, 331n, 332n, 333n, 346n, 533n,

	540n, 541n, 542n, 543n
FAURÉ, Gabriel	145
FEDERICO GUILLERMO, de Prusia	240
FEDERICO II, de Prusia llamado El Grande	485
FELIPE II	117, 127, 144, 150, 563
FELIPE III	167
FELIPE IV (de España)	209
FELIPE V	830, 94n
FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael	812
FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo	825, 90n, 93n
FERNÁNDEZ, José Manuel	661, 667
FERNANDO DE ARAGÓN (llamado el Católico)	142, 146, 181n
FERNANDO VII (de España)	346, 450
FERRABOSCO, Alfonso	169, 170
FERRÁNDEZ ARENAZ, Adalberto	812
FERRANDIERE, Fernando	236, 237, 238, 264, 237 ilustración
FERRANTI, Zani DE	271, 273
FERRER Y ESTEVE, José	284
FÉTIS, François Joseph	247
FIGUEROA, Mosquera DE	95
FLECHA, Mateo	127, 560, 563
FLORES ARROYUELO, Francisco Javier	829
FORKEL, Johann Nikolaus	224n
FORQUERAY, Antoine	207
FORTEA, Daniel	14, 34, 290, 300, 304, 306, 346

FORTUNY, Mariano	290
FOSCARINI, Giovanni Paolo	200, 201, 208
FOSSA, François DE	241, 254, 261, 262, 271
FRANCISCO I (de Francia)	164, 177
FRANCO, Enrique	812, 533n, 540n
FRANCO, Francisco	352, 466
FREED, Alan	482
FREGA, Ana Lucía	57, 58n, 649n
FRIEDEMANN RIEHLE, editor	810
FUENLLANA, Miguel DE	127, 128, 164, 194, 307, 563
FUGGER, familia	179
FURTH, Hans G.	812, 606n
G	
GABRIEL, Peter	482
GABRIELLI, Andrea	112, 116
GABRIELLI, Giovanni	112, 116
GAGO, Luis Carlos	812, 485n
GAJARD, Dom	554
GALIANA, Miguel	289
GALILEI, Galileo	165, 181
GALILEI, Vincenzo	162, 163, 165, 171
GAMBETTA, León	290
GANCE, Abel	490
GARCÍA ABRIL, Antón	349, 667, 668
GARCÍA ABRINES, Luis	181n
GARCÍA ASCOT, Rosa	543

GARCÍA BLANCO, Paulino	348, 829, 349n
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	812, 540n, 542n
GARCÍA JIMÉNEZ, Modesto	380, 825, 380n
GARCÍA LORCA, Federico	337, 352, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 574, 823, 831, 884, 345n
GARCÍA LORCA, Isabel	544
GARCÍA MATOS, Manuel	431, 565, 825
GARCÍA ROMERO, Fernando	353
GARCÍA TORRES, T.	343
GARCÍA-MATOS ALONSO, María del Carmen	264n, 531n
GAULTIER, Denis	177, 178
GAULTIER, Ennemond	177
GAVIOT-BLANC, Bernard	649, 829, 650n
GEDULD, Harry M.	812, 491n
GEIRINGER, Karl	812
GELBER, Bruno Leonardo	603
GERBER, Heinrich Nikolaus	222
GERMANA DE FOIX	146
GERSHWIN, George	494
GEVAERT, Francois-Auguste	137
GIBERT, Vicente María DE	306
GIBSON, Ian	823
GIL GARCÍA, Bonifacio	565
GILARDINO, Ángelo	355, 808
GILI, Juan (ediciones)	92n, 404n
GINTZLER, Simón	162

GIULIANI, Mauro	13, 104, 105, 248, 252, 256, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 275, 612, 621, 622, 655, 660, 661, 662, 665, 666, 667, 812, 813, 267n, 268n
GLAREANUS o GLAREAN, (Heinrich LORITI, llamado)	109, 140
GLASS, Philip	351, 500
GLINKA, Mijaíl Ivánovich	531, 333n, 531n
GODOY, Manuel	238
GOMBERT, Nikolas	111, 145
GÓMEZ AMAT, Carlos	813238n, 243n, 244n, 264, 295n
GÓMEZ MANRIQUE, Diego	120
GÓMEZ, Agustín	428, 830, 429n
GÓMEZ, Julio	533
GÓNGORA Y ARGOTE, Luis DE	264, 539
GONZALEZ CAMPA, Araceli	510
GONZÁLEZ, Carlos	195, 825
GONZÁLEZ, Manuel	289
GORECKI, Henryk Mikolaj	500
GORKY, Máximo	490, 491
GOULD, Glenn	615
GOUNOD, Charles	284
GRAF, Johann Jacob	231
GRANADOS, Enrique	299, 325, 533, 539, 781
GRANATA, Giovanni Baptiste	204, 205, 206, 209

GREGORIO X	555
GREGORIO XIII	434
GRIEPENKERL, Friedrich Conrad	224, 224n
GRIFFITHS, John	139, 142, 152, 191, 826, 830, 138n, 139n, 142n, 152n, 191n
GRIS MARTÍNEZ, Joaquín	807, 431n
GRIS, Juan	611 ilustración
GROBERT-MIRECOUT, luthier	271
GRUBER, Franz Xaver	735, 845
GUASTAVINO, Carlos	826
GUERAU, Francisco	199, 200, 203, 214
GUERRERO, Francisco	113, 127, 128, 151, 563
GUERRERO, Pedro	151
GUETTAT, Mahmoud	403, 823, 404n
GUIDOTTI, señorita	474
GUILLÉN, Jorge	543
GUIRADO CID, Celia	813, 183n
<i>H</i>	
HA-LEVÍ, Yehuda	405
HALFFTER, Cristóbal	832, 346n, 520n
HALFFTER, Ernesto	543
HALFFTER, Rodolfo	543, 823, 542n
HAMDUNA	80
HÄNDEL o HAENDEL, Georg Philipp	219, 735, 846, 224n
HANSLICK, Eduard	379
HARVEY, Richard	345

HASSLER, Hans Leo	116
HAUSER, Arnold	813
HAYDN, Joseph	156, 233, 234, 240, 242, 244, 246, 268, 275, 278, 291, 278n
HECK, Thomas F.	268, 268n
HECKEL, Wolf	179
HEIFETZ, Jascha	336
HEINE, Heinrich	278, 487
HENZE, Hans Werner	350
HERBART, Johann Friedrich	224n
HERNÁNDEZ, Mario	544
HERNANDO DE ARAGÓN, duque de Calabria	146, 561
HERNANDO, Rafael	289
HERRMANN, Bernard	491
HESSE, landgrave de	116, 172
HESSEN-KASSEL, corte de	228
HEUGEL, Jacques Léopold	252n
HEVIA	499
HICKMANN, Hans	83
HIDALGO MONTROYA, Juan	470, 566, 579, 683, 687, 689, 693, 694, 695, 696, 702, 703, 705, 708, 709, 710, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 727, 813, 850, 867, 868, 869, 870,

	888, 892, 906, 911, 914, 915, 920, 471n, 728n
HITA (Juan RUIZ, llamado el Arcipreste de)	90, 92
HITCHCOCK, Alfred	491
HOFMEISTER, ediciones	266
HONEGGER, Arthur	490
HONEGGER, Marc	814
HORACIO (Quintus Horatius Flaccus, conocido como)	392, 407
HORNER, James	738, 746, 842, 876
HUCBALD, teórico musical francés	518
HUERTA CATAHUELA, Trinidad o Trinitario	251, 263, 264, 285, 264n
HUGO, Victor Marie	264, 278
HUMMEL, Johann Nepomuk	248, 267, 269, 275
HURTADO DE XERES	560
<i>I</i>	
IBERT, Jacques	327
IBN ABDELAZIZ, Aslam	80
IBN AL-NISARI, ‘Abbas	401
IBN ARABÍ, Abu Bark Muhammad (conocido como Abenarabí y Muhyi al-Din)	396
IBN GABIROL	405
IBN HAMUSQ, Ibrahim	398
IBN HAZM, Ali (ABU MUHAMMAD)	396, 81n
IBN HUD, Muhammad (rey con el nombre de Mutawakkil Alà Allah)	398

IBN JALDUM	81
IBN MARDANIS (Muhammad ibn “Abd Allah ibn Sa’ad Mardanis, conocido como el rey Lobo o Lupo)	395, 396, 398
IBN NUSAYR, Musà	395
IBN RUSD o AVERROES, Abu-l-Walid Muhammad	402
IBN SAB’IN, conocido como Abensabín	398
IBN SAPRUT, Hasday	405
IBN SINA o AVICENA, Abu ‘Ali al Husayn	402
IBN TUMART, Mohammad	82
IBN YAHYA o AVEMPACE, Abu Bark Muhammad	402
IBN ZIYAD, Tariq	395
IBN’IYAD	396
INZENGA, José	469, 474, 814, 474n
IRADIER, Sebastián DE	284, 285
IRVING, Washinton	532
ISAAK, Heinrich o TEDESCO, Arrigo	111
ISABEL DE PORTUGAL	147, 520
ISABEL DE VALOIS	563
ISABEL I (de Inglaterra)	114, 170, 172
ISABEL I DE CASTILLA (llamada la Católica)	117, 125, 553
ISABEL II (de España)	346
ISIDORO DE SEVILLA	401
ISORNA, Agustín	431

J	
JACOBO I (de Inglaterra)	172
JACOTTET, Christianne	222, 833
JAIME I DE ARAGÓN	399
JANEQUIN, Clément	164
JEFFERY, Brian	250, 813, 814, 821, 251n, 268n
JIMÉNEZ ARNÁIZ, Miguel Ángel	830, 94n, 100n
JIMÉNEZ ROMÁN	659, 666
JOHNSON, John	169, 170, 172
JOHNSON, Robert	170
JOLIVET, André	327
JOLSON, Al	490
JUAN o JUAN JOSÉ DE AUSTRIA, príncipe español	209
JUAN DE LA CRUZ, san	128
JUAN DEL ÁGUILA, José DE	682, 684, 685, 686, 690, 691, 692, 697, 698, 699, 700, 701, 704, 706, 707, 711, 712, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 727, 728, 814, 886, 889, 890, 728n
JUAN III, de Portugal, llamado el Piadoso	146, 147, 520
JUAN, evangelista	220, 554
JUAN, infante	125
JULIO CÉSAR (Cayo Julio CÉSAR, conocido como)	434

JUNGHÄNEL, Konrad	833, 230n
JUSTINIANO I	389, 390
K	
KAPSBERGER, Johann Hyeronimus (también conocido como Giovanni Girolamo DELLA TIORBA)	218
KELLER, Karl	274
KELLNER, David	230, 667
KELLNER, Johann Peter	224, 224n
KINDLE, Jürg	660, 661
KLEYNJANS, Francis	538, 667
KNOPFLER, Mark	482
KODALY, Zoltan	488, 502, 523
KÖHLER, Ernest	274
KOOPMAN, Ton	156, 830, 158n
KÖRNER, Karl Theodor	274n
KOYAMA, Masaru	659
KREBS, Johann Ludwig	222, 227, 230
KREBS, Johann Tobías	227
KREUTZER, Joseph	274
KREUTZEZ, Konradin	242
KUBRICK, Stanley	493
KÜFFNER, Josef	661, 662, 663, 665
KUNST, Jaap	370n
L	
L'HERBIER, Marcel	490

LACOTE, René	348
LAFUENTE AGUADO, Ricardo	814, 568n
LAM, Basil	812
LASSUS, Orlando DI	112, 178
LATASSA, Félix DE	208
LAUCIRICA, Ana	604
LAVIGNAC, Albert	308, 308n
LAWES, William	170
LEANDRO BAÑOS, Pedro (llamado Pedro el Bolero)	439, 441, 440, 442, 443, 444, 445, 837
LECLERCQ, Norbert	656, 661, 663
LEDESMA, Dámaso	547, 565
LEEB, Herman	355
LEGLEY, Víctor	655
LEGNANI, Luigi	265, 266, 348
LELEN, Jean	280
LE MOS Y ANDRADE, duques de	196
LEÓN X	125, 164
LEÓN, fray Luis DE	564
LEOPOLD (príncipe de Anhalt-Köthen)	220
LERICH, Pierre	667
LE ROY o LE ROY, Adrien	99, 114, 143, 178, 179, 180
LE ROY, Louis	298
LERÚ, Víctor (ediciones)	811, 814, 817, 819, 188n, 278n, 485n
LESAGE, Alain René	96
LEUCHTER, Erwin	521, 521n
LIGETI, György	832, 520n

LIND, Ekerd	355
LINDBERG, Jakob	833
LINDE, Hans Martin	814, 190n
LISTZ, Franz	374, 772, 814
LOCATELLI, Pietro	218
LOGY, Johan Anton	667
LONGYEAR, Rey M.	814, 278n
LÓPEZ ALMAGRO, Antonio	474
LÓPEZ CALO, José	815
LORENTE, Andrés	196
LORENZO ARRIBAS, Josemi	830, 555n
LORRAIN, Claude	186
LORRAINE, Charles DE (duque de Guise)	200
LOUSSIER, Jacques	484, 499
LOUÏS, (Pierre LOUIS, llamado Pierre)	330
LUCÍA, Paco DE	283, 414, 541, 624, 833
LUIS XIV (de Francia, llamado el Grande o el Rey Sol)	145, 186, 190, 206, 207, 213
LULLY, Jean-Baptiste	189, 207
LUMIÈRE, hermanos	489
LUNDIN, Robert W.	603
LL	
LLOBET, Miguel	14, 34, 275, 290, 300, 304, 305, 330, 332, 539, 834, 305 ilustración, 305n, 332n, 333n
LLUL, Ramón	396

<i>M</i>	
MACHAUT, Guillaume DE	110
MADARIAGA, Salvador DE	62
MADRAZO, Ricardo	290
MAIMÓNIDES (Mosé ibn MAYMÓN, llamado)	405
MAINTENON, madame de	207
MAIRENA, Juan DE	807, 366n
MAKAROFF, Nikolai	272
MALPIERO, Gian Francesco	349
MALLAVIBARRENA, Raúl	830
MANÉN, Joan	538
MANGADO I ARTIGAS, Josep María	239n, 284n
MANTECÓN, José	543
MARTÍNEZ, Antonio	565
MARCO, Tomás	359, 815, 826, 359n, 360n
MARCOLINI, Francesco (ediciones)	165
MARÉCHAL, Georges Guillaume LE	102
MARÍA CASIMIRA (reina polaca)	228
MARÍA LUISA DE SABOYA, reina	214, 238
MARÍN, José	203
MARLOWE, Chistopher	114
MARTÍ I PÉREZ, Josep	830
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.	815
MARTÍN MORENO, Antonio	815, 830, 533n
MARTÍN PALMA, José	815
MARTÍNEZ ESPINEL, Vicente	9, 29, 96, 194, 181n

MARTÍNEZ MIURA, Enrique	830, 158n
MARTÍNEZ MUÑOZ, Enrique	652n
MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José	15, 35, 352, 354, 808, 832, 833
MARTÍNEZ TORNER, Eduardo	419, 469, 470, 547, 815, 823, 390n, 417n, 418n, 419n, 470n
MARX, Karl	297
MASSIN, Brigitte	815, 273n, 274n, 279n
MASSIN, Jean	815, 279n
MATEO, Ana	831, 107n
MATIEGKA, Wenzel T.	273
MAYA, Fidel	565
MAYSEDER, Josef	267
MCLAUGLIN, John	484, 624
MCPHEE, Collin	351
MÉDICIS, familia	108
MEDINA ÁLVAREZ, Ángel	826, 235n
MEDINA DE TORRES, duque de	99
MEDINACELI, duque de	245
MEISSONNIER, Jean Antoine (ediciones)	252, 256, 280, 252n
MENDEL, Johann	298
MENDELSSOHN, Félix	224n
MENDOZA, duques de	142, 562
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino	122
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón	118, 365
MEOLA, Al Di	624
MERRIAN, Alan P.	380

MERSENNE, Marin	100, 101, 100 ilustración
MERTZ, Johann Kaspar	272, 273, 274, 348
MESSIAEN, Olivier	832, 520n
METTMAN, Walter	557
MICHELS, Ulrich	815, 816, 409n
MIGUEL ÁNGEL (Michelangelo BUONARROTI, conocido como)	108
MILAN, Luys DE	114, 173, 816, 121n, 146n, 147n, 562n
MILANO, Francesco DA	163, 164, 165n
MILHAUD, Darius	490
MINGOTE, Ángel	565
MITJANA Y GORDÓN, Rafael	209
MOISÉS	397
MOJÁREC	79n
MOLINA, Emilio	831, 484n, 488n
MOLINER, María	816
MOLITOR, Simón	274
MOMPOU, Federico	327, 349, 538, 555
MONASTERIO Y AGÜEROZ, Jesús DE	533
MONDÉJAR, Alonso DE	560
MONDEN, Godelieve	348
MONET, Claude	298, 526
MONTESARDO, Girolamo DE	200, 202, 203
MONTEVERDI o MONTEVERDE, Claudio	113, 116, 187
MORALES, Cristóbal DE	95, 113, 126, 127, 128, 143, 144, 563
MOREL, Jorge	538

MORENO TORROBA, Federico	15, 35, 327, 343, 344, 535, 655
MORENO, José Miguel	831, 834, 107n, 241n
MORETTI, Federico	238, 239, 251, 256, 238 ilustración, 239n
MORITZ VON HORNBOSTEL, Erich	84
MORLAYE, Guillaume	177
MORLEY, Thomas	115
MORPHY Y FERRIS, Guillermo	137, 138
MORTIZ VON HESSE-CASSEL, landgrave de	116, 172
MOSCHELES, Ignaz	267
MOSZKOWSKI, Moritz	343
MOURAT, Jean Marie	662, 666
MOZART, Wolfgang Amadeus	156, 233, 234, 240, 246, 275, 278, 311, 319, 477, 486, 615, 735, 737, 739, 749, 772, 817, 843, 847, 863, 913, 278n, 486n
MUDARRA, Alonso DE	120, 134, 136, 137, 142, 143, 145, 307, 562, 619, 142n
MURCIA, Santiago DE	136, 192, 199, 203, 213, 214, 215, 216, 217, 416, 451, 816, 214 ilustración, 215n
MURO, Juan Antonio	659
MURSELL, James L.	604

MUSSORGSKI, Modest Petróvich	298
<i>N</i>	
NABARRO	151
NARVÁEZ, Luys DE	120, 122, 134, 136, 137, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 307, 520, 521, 562, 816, 122n, 141n, 148n, 149n
NAUMANN DE DRESDE, maestro de capilla	102
NAVAS, Juan	264, 825, 531n
NEBRIJA, Antonio DE (Antonio MARTÍNEZ DE CALA, llamado)	125
NEGRI, Cesare	166, 196
NEMONT, ediciones	505n, 524n
NERI, San Felipe	128
NEUSIDLER o NEWSIDLER, Hans	179
NEUSIDLER o NEWSIDLER, Melchior	164, 179
NICOLA, Isaac	349
NICOLÁS I, zar de Rusia	246
NONO, Luigi	350
NOSTRADAMUS o NOSTRE-DAME, Michel	181
NUÑEZ, Carlos	499
NUPEN, Christopher	835

<i>O</i>	
O'DETTE, Paul	833
OBRECHT, Jacob	111
OCÓN, Eduardo	565
OHANA, Maurice	349
OKEGHEM, Johannes	110, 111
OLDFIELD, Mike	293n
OLMEDA, Federico	547, 564
ONÍS, Federico DE	823
OPHEE, Matanya	250, 329, 355, 250n
ORFF, Carl	392, 488, 498
ORIOI, Nicolás	604, 816, 605n
ORTEGA, Rafael	487n, 521n
ORTIZ, Diego	122, 123, 125, 521. 816, 834, 123 ilustración, 124n
OTERO, Corazón	826, 336n, 345n
OTTO DE JENA, Jacob August	102
OVIDIO (Publius Ovidius Naso, conocido como)	407
<i>P</i>	
PABLO III	164
PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro	817
PADRE BASILIO (Miguel GARCÍA, llamado el)	12, 33, 104, 237, 238, 242, 245, 250, 251, 263
PAGANINI, Niccoló	105, 248, 251, 252, 258, 264, 266, 269, 270, 271, 279, 280, 303, 308, 335,

	336, 829, 833, 270n, 643n
PALACIOS DE SANS, Mariantonia	607
PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel	353
PALESTRINA, Giovanni Perluigi	113, 126, 129
PALISCA, Claude	817, 188n
PALUMBI, Francesco	202
PARCENT, conde de	289
PARGÁ, Juan	300
PARGAS, Juan	281
PARKER, Charlie	414
PARRA, José María	604, 816, 605n
PASTRANA, Pedro de	560
PAULA, Francisco DE (infante de España)	239n
PAULY, Reinhard G.	817
PAUMANN, Conrad	133, 179
PEDRELL, Carlos	327
PEDRELL, Felipe	16, 36, 93, 126, 138, 151, 290, 293, 309, 363, 367, 368, 369, 370, 371, 376, 533, 534, 539, 542, 547, 548, 564, 571, 794, 817, 832, 92n, 94n, 216n, 239n, 246n, 264n, 368n, 370n, 371n, 404n, 440n, 531n, 533n, 534n, 572n
PELLEGRINI, Doménico	204, 205, 209
PENA, Joaquim	817
PEÑALOSA, Francisco DE	553, 560

PERETTI, Francesco	200
PÉREZ MATEOS, José	421, 430, 839, 397n, 399n, 423n, 431n
PÉREZ QUER, Guillermo	831, 312n
PÉREZ SIERRA, Rafael	817, 486n
PERGOLES, Giovanni Battista	188
PERNAS, José	286
PERSIA, Jorge DE	826, 831, 62n, 332n, 554n, 545n, 546n
PETIT, Roland	333
PETRARCA, Francesco	145
PETRUCCI, Ottaviano (ediciones)	116, 164, 166
PHILIBERT (REBILLÉ, Philibert)	207
PIAGET, Jean	812, 606n
PIANCA, Luca	168n
PIATIGORSKY, Gregor	336
PIAZZOLLA, Astor	338n
PICASSO, Pablo	359, 825, 75 ilustración, 615 ilustración
PICCININI, Alessandro	168
PINEDA, Mariana	544, 548
PISADOR, Diego	143, 144, 307, 563
PITTALUGA, Gustavo	543
PIZZETTI, Ildebrando	335
PLAUTO (Titus Maccius Plautus, conocido como)	392
PLESCH, Melanie	826
PLEYEL, Ignaz-Josef	244, 245

PLUCHE, Noël	187
PONCE, Manuel María	15, 35, 327, 328, 334, 335, 344, 655, 328n
PONZOA Y CEBRIÁN, Félix	289
PORTA, Costanzo	113
POTHIER, Dom	554
POULENC, Francis	308, 349
POULTON, Diana	655, 812
POUSSIN, Nicolás	186
PRAETORIUS, Michael	160
PRESLEY, Elvis	482
PRIMO DE RIVERA, Miguel	466
PRIMO DE RIVERA, Pilar	466
PROKOFIEV, Sergei	494
PRUNIÈRES, Henri	330
PUJOL, Emilio	14, 34, 63, 83, 138, 139, 148, 154, 155, 199, 212, 275, 290, 300, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 327, 333, 341, 349, 358, 521, 540, 608, 628, 656, 667, 768, 769, 770, 773, 774, 816, 817, 818, 831, 83n, 122n, 139n, 156n, 168n, 256n, 257n, 291n, 307n, 308n, 312n, 315n,

	333n,
Q	
QUADRADO, José María	157, 308, 818
R	
RAFAEL (Raffaello SANTI o SANZIO, llamado)	108, 180
RAMEAU, Jean Philippe	187, 735, 848
RAMÍREZ, Amalia	826
RAMÍREZ, José (llamado III, constructor de guitarras)	347, 348, 818, 348n
RAMÍREZ, José Enrique	826
RAMIRO DE ARAGÓN (I o II)	122
RAMÓN BERENGUER IV	396
RAMONET, Jaime	251
RAVEL, Maurice	145, 299, 353, 333n, 524n
REGONDI, Giulio	273
REICH, Steve	351
REINHARDT, Django	538
REMACHA, Fernando	543
REMBRANT (Rembrant Harmenszoon VAN RIJN, llamado)	186
RÉVÉSZ, Geza	603, 604
REY, Pepe	831554n, 556n, 557n
RIBERA Y TARRAGÓ, Julián	78, 79, 416, 432, 556, 818, 78n, 79n, 80n
RIBERA, José	186

RICART MATAS, J.	818
RICHAFORT, Jean	145
RICHAULT, ediciones	252
RICORDI, ediciones	266, 818, 168n, 190n, 257n, 312n, 333n, 521n
RIERA ESTARELLES, Antoni	818, 569n, 725n
RIERA, Juan	818, 156n, 291n, 308n 310n 311n, 333n
RIMBAUD, Arthur	297
RÍO, Dionisio DEL	603, 604n
RÍOS, Miguel	483
RIPOLL, José Ramón	831
RIPOLLÉS, José Vicente	831
RIPPA, Alberto DA	177
ROBERT, María Adelaide	310
ROBERTSON, Alec	818, 278n
ROBINSON, Thomas	170, 171
ROBLEDO, Josefina	290
ROCA, Pepita	290
RODRIGO, Joaquín	15, 35, 213, 283, 308, 327, 343, 344, 345, 477, 832, 834, 345n, 346n
RODRIGO, José Luis	656
RODRIGO, rey visigodo	395
RODRÍGUEZ ALVIRA, José	331
RODRÍGUEZ LAVANDERA, Francisco	565
RODRÍGUEZ MURCIANO, Francisco (conocido como “El Murciano”)	531, 531n

RODRÍGUEZ, Melchor	294, 808, 819, 821
ROENTGEN, Wilhelm Conrad	298
ROMANILLOS, José Luis	286, 819
ROMERO ESTEO, Miguel	826, 86n, 89n
ROMERO Y FERNÁNDEZ, ediciones	818
ROMERO, José	831, 303n, 329n, 338n, 345n, 349n, 376n
ROMERO, Los	345
RONCALLI, Detio	200
RONCALLI, Ludovico	200, 201, 202, 656, 658, 667
RORE, Cyprien DE	188
ROSSINI, Gioacchino Antonio	251, 264, 266, 284
ROUSSEAU, Jean-Jacques	187
ROUSSEL, Albert	327
RÖVENSTRUNCK, Bernhard	660, 661, 662
RUBENS, Petrus Paulus	186
RUBINSTEIN, Arthur	337
RUFFO, Vincenzo	113
RUIZ DE LIHORY, José	147, 288, 291, 819, 289n, 292n
RUIZ DE RIBAYAZ Y FONCEA, Lucas	11, 32, 63, 101, 190, 196, 258, 259, 312, 321, 323, 627, 773, 819, 101n, 102n, 142n, 628n
RUIZ ROJO, José Antonio	178n
RUIZ TARAZONA, Andrés	832, 371n, 534n
RUIZ-PIPÓ, Antonio	349

RUSSELL, sir John	487
S	
SACHS, Curt	83, 84
SACHSEN-WEIMAR, duque de	231
SADIE, Stanley	819
SÁENZ GALLEGÓ, Juan José	354, 832
SAGRINI, Luigi	272
SAINT-SAENS, Camille	532
SAINZ DE LA MAZA, Eduardo	630
SAINZ DE LA MAZA, Regino	15, 35, 212, 346, 347, 353, 354, 670, 671, 672, 673, 674, 807, 809, 810, 812, 819, 270n, 271n, 272n, 280n, 346n, 631n, 645n
SAJONIA, corte de	228
SALAZAR, Adolfo	331, 352, 533, 536, 537, 543, 819, 536n, 537n
SALDIVAR Y SILVA, Gabriel	216
SALDONI, Baltasar	244n
SALINAS, Francisco DE	164, 181, 563, 564
SALLE, Jourdan DE LA	204
SALZMAN, Eric	819
SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio	395
SÁNCHEZ VERDÚ, José María	832, 520n
SANNÁZZARO, Iacopo	145
SANTA MARÍA, Tommaso DE	150
SANTOS, Turibio	342

SANZ, Gaspar	96, 192, 196, 203, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 235, 308, 335, 345, 451, 656, 658, 666, 667, 752, 768, 773, 820, 208 ilustración, 210 ilustración, 211 ilustración, 181n, 191n, 196n, 209n, 211n
SANZ, Luisa o María Luisa	577, 660, 661, 662, 665, 666
SARRAMONA LÓPEZ, Jaime	812
SATIE, Erik	490, 505
SAUSSURE, Ferdinand DE	385
SAVALL, Jordi	156, 830, 834, 158n
SCARLATTI, Alessandro	187
SCARLATTI, Doménico	228, 240, 335, 540n
SCHEIDLER, Christian Gottlieb	274
SCHMIEDER, Wolfgang	820220n, 221
SCHOLES, Percy A.	820, 553n
SCHÖN, Donald A.	757
SCHÖNBERG o SCHOENBERG, Arnold	234, 299, 334, 524
SCHOTTKY, Julius Maximilian	270
SCHOUSTER, monsieur	221
SCHUBERT, Fernando	274
SCHUBERT, Franz Peter	242, 273, 274, 335, 735, 772, 815, 820, 847, 274 ilustración, 273n, 274n
SCHUBERT, Ignaz	274

SCHUBERT, Karl	274
SCHUMANN, Robert	291, 317, 607, 772
SCHÜTZ, Heinrich	116, 117, 187
SCOTT, Cyrill	327
SEASHORE, Carl Emil	603, 604
SEGAL, Peter	328n
SEGISMUNDO III (de Polonia)	166
SEGOVIA, Andrés	14, 35, 94, 139, 192, 291, 300, 308, 325, 326, 328, 329, 330, 334, 336, 338, 341, 344, 345, 348, 353, 512, 539, 771, 827, 835, 288n, 327n, 328n, 329n, 339n
SEGURA MESA, Antonio	544
SEIDL, Antón	530
SENDER, Ramón J.	433, 434n
SENFL, Ludwig	116
SFORZA, familia	108
SHAKESPEARE, William	114, 176, 178n
SHARDSTEEN, Ben	494
SHOSTAKOVITCH, Dimitri	494
SILLS, David L.	807, 378n, 380n
SIMROCK, Fritz	525
SINA	271
SLONIMKI, Nicolás	336
SMITH, Douglas Alton	230
SMITH-BRINDLE, Reginald	349, 655, 656, 657, 663,

	666, 667
SOBIESKY, Alejandro (príncipe polaco)	228
SOCÍGENES DE ALEJANDRÍA	434
SÓFOCLES, poeta griego	391
SOPENA, Federico	820, 330n, 331n
SOR o SORS, Fernando	12, 13, 33, 105, 192, 237, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 263, 265, 267, 272, 273, 275, 281, 295, 300, 327, 328, 335, 341, 522, 609, 612, 615, 645, 654, 655, 656, 666, 667, 669, 671, 673, 674, 764, 768, 769, 814, 820, 821, 245 ilustración, 244 ilustración, 243n, 244n, 256n, 257n, 283n, 296n, 645n
SORIANO FUERTES, Indalecio	281
SOSA ESCALDA, Gustavo	300
SOTOS, Andrés DE	102, 821, 103n
SPINACINO, Francesco	166
SPOHR, Louis	268
STAUFER, Johann	266
STEVENS, Denis	818, 278
STOVER, Richard	304, 808, 304n
STRADIVARI o STRADIVARIUS, Antonio	194, 195, 825, 195n

STRAUBE, Rudolf	227, 230
STRAVINSKY o STRAVINSKI, Igor	299, 334, 350, 376, 433, 526, 524n
STRINDBERG, August	297
SUÁREZ-PAJARES, Javier	827, 328n, 332n, 344n
SUBIRÁ, José	352, 353
SUSSEX, duque de	246
SUVINI ZERBONI, ediciones	809, 813, 816, 121n, 165n, 221n, 229n, 230n, 562n
<i>T</i>	
TANSMAN, Alexander	327, 349, 661, 666, 667
TAPAJOS, Sebastiao	339
TARRAGÓ, Graciano	671, 820
TÁRREGA, Francisco	14, 34, 104, 192, 273, 275, 281, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 300, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 312, 315, 317, 325, 327, 329, 332, 343, 609, 610, 611, 612, 614, 615, 619, 622, 623, 630, 654, 655, 656, 657, 769, 791, 821, 286 ilustración, 289 ilustración, 291 ilustración, 283n, 284n, 292n, 293n, 294n, 312n, 333n

TAZI, Labzour	414
TCHAIKOVSKY, Piotr Ilich	607
TEJERIZO ROBLES, Germán	815
TENSAMANI, Larbi	821
THOMS, Williams John	364, 364n
TIÉPOLO, Giovanni Battista	186
TIERSOT, Jean-Baptiste	280
TITO (Tito Flavio Vespasiano, conocido como)	406
TOBOSO, José	285
TOMÁS, José	104, 619, 656
TOPPER, Guido	660
TOQUINHO	339
TORRE, Francisco DE LA	560
TORRE, Manuel	429
TORRES ORIOL, Isidro (ediciones)	216n, 440n
TORRES CORTÉS, Norberto	285n, 288n
TORRES JURADO, Antonio DE	13, 33, 138, 285, 286, 287, 288, 348, 819, 286 ilustración, 286n
TORRES, Fernando (ediciones)	491
TOSCANINI, Arturo	336
TOSTADO, Francisco	251
TOUMA, Habib Hasan	80, 824, 81n
TOURS, vizconde de	178
TRAGÓ, José	343, 535
TRECET, Ramón	499
TRÉMONT, barón de	486

TRIANA, Juan DE	560
TRONCOSO, Bernardo	285
TUDOR, corte	169
TURINA, Joaquín	15, 35, 327, 343, 414, 534, 535, 612, 626, 328n
<i>U</i>	
ÚBEDA, Nicolás	243
UGOLINO, conde	165
UHL, Alfred	349
URBANO VIII	218
URSHALMI, Josef	355
<i>V</i>	
VALCÁRCEL MAVOR, Carlos	433, 832, 433n
VALDERRÁBANO, Enríquez DE	120, 143, 145, 307, 562
VAN BERGEIJK, Willem A.	501, 822, 502n
VAN DEN HOVE, Joachim	180
VAN DER STRAETEN, Edmond	148, 149, 148n
VAN GOGH, Vincent	297
VAN HOEK, Jan Anton	822
VANDERMAESBRUGGE, Max	655
VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio DE	234, 235, 822, 826, 829, 234n, 235n
VASARI, Giorgio	107
VÁZQUEZ, Juan	127, 563
VEGA TOSCANO, Ana	827, 84n
VEGA Y CARPIO, Lope DE	96, 120

VELÁNSTEGUI, Juan José	239
VELÁZQUEZ, Diego	186
VENEBOLI, Horario	209
VENEGAS DE HENESTROSA, Luis	143, 144, 150, 307
VERDELOT (Philippe DES LOGES, llamado)	143, 145
VERDI, Giuseppe	284
VICTORIA, Tomás Luis DE	113, 127, 128, 129, 370
VIDAL-LLIMONA Y BOCETA, ediciones	292n
VILA Y SOTO, Luis Alberch	144
VILLAFRANCA, marqués de	196
VILLALAR, Andrés DE	151
VILLA-LOBOS, Heitor	15, 35, 308, 327, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 504, 505, 608, 628, 645, 822, 833, 338n, 342n, 505n
VILLALOBOS, Raúl	336
VINCI, Leonardo DA	108, 180
VIÑAO FRAGO, Antonio	839, 166n
VIÑAS DÍAS, José	300
VIÑES, Ricardo	304
VIOLA, Anselmo	243
VIOLANTE, hija de Jaime I	399
VISÉE, Robert DE	202, 204, 206, 207, 208, 213, 656, 658
VIVALDI, Antonio	189, 218, 308, 833, 168n
VON CALL, Leopold	274
VON LYCHNOWSKI, Karl (príncipe)	279

VON SPAUN, Josef	272n
VON WEBER, Karl María	242
W	
WACHS, Harry	812, 606n
WADE, Graham	827, 832, 327n, 328n, 329n, 346n
WAGNER, Richard	298, 528
WALTHER, Johann Gottfried	227, 229
WALTON, William	349, 494, 538
WEISS, Johann Jacob	228
WEISS, Sylvius Leopold	12, 32, 160, 194, 219, 227, 228, 229, 230, 231, 335, 537, 646, 667, 752, 822, 833, 229n, 230n
WEYRAUCH, Johann Cristian	225n
WILLAERT, Adrian	111, 112, 143, 145, 188
WILLIAMS, Hawk	482
WILLIAMS, John	308, 329, 345, 831, 834, 303n, 329n, 338n, 345n, 349n
WILLIAMS, Sue	822, 916
WOLFF, Hugo	532
WYNBERG, Simón	662, 810, 272n
Y	
YEPES, Narciso	14, 34, 104, 192, 212, 308, 325, 326, 347, 348, 619,

	829, 349n
YUSUF I	90
YUSUF II (Abu YUSUF Ya'Qub Al-Mansur)	82
Z	
ZABALLOS o CEBALLOS o CEVALLOS, Rodrigo	151
ZAMACOIS, Joaquín	595, 596, 598, 599, 822, 595n
ZAMÁCOLA, Iza	440
ZARLINO, Gioseffo o Giuseppe	109, 112, 113, 165, 166
ZARQUN	401
ZAYAS, Rodrigo DE	819, 101n, 142n, 629n
ZÉ DO CAVAQUINHO	337
ZEBEDEO	554
ZELTER, Carl Friedrich	224n
ZÉLZEL, Isaac	78
ZIRYAB (Abu al-Hasan “Ali ibn Nafi’)	77, 80, 81, 82, 85, 401, 81n
ZIZINHA, de Villa-Lobos	337
ZORRILLA, José	365
ZÚÑIGA, Francisco DE	562
ZURBARÁN, Francisco DE	186