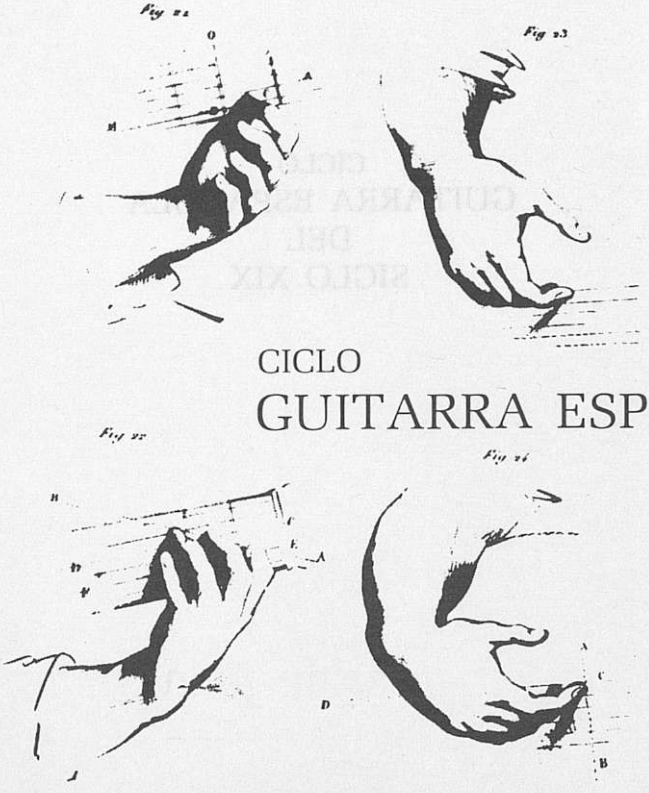
FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO GUITARRA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Febrero 1985

CICLO

GUITARRA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX



CICLO

GUITARRA ESPAÑ

OLA DEL SIGLO XIX

Febrero 1985

Fundación Juan March

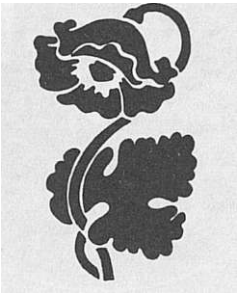
INDICE

Entre *las* muchas Jagunas que *la musicología* española *tiene es, tal vez, la que atañe al* siglo *XIX y* comienzos *del XX la más llamativa. Si desde un* punto de vis*ta* doctrinal *nada hav que impida a los investigadores dedicar sus esfuerzos* a *esta época, en la práctica* sigue imperando *la tesis de que es más* musicológico (por no *decir más* productivo *académicamente] estudiar pasados más* remotos. *Y así,* perdida su *acuciante actualidad por* escuelas y *estéticas más* modernas y sin *el prestigio que confiere la mal llamada* música antigua, *estas músicas yacen en el más despreciativo de los olvidos. Afortunadamente las cosas* empiezan a *cambiar, y para bien. Es justo destacar* que, *junto a la labor de* algunos investigadores, han sido *los* intérpretes *(en este caso los* guitarristas) quienes más *han* contribuido a desbrozar *el tema. No es. pues, una antología de la guitarrra española del siglo XIX lo que hoy ofrecemos a* nuestros *oyentes,* sino *algo de lo* poco que *hoy* sabemos *sobre esta* parcela de nuestra *cultura.* Posiblemente dentro de unos años podamos *ofrecer algo más* completo v *variado, y en este sentido* debemos esperar los *frutos. de varias investigaciones en marcha.*

El arranque del *ciclo y* su *final, constituyen los* aspectos más conocidos del mismo: Con Fernando Sor, educado musicalmente a la *antigua* usanza en la *escolanía dieciochesca del* monasterio de Monserrat, 1a *guitarra* española es aún neoclásica, *con* evidentes *atisbos de ef*usividad romántica. Con *Francisco Tárrega,* que muere ya en nuestro siglo, *el* romanticismo del salón burgués se tiñe *de acentos nacionalistas con el delicioso apéndice del* alhambrismo pseudo islámico, tan de *moda entonces. En medio, todo está por* descubrir. Los dos *conciertos iniciales* pretenden *trazar un* panorama cronológico, mientras que en los dos últimos presentamos dos *aspectos más* monográficos: *la canción* acompañada por 1a guitarra y *el dúo de guitarras.*

Este ciclo, por último, *viene a continuar la serie* sistemática que desde *hace algunos* años venimos dedicando a *la música* histórica española. En *el* curso 1980-81 comenzamos con *la* Música *Medieval,* en *1981-82 fue la del* Renacimiento, en 1982-83 *oímos música del siglo XVII y en el* curso pasado música del sig/o *XVIII. Al llegar al* siglo *XIX* hemos *preferido, dada la poca frecuencia de su programación, abordar aspectos más* concretos, como ya hicimos en abrii y mayo *de* 1981 con *el* ciclo de *Piano Romántico* Español.

PROGRAMA GENERAL



Fernando Sor.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

FERNANDO SOR

Tres estudios
Sonata
Allegro
Largo
Minueto
Rondó

II

FERNANDO SOR

Variaciones
(Sobre un tema *de La Flauta Mágica de* Mozart)

DIONISIO AGUADO

Tres estudios
Rondó en La menor

Intérprete: José Luis Rodrigo

Miércoles, 6 de febrero de 1985. 19.30 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

ANTONIO CANO
Andante grave

JOSÉ BROCÁ Y CODINA
«El Cortesano» (*Schotisch)*
«La Amistad» *(Fantasía con* variaciones)

FEDERICO CANO
Cinco Valses
Preludio estudio en La mayor

JULIÁN ARCAS
Soleá

II

FRANCISCO TÁRREGA
Cuatro preludios
Mazurca en Sol
«Sueño». Mazurca en Do
Estudio (inspirado en J. *B. Cramer)*
Vals en La mayor
Danza Mora
Recuerdos de la Alhambra
Capricho árabe (Serenata)

intérprete: Bernardo García-Huidobro

Miércoles, 13 de febrero de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

A. P. E.

Canción popular del Churrimpample

FEDERICO MORETTI

La irresolución
La reflexión
La curiosidad
El descuido
Consejos al bello sexo
Boleras apoladas

II

FERNANDO SOR

Boleras del caramba
La mujeres y las cuerdas
Cesa de atormentarme
Seguidillas del Requiem Aeternam
El que quisiera amando
Si dices que mis ojos

NARCISO PAZ

Seguidillas de Fernando el séptimo
La soledad del campo

ANÓNIMO

Boleras atiranadas

Intérpretes: María Aragón, mezzo
Gerardo Arriaga. guitarra

Miércoles, 20 de febrero de 1985. 19.30 horas

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

FERNANDO FERANDIERE

Seis divertimentos

Allegro amoroso
Allegro inocente
Andante gracioso
Pastoril
Andantino
Allegro

YSIDRO LAPORTA

Tres dúos

1 Allegro *cómodo*
Rondó

2 Allegro
Rondó

3 *Allegro* cómodo
Grave
Rondó

II

FERNANDO SOR

Los dos amigos [*Fantasía)*

Introducción
Tema con *variaciones*
Mazurca

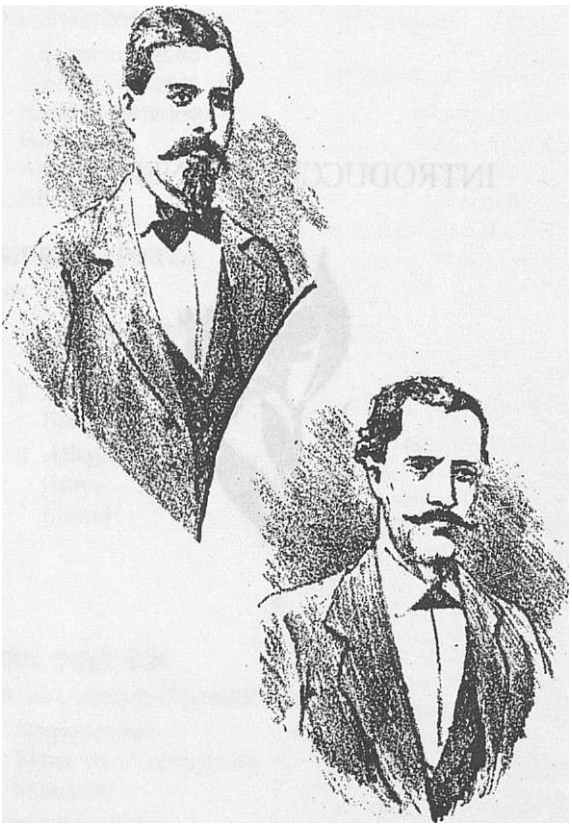
L'Encouragement

Cantabile
Tema con variaciones
Vals

intérpretes: José Luis Rodrigo, guitarra
Antonio Ruiz Berjano, guitarra

Miércoles, 27 de febrero de 1985. 19,30 horas

INTRODUCCIÓN GENERAL



Julián y Manuel *Arcas.*

DE LA GUITARRA CLÁSICA A LA ROMÁNTICA

Hoy por hoy resulta imposible trazar una síntesis sobre la guitarra en nuestro país durante el pasado- siglo. Y no por falta de datos, sino por sobra... y por desorden. Mientras las bibliotecas y archivos donde se conservan —cuando no se han perdido por desidia— los fondos decimonónicos no reciban una atención adecuada, nuestros musicógrafos seguirán repitiendo las afirmaciones de Saldoni y Soriano Fuertes, trasmitidas por Mitjana, Salazar y Subirá, hasta la reciente obra de Carlos Gómez Amat (Madrid, 1984). El ciclo de conciertos que da pie a este comentario rompe hasta donde hoy es posible el tópico. }unto a los inevitables —y con razón— Sor y Tárrega, se alinean obras y autores no sólo desconocidos por el gran público sino, incluso, por los mismos profesionales. Algunas obras estaban hasta hace unos meses revueltas entre papeles sin catalogar en la biblioteca del Conservatorio de Madrid, donde seguirán en idéntico estado por muchos años, si quien debe no lo remedia. ¿Y qué pasa en otras bibliotecas y archivos? El desprecio por la música española del siglo XIX, salvo cuatro nombres considerados de *nivel* europeo, es general entre intérpretes y musicólogos, por lo que este estado de cosas puede prolongarse. Si se trata de la guitarra, el desprecio es aún mayor. Ojalá sirva este ciclo para despertar la curiosidad que posibilite un cambio.

Pero dejemos este ingrato y poco prometedor presente —aunque debiera ser lo que más nos preocupase— y situémonos en los comienzos del siglo XIX. O, mejor, en el último año de la centuria anterior, 1799. Como si hubieran estado de acuerdo, cuatro autores escriben sendos métodos para guitarra:

Juan Manuel García Rubio.—Arte, Reglas y *Escalas Armónicas* para aprender a templar y puntear *la Guitarra...* (ms. en la Bibl. Nac.).

Antonio Abreu y Víctor Prieto.—Escuela para *tocar con perfección la* guitarra *dé cinco y* seis órdenes... (Salamanca).

Fernando Ferandiere.—Arte de *tocar* la *guitarra española por Música...* (Madrid).

Federico Moretti.—Principios *para tocar la guitarra* de seis órdenes (Madrid).

Los cuatro hablan de guitarras de cinco y seis órdenes dobles, una herencia medieval perpetuada a través de la guitarra barroca. Pero la estética de los tiempos camina ya en otra dirección. Moretti es el que se sitúa en posición más avanzada: Aunque yo uso la guitarra de *siete* órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar *estos* principios para la de seis órdenes, *por* ser *la que se* toca generalmente en España... Los *franceses y los* italianos usan cuerdas sencillas en sus *guitarras... Yo sigo este* sistema y no puedo *menos* de *aconsejarlo a ¡os que se* aplican a *este* instrumento, habiendo conocido su grande utilidad. En este punto comienza la historia de una nueva guitarra que podemos llamar clásica por la época y por diferenciarla de la *barroca,* de órdenes dobles, octavados algunos de ellos. Además, se abandona la *cifra* como sistema de escritura. Sólo la emplearán a partir de ahora los que no saben música.

Pero, como en los orígenes de otras cosas, también hay un personaje mitológico para la guitarra clásica. Desde Soriano Fuertes se ha venido atribuyendo al cisterciense Miguel García, el Padre Basilio, la autoría de todo el proceso innovador, además de ser el maestro de Dionisio Aguado y de otras figuras relevantes. Hoy se pueden poner en entredicho, sin temor, las afirmaciones de Soriano Fuertes, repetidas en cincuenta libros posteriores. Con las obras que —ahora sí— conocemos del Padre Basilio, resultan ridículos los calificativos de genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista. Cualquier seise toledano sabía más contrapunto. El hecho de que agradase a SS. MM. Carlos IV y María Luisa es un dato más bien negativo. Desde luego el buen gusto v la realeza son cualidades que no tienen por qué darse a la vez, como muestran algunas anécdotas muy conocidas de este Rey. Su guitarra (Soy del Rey Don Carlos [III. *q. D. g. m. a., se* lee en la tapa), construida por el granadino Rafael Vallejo. es bastante rara, con cuerdas dobles v un añadido a modo de arpa. Actualmente, como tantos otros instrumentos españoles, se conserva en el extranjero, en el Victoria & Albert Museum. Otro buen ejemplo del interés que estas cosas despiertan en nuestro país.

Precisamente son los guitarreros y su obra los que frecuentemente quedan relegados al historiar la guitarra. Por drástica que parezca la afirmación, la música de Sor no hubiera sido posible sin las revolucionarias

reformas introducidas por ciertos artesanos, sobre todo en la distribución de las barras interiores de refuerzo de la tapa. Los talleres Pagés y Benedid, en Cádiz, son considerados los más importantes de esta primera época, aunque Sor recomendaba también a Alonso, de Madrid, José y Manuel Martínez, de Málaga y Ruda, sucesor y discípulo de estos últimos. Muchas de estas guitarras están actualmente en manos extranjeras. Algunas se venden de vez en cuando aquí y se sacan sin problemas por la frontera. En 1920 el Museo Arqueológico Nacional recibió en un legado dos guitarras que habían pertenecido a Aguado: ni rastro queda de ellas.

Pero dejemos otras vez nuestro problemático presente y volvamos a la historia de aquellos años. La guitarrra se hace la dueña del ambiente musical, de todos los ambientes musicales. Las canciones patrióticas contra los franceses se publican con acompañamiento de guitarra. Con guitarra se editan también las canciones liberales —del Himno de Riego conozco varias ediciones en España y en el extranjero— y las absolutistas. También los éxitos teatrales de óperas y zarzuelas. Un viajero francés escribe que la guitarra es tan nacional aquí como los toros y el chocolate, y que se encuentra en todas las casas, desde el cura al barbero: Los *aficionados tienen las uñas de la mano* derecha *de* considerable longitud *para* conseguir un sonido *claro y definido. Como el «cigarito» está sostenido constantemente por estas* uñas, llegan a adquirir un tinte amarillento que es *considerado* como un adorno... La manera *favorita de tocar es el «rasgado», que no es de mal efecto* cuando *el «aficionado»,* frecuentemente una «Segnorita» *de ojos* oscuros, lo emplea con *juicio y sabe darle variedad de* expresión. La conveniencia de la guitarra a las señoritas es glosada por el poeta guasón Miguel Agustín Príncipe:

Nosotros al piano.
la vihuela vosotras,
que a la fea da gracias
y a la bella las dobla.

Guitarrista te quiero,
pianista me enojas...
Deja, pues, *el piano*
y la guitarra *adopta.*

Y, además, la guitarra
es muy chusca, muy *mona,*
muy no sé qué, Betina...
En *fin. muy española.*

Entre bromas y veras el poeta expresa algunas verdades que merecen comentario. Cierto que en toda la primera mitad del siglo se percibe una lucha entre el piano y la guitarra por la supremacía. Es normal que una canción se publique en doble versión: para guitarra o piano. El anónimo viajero francés al que me he referido, que debió de publicar su obra en 1828, escribe: *El piano-forte comienza a* quitar su lugar a la *guitarra y el italiano se* canta *con preferencia a* la lengua *nativa.* También es cierto que, a la chita callando, en los contactos entre estos dos instrumentos es el piano el que va robando poco a poco el lenguaje característico de la guitarra, adquiriendo giros que cualquiera identifica inmediatamente como tipical spanish. Cuando suene la hora de los nacionalismos, a nadie le será difícil expresarse en un idioma pianístico nacional, del que ya había una tradición secular. Se insiste demasiado en el italianismo como un lastre de los gustos musicales decimonónicos de nuestro país. Conviene poner en el otro plato de la balanza el españolismo, también excesivo a veces, de la guitarra.

Y de la pléyade de guitarristas que se citan en las historias de esta primera mitad del siglo ¿qué se hizo? ¿Y de su música? De los Tostado. Huerta, Tapia, Urcullu, Alonso, Costa, etc., parece que sólo interesa alguna anécdota más bien chocarrera y denigrante. Sobre su música todo el mundo parece estar de acuerdo sin haberla oído, tocado o visto: es mala, definitivamente mala. Así, en bloque. Sin embargo, a la vista de lo publicado, es evidente que nadie se ha molestado en estudiar el tema ni poco ni mucho. Quizá haya llegado el momento de revisar juicios sospechosamente generalizados. Habría que hacerlo partiendo de dos premisas ya sobradamente experimentadas en la música histórica: la utilización de instrumentos originales (o copias) y la recuperación del estilo de interpretación propio de la época. El invento de la *música-histórica-con-*¡nstrumentos-originales no es tan moderno como se cree. Hay una anécdota poco conocida de la vida de Sor: en 1837, el músico catalán y el italiano Matteo Carcassi participaron en París en un concierto interpretando una obra de Johann Strohbach, compositor activo en la corte del Emperador Leopoldo I un siglo antes. Carcassi tocó la mandolina y Sor le acompañó con el laúd. Por lo visto, también para Sor cada música y cada época tenían su instrumento adecuado.

La guitarra diseñada por los constructores gaditanos no se mantuvo inmutable durante el siglo XIX. El autor

de los más importantes cambios en el instrumento fue don Antonio de Torres |urado (1817-1892), almeriense de nacimiento, aunque trabajó durante un tiempo en Sevilla. Torres fijó la longitud sonora de las cuerdas en 65 cm., agrandó el diseño del cuerpo y extendió en abanico el sistema de barras de la tapa. Julián Arcas y Francisco Tárrega tocaron con guitarras de Torres, que aún hoy día son muy codiciadas. Por más que para el profano las guitarras construidas hoy son prácticamente iguales al modelo de Torres, la realidad es que en los últimos tiempos han cambiado bastante las necesidades y los conceptos. Y, por tanto, los modelos. Repito una vez más que la cuestión del instrumento no es un asunto trivial, ni siquiera un capricho de gourmet, aunque esté muy en relación con eso que se llama buen gusto. La música es. en gran medida, un arte abstracto, pero necesariamente se concreta en un sonido con una existencia histórica a través de unos instrumentos. Estos no son ni mejores ni peores por ser más antiguos o más modernos: son. simplemente, más o menos adecuados a determinados estilos. Hoy día, sólo por una malvada combinación de ignorancia y mal gusto pueden interpretarse las obras de Gaspar Sanz (1674) en la guitarra moderna: a pesar de tener el mismo nombre, la guitarra barroca y la actual son instrumentos distintos en casi todo lo demás, sobre todo en lo más importante, su sonido. Las guitarras del siglo XIX tienen más semejanza con las nuestras, pero aún así es mucho lo que las separa.

En el fondo de todo ello se puede detectar un problema de incultura general que rodea al mundo particular de la guitarra, los guitarreros y los guitarristas, cuyas razones están precisamente en la historia de la guitarra durante el pasado siglo. Los guitarristas son un mundo particular dentro de los músicos y los músicos un círculo aparte dentro —o. quizá mejor, fuera— de la sociedad. Para ser músico hace falta saber, a lo sumo, música. Para ser guitarrista basta con saber tocar la guitarra. La Historia se considera por principio un saber inútil para estos menesteres. Se diría que hoy las cosas ya no son así, pero desgraciadamente una tradición secular no se suprime con decretos del Ministerio de Educación o de Fomento, como se decía antes.

Precisamente una de las razones de este estado de cosas es el que la guitarra no entrase en el plan de estudios del Conservatorio hasta 1935. un siglo después de ser fundado éste en 1831. Y no deja de ser, hasta cierto punto, sorprendente. La reina fundadora,

M.ª Cristina de Borbón, tenía su profesor de guitarra. Claro que éste no era Aguado, que entonces vivía en Madrid, sino Mariano Ochoa. Soriano Fuertes describe así las cualidades del personaje: Sus costumbres excéntricas *lo* llevaron *al extremo* de *tocar* bailando y arrastrarse por *el* suelo con la guitarra sin *perder el* compás. Los *que lo han tratado, dicen que les daba* lástima verlo *ajar tan* delicado instrumento. Como jaleador ha sido *notable;* como *ejecutante,* mediano v como compositor, nulo.

La guitarra anduvo rondando al Conservatorio desde sus comienzos. Ramón Carnicer, primer catedrático de Composición, tenía un hermano. Miguel, guitarrista notable, que arregló y publicó algunas obras de aquél. Baltasar Saldoni. primer catedrático de Solfeo, también publicó algunas piezas para canto y guitarra. A lo largo del siglo fueron varios los conciertos de guitarra que se escucharon en el regio establecimiento filarmónico, siempre con el aplauso general de profesores y críticos, aunque a veces hubo alguna voz que censuraba *la* manía de querer hacer *de la* guitarra un instrumento *de concierto.* En el conservatorio tocaron, entro otros, Julián Arcas y Trinidad Huerta. El joven Tárrega, según cuenta su biógrafo Emilio Pujol, cuando no era más que un alumno de Solfeo y Piano (1875 aprox.) fue invitado por el Director, Emilio Arrieta, a dar una audición para el claustro de profesores. Admirados de sus elotes como músico y como guitarrista, le animaron a que abandonase los estudios oficiales y se dedicase por entero a la guitarra. ¿No hubiera sido más lógico haber incluido la guitarra en el plan oficial de estudios? Pero no. Semejante idea ni siquiera era posible en aquel momento. Habría que esperar todavía cincuenta años. Y fue una pena, porque tal segregación no benefició ni a los guitarristas ni a los que no lo eran, y sólo contribuyó a abrir una zanja que, desgraciadamente, todavía hoy no está cerrada del todo.

Para completar esta visión necesariamente breve y abocetada de las guitarras —la *clásica y* la romántica— del siglo XIX, habría que valorar la actividad editorial, sobre todo en Madrid y Barcelona: Wirms, Lodre, Caraffa. Eslava, Zozava, Romero. Vidal. Alier. que publicaron centenares, por no decir miles, de obras para guitarra, además de numerosos métodos: Aguado, A. Cano, F. Cano, Damas, Jocaste Posavoc (anagrama del editor José Campo y Castro), etc. Precisamente la existencia de estos métodos suplió la desatención pedagógica del Conservatorio. Ellos y la labor artesanal de los guitarre-

ros fueron la base que posibilitó la creación de un repertorio numeroso e interesante.

Habría que hablar también de la inclusión en el mundo guitarrístico, directamente o a través de transcripciones, de compositores más relacionados con otros mundos: Hilarión Eslava, Joaquín Tadeo Murguía, Nicolás Rodríquez de Ledesma. Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón, etc.

Y habría que hablar finalmente ele la proyección de esta música en el resto de Europa y América, con la que entonces había lazos muy fuertes. En Londres y en París siempre hubo algún guitarrista español residente o de viaje. Alguno, como Sor, publicó prácticamente toda su obra en el extranjero y viajó hasta Rusia. Trinidad Huerta visitó lugares tan exóticos como Turquía. Por América viajaron numerosos guitarristas y allí se quedaron muchos de ellos, como lo hicieron algunas canciones (La *Paloma,* de Sebastián Iradier. o la anónima *La flor* de *la canela*). arraigadas tan fuertemente en aquel continente que para nosotros tienen ya un genuino sabor hispanoamericano.

Juan José Rey

MÉTHODE

pour

la Guitare

PAR

FERDINAND SOR

Exemples et figures

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Fernando Sor

Nacido en 1778, el 14 de febrero de este año fue bautizado en la Catedral de Barcelona, ciudad de la que era natural. Desde muy joven comenzó a tocar la guitarrra y el violín, a cantar y a escribir música. A los doce años de edad, hacia 1789 ó 1790, el entonces abad de Montserrat, Josef Arredondo, le recibió en la escolanía del famoso monasterio. Estos años de formación, en los que fue discípulo del P. Anselmo Viola, marcaron fuertemente la personalidad del joven compositor: muchos años después, al escribir su propia biografía en la En*cyclopédie Pitto*resque *de la* Musique, de A. Ledhuy y H. Bertini (1835), el famoso guitarrista Sor evocaría con gran afecto su época de escolano. Y lo cierto es que, además de un sólido conocimiento de la técnica musical, la estancia en la escolanía le proporcionó la oportunidad de escuchar y cantar mucha y buena música: los críticos subrayan la gran influencia del estilo vocal en el lirismo de la música que más tarde compondría. Ya en su etapa montserratina Sor tocaba la guitarra y, al decir de Saldoni. hacía con ella cosas tan prodigiosas que admiraba a sus condiscípulos y a cuantos le escuchaban.

En 1796 abandona Montserrat para ingresar en el ejército, en el regimiento de Vilafranca. Seguiría la carrera militar durante cuatro años, en los cuales compuso *II Telemaco nell'Isola di Calipso,* ópera estrenada en Barcelona el 25 de agosto de 1797.

Hacia 1800 realiza su primera visita a Madrid: el Madrid de Boccherini y de Gova. Y precisamente la Duquesa de Alba, que era mecenas del gran pintor aragonés, lo fue también de Sor. A la muerte de la Duquesa, en 1802. Sor acepta un puesto en la administración de Cataluña que le ofrece el Duque de Medinaceli. Permanece allí hasta 1804, en que vuelve a Madrid. De esta época datan su Sonata Op. 22 —dedicada a Manuel Godoy— y *La Elvira Portuguesa,* un Motete a cuatro voces con orquesta, cuya música se encuentra perdida. Entre 1804 y 1808 ejerce el cargo de jefe de una pequeña administración real en Andalucía. En este último año, con el comienzo de las guerras napoleónicas,

Sor viaja como militar por el sur y el levante de la península, llegando a ser capitán de los voluntarios cordobeses. Al final de las guerras, en 1813, el destino de Sor había de ser el mismo que el de tantos liberales: el exilio. Llega a París el mismo año, donde se dedica a componer, tocar la guitarra y enseñar. Permanece allí dos años y en 1815 se traslada a Londres.

La etapa londinense fue particularmente fecunda. Bien lo explica Brian Jeffery con las siguientes palabras: *Durante los siete años que Sor pasó en* Londres, *fue conocido tanto por sus arietas italianas como por su* música *de guitarra.* Produ*jo once series de tres* arietas *cada* una, en *la más* pura *tradición del bel canto.* algunas *de ellas muy* hermosas.[1] Asimismo, *ofreció varios conciertos, dio lecciones de canto, publicó* muchas obras para *piano, compuso* su primera serie de *estudios (Op.* 6) *para* guitarra, amó a una bailarina y *escribió* música de *ballet. Fue uno de los* períodos *más agitados y* exitosos de su *vida.* De esta época datan muchas obras, entre las que destacan, aparte de las arietas ya mencionadas, las *Variaciones Op. 9* sobre un tema de «La Flauta Mágica», el Cendrillón, ballet que se estrenó en el King's Theatre el 26 de marzo de 1822 y numerosas obras para guitarra.

¿Por qué se fue de Londres, cuando estaba en el punto más alto de su fama? La razón fue, sin duda, Félicité Hullin, la bailarina. Con ella realizó una tournée por París, Berlín, Varsovia, Moscú y San Petersburgo, durante los años 1823-1826/7, al final de los cuales regresa a París, ya desligado de Félicité, y se dedica sobre todo a la guitarra: enseña, publica su *Méthode* pour *la Guitare en* 1830, y compone cuatro libros de estudios, doce dúos y dieciocho obras varias. Permanecería en París hasta su muerte, estando los dos últimos años de su vida amargado por la muerte de su hija Carolina. El 10 de julio de 1839, un cáncer de lengua termina con la vida del *artiste* supérieur que Fétis elogiara repetidas veces en la Revue *Musicale.*

Siempre manifestó Sor interés hacia la actividad pedagógica: prueba de ello son su *Méthode,* va citado, y los estudios para guitarra que escribió a lo largo de su vida. La primera serie, Doce estudios Op. 6, se editó en Londres entre 1815 y 1817. La segunda, Op. 29, Pour *servir de suite* aux douze *premières* —según reza la portada— fue publicada por Meissonnier en París en 1827, después de la vuelta de Rusia de su autor: luego siguen Veinticuatro *estudios. Op.* 31 (1828): Veinticuatro *ejercicios, Op.* 35, del mismo año: Veinticuatro *pie-*

zas *progresivas para la guitarra, Op. 44* (1831), y el Op. 60, *Introducción al estudio de la* guitarra (1836-7). Casi todas estas piezas son muy notables pedagógica y musicalmente, o como diría Andrés Segovia, dignas de *trascender del trabajo* día*rio a la sala de conciertos.*

Sor escribió tres sonatas para guitarra, la Gran *Sonata Op. 22,* que tal vez es —según parece por la dedicatoria a Manuel Godoy— la primera cronológicamente, y la más fiel al esquema clásico; la *Sonata Op.* 15b, en un solo tiempo (1823?), y la Segunda *Gran Sonata Op. 25* (1827-28?). Mario dell'Ara hace notar, con respecto a estas tres sonatas, que ciertos esquemas formales —el de sonata clásica, concretamente— no eran objeto de particular atención o estudio por parte de los músicos no alemanes. Esto explica la escasa cantidad de sonatas de Sor, pero también recalca la importancia de su trabajo: Sor intenta elevar la guitarra a la altura del estilo pianístico ya delineado por Beethoven.

A diferencia de la Sonata, la Variación es una forma que Sor cultivó mucho, desenvolviéndose en ella completamente a su gusto. Con ocasión de un concierto celebrado en París el 18 de mayo de 1828, Fétis escribió, en la *Revue Musicale.* que a Sor se *le puede tal vez reprochar el elegir temas más bien* poco interesantes; no *obstante, los varía de una* manera tan feliz que *hace olvidar su trivialidad y* consigue que se *destaque solamente el encanto con* que *los trata.* Obviamente, en el caso de las *Variaciones sobre un tema de La Flauta Mágica, Op.* 9, el tema mozartiano no es nada trivial y su tratamiento es extraordinario. Tal vez ésta haya sido la causa de que estas Variaciones sean la obra más conocida del guitarrista catalán. Pero no es la única en que Sor se basa en Mozart: el Op. 19. Six Airs *arrangées* pour guitarre, son seis transcripciones guitarrísticas de temas de la Flauta Mágica, uno de los pocos ejemplos de transcripción que Sor nos ha dejado.

Dionisio Aguado

Nació en Madrid el 8 de abril de 1784. ¿Cómo fue su educación musical? Tradicionalmente se viene repitiendo que Miguel García, el célebre Padre Basilio, fue quien le enseñó los principios de la guitarra. Casi nada sabemos del Padre Basilio, lo cierto es que la historia musical lo ha ensalzado mucho más de lo que, atendiendo a sus méritos, le correspondería: las pocas obras suyas que se conocen no dejan ver por ningún sitio al

docto contrapuntista de que hablan Soriano Fuertes y Mitjana, sino apenas al humilde aficionado. El mismo Sor, en la edición londinense de su método de guitarra, se refiere al maestro de Aguado en términos nada laudatorios: *Brilló en el período en que a la guitarra se le pedían sólo pasajes rápidos y su único objetivo era deslumhrar y maravillar... No solía* escuchar ninguna *otra* música... De *tal maestro, el señor* Aguado aprendió *todos los* principios que dirigieron su *técnica instrumental.*

Todo esto hace que sea muy difícil rastrear el origen de las posibles influencias que recibió Aguado. Lo cierto es que tanto él como Sor manifiestan una bien clara: Federico Moretti.

En 1803 Aguado se retiró a Fuenlabrada. enseñando y perfeccionando su técnica hasta 1824, año en que muere su madre. De este período datan sus Estudios *para guitarra* (Madrid, 1820), sus tres Rondós *brillantes* (1822) y su Escuela o *Método de Guitarra* (1825).

En este mismo año partió Aguado a París, en donde no sólo conoció v trató a Sor, sino que vivió en su misma casa: el hotel Favart. cerca de la Opera. Ambos guitarristas coincidirían unos cuatro años en el mismo hotel, puesto que Aguado vivió allí entre 1826 y 1838. y Sor entre 1828 y 1832. A pesar de tener técnicas distintas —Aguado tocaba con uñas en la mano derecha y Sor sin ellas—, llegaron ambos guitarristas, al parecer, a un buen entendimiento profesional y humano: Sor dedica a Aguado el dúo Les deux Amis, Op. 41 (1830), para interpretarlo con él, y la *Séptima Fantasía. Op.* 30 (1828). Dio Aguado repetidas audiciones en París, en las que llamó la atención de músicos como Bellini, Rossini v Paganini. En esta época se traduce al francés su *Método de* Guitarra (1827).

De vuelta a España a finales de 1838. se establece en Madrid, dedicándose a la enseñanza y a escribir música para su instrumento. Once años más tarde, el 29 de diciembre de 1849, muere.

Gerardo Arriaga

SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Antonio Cano

Nació en Lorca ei 18 de diciembre de 1811. Hasta casi cumplir cuarenta años no se dedicó de lleno a la música, sino que simultaneó ésta con los estudios y la práctica de la cirugía. Había estudiado la guitarra por el método de Aguado y cuando éste le escuchó, le persuadió de que se dedicase por entero a la guitarra. Durante su larga vida (murió en Madrid en 1897) viajó repetidas veces por España, Francia y Portugal, con gran éxito por todas partes. Publicó en varias editoriales madrileñas colecciones de piezas de guitarra. Su *Andante grave* apareció como N.° 4 de su 2.° Album de seis composiciones *para guitarra* (Madrid, Romero, s. a.).

La posición de Antonio Cano dentro del movimiento guitarrístico es la de enlace entre la generación de Aguado y la de Tárrega. En su Método completo de guitarra, *con un tratado de Armonía aplicado a este* instrumento (Madrid, Romero. 1852). que conoció varias reediciones, recomienda el uso del trípode de Aguado sobre todo *a las señoras.* Se lo dedicó a su hijo Federico en prueba *del cariño y* del *aprecio* que tengo *al más poético de los* instrumentos. En repetidas ocasiones intervino a través de la prensa en defensa de la guitarra y de los guitarristas. El Método comienza así: *La Guitarra, mal comprendida de* algunos y mirada con *indiferencia por otros*, por ser el instrumento *popular de nuestra nación, merece ser oída y estudiada detenidamente* para juzgar de sus *efectos y dificultades*... No es mal principio, aplicable hoy también a los mismos guitarristas que han olvidado su música.

fosé Brocá y Codina

Natural de Reus. Autodidacta en principio, hasta que conoció el método de Aguado y a Aguado en persona, del que recibió algunas clases. Tuvo también gran devoción por la música de Sor, lo cual se trasluce bastante en la suya. Fue militar durante dos etapas de su vida, recibió una herida en combate y finalmente se retiró con el grado de capitán. Murió en Barcelona.

Publicó numerosas obras, entre ellas las del presente programa, en la editorial Vidal de Barcelona. *El Cortesano* es un bailable juguetón no exento de humor, muy apto para ser tocado en organillo (dicho sea en el mejor sentido y sin mala intención). Por el contrario, *La Amistad* tiene más altas intenciones, aunque adolece de academicismo: Introducción en modo menor - Tema en modo mayor - 1.ª Variación: tresillos - 2.ª Variación: semicorcheas - 3.ª Variación: melodía ornamentada sobre arpegios. Está dedicada a su discípulo fosé Ferrer y Esteve. guitarrista también bastante activo. Precisamente uno de los méritos de Brocá es la creación de una escuela guitarrística barcelonesa.

Federico Cano

Su padre, Antonio Cano, le enseñó desde muy pequeño los secretos de la guitarra. Con sólo quince años se presentó en Valencia haciendo dúo con su padre y al año siguiente actuó, a dúo y a solo, en el Conservatorio de Madrid, causando admiración. Después de varias giras por España, se estableció en Barcelona, donde público algunas obras v un estimable método que vio la luz después de su muerte. En el prefacio al mismo insiste en ideas ya expresadas por su padre, aunque en un tono más netamente romántico: *La guitarra aún no está bien comprendida por muchos de los que se precian de ser guitarristas. Este* instrumento es *tal vez el más a propósito para* causar ilusión *con la semejanza de una* orquesta en miniatura, *especialmente si se oye en un local a propósito donde pueda ser bien apreciada la delicadeza de su melodía y la variedad de sus gracias y* recursos. También es muy a propósito para *acompañar a algunos otros* instrumentos, *por reunir una* armonía *bastante completa.*

Sus *Cinco Valses* constituyen un todo unitario formalmente. contra lo que el título pueda hacer pensar: los dos primeros están enlazados armónicamente, el tercero está a modo menor, el cuarto y el quinto animan el movimiento rítmico interno, para acabar en la coda. El Preludio estudio se dedica *al* consecuente *aficionado don Juan Ferrán.* Es exactamente lo que dice el título: por una parte recuerda los antiguos preludios laudísticos, sin barras de compás, y por otra recorre minuciosamente todos los trastes del instrumento como los estudios melódicos más académicos.

Julián Arcas

Nació en María (Almería) en 1833. Soriano Fuertes lo califica ya en 1859 como *joven profesor que* hoy *día está llamando, con justicia, la atención del público y de los inteligentes.* Viajó continuamente, con gran éxito, por España y el extranjero, epatando al público con sus deslumbrantes fantasías sobre motivos de óperas. Frecuentemente le acompañaba su hermano Manuel, con quien tocaba a dúo. Es importante en el proceso evolutivo de la guitarra porque difundió el nuevo modelo de Torres. Su guitarra —quizá la primera que Torres construyó con las nuevas dimensiones y características— tenía un nombre: *la Leona,* por su potente sonido. Esta guitarra fue la que escuchó Térrega y por la que se dirigió a Torres para encargarle otra igual.

Más que las fantasías operísticas interesan hoy día sus obras sobre temas populares. La *Soleá* —como no podía ser menos— tiene un profundo regusto flamenco. Pero conviene tener en cuenta que por aquellas fechas la guitarra flamenca, como tal, independiente del cante y del baile, apenas estaba desarrollada. No como ahora, que el aluvión guitarrístico flamenco ha llegado hasta el Teatro Real.

Francisco Tárrega

Es, con mucho, el guitarrista mejor conocido del siglo pasado, sobre todo porque se le considera, con razón, el fundador de la moderna escuela guitarrística. Sin embargo —y ésto no conviene olvidarlo—, Tárrega tocaba con las yemas de los dedos, como Sor, cosa que hoy en día es bastante rara entre los guitarristas. Su concepto sonoro era seguramente distinto del actualmente más de moda.

El de Tárrega es un caso claro de facultades excepcionales y vocación decidida. En Castellón, Valencia y Barcelona, pasó en los primeros tiempos bastantes estrecheces económicas, de las que siempre le sacó su guitarra v la protección de los poderosos con los que se granjeaba. Ya hemos contado su relativo fracaso en los estudios oficiales del Conservatorio. El éxito obtenido en una actuación en el Teatro Alhambra —¡precisamente!— de Madrid, le decidió a dedicarse por entero a la guitarra. Recorrió las capitales españolas y se dirigió a París, donde triunfó en el Teatro Odeón, la Sala Plevel y los salones de la más alta sociedad. Hasta

principios del siglo XX visitó las más importantes ciudades europeas, desde Londres a Nápoles. En 1906, una hemiplejía le dejó paralizado del lado derecho, pero su tenacidad hizo que no cesara hasta recuperar el movimiento de la mano para poder tocar.

Los que le escucharon se hacen lenguas de la limpieza y perfección de su sonido. A ello hay que unir su sensibilidad musical y la exigencia del repertorio. Hizo transcripciones de Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven y Chopin. Pero, sobre todo, se tocan sus obras originales, de las que en este concierto hay una buena selección.

Sin embargo, no es su música —con frecuencia demasiado anecdótica y trivial— lo mejor que nos ha legado Tárrega. Para Emilio Pujol, uno de sus discípulos directos, lo mejor del maestro es que nos *ha dado el resultado de* todo un proceso *de* aprendiz*aje de la* música, enseñándonos a ser buenos, *honestos y* humildes. *Pero estas cualidades han sido* a *veces mal interpretadas,* porque hoy *en día la* humildad es solamente un *defecto.*

Juan José Rey

Francisco Trirrega.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, fue la guitarra, instrumento popular por excelencia, la que había de acompañar los cantos del pueblo: seguidillas, tiranas, boleras, vitos, zorongos, polos, cañas, soleares, tal como en el siglo XVII lo había hecho con las folias, pasacalles, vacas, chaconas y zarabandas. Desgraciadamente. la historia musical española está aún por escribir, y cualquier intento de síntesis es prematuro: es muy difícil hablar de este período sin caer en inexactitudes. Hecha esta salvedad, diremos que la forma que predomina en este programa es la seguidilla. Pero, ¿qué es la seguidilla? Nadie mejor que Juan Antonio de Iza Zamácola, el célebre *Don* Preciso, nos los puede aclarar. Según leemos en su *Colección* de *las mejores coplas* de *Seguidillas. Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la Guitarra* (1799). «la seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantados de a siete y cinco sílabas: se compone de una copla de cuatro versos y un estribillo de tres..., el acompañamiento de ella es por lo común el de una guitarra rasgueada v, algunas veces, de violin, flauta u otro instrumento. El aire de la música es de tres tiempos y está tan demarcado en sus compases que nadie puede equivocarse, v por esto sucede que a muy pocos jóvenes españoles se les clan reglas de baile nacional..., el traje más cómodo y gracioso para bailar seguidillas es el que llamamos de majo en hombre y mujer..., el baile de las seguidillas ha sido en todo tiempo tan gracioso y honesto como divertido».

A. ***P. E.***

La *Canción popular del* Churrimpample se adapta, en su texto, a este esquema. Está tomada de un manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, manuscrito que tiene dos versiones alternativas: piano o guitarra. Y ya el título de la obra nos propone otra cuestión: al decir *canción popular* ¿debemos entender que se trata de una simple armonización de una melodía popular? Brian feífery plantea este problema en su excelente monografía sobre Fernando Sor.

al hablar de las seguidillas del catalán. Esta cuestión permanece abierta, por lo menos mientras no poseamos más pruebas documentales.

Federico Moretti

Muy poco es lo que se conoce sobre la vida de Federico Moretti. Es probable que naciera en, o cerca, de Nápoles, en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII. No sabemos nada sobre su formación musical, aunque en Italia escribe algunas obras, como los Principj per *la chitarra,* publicados en Nápoles hacia 1792. En 1795 llega a España, sirviendo en las Guardias Valonas, y cuatro años más tarde —1799, año crucial en la historia de la guitarra española— publica una edición castellana, aumentada, de los Principj: Principios *para tocar la* guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la *música.*

El estilo de Moretti habría de influir en la siguiente generación de guitarristas españoles: Sor y Aguado, por citar a los más ilustres. Generalmente, los musicólogos italianos consideran a Moretti como un innovador que viene a España a propagar el estilo italiano, mientras que los españoles prefieren pensar en un Moretti que llegó a España a aprender la técnica guitarrística. En realidad, ninguno de los dos extremos es totalmente cierto: por una parte, poco pudo aprender Moretti del Padre Basilio, como sugiere Mitjana, y por otra, es ciertamente en España donde el napolitano produce sus frutos más sazonados. Uno de los problemas de los nacionalismos musicales es el intentar minimizar el talento individual de los creadores: Moretti, músico napolitano, vive en España y escribe buena música española, sea cual haya sido su educación musical. Y una prueba de ellos son sus *Doce canciones con acompañamiento* de guitarra, compuestas y dedicadas a su amigo *el Conde de Fife. por el brigadier* Don Federico *Moretti... arregladas para el pianoforte por don* Manuel *Riicker,* que vieron la luz en Londres —desconocemos el año—, en las prensas de Clementi, Banger, Collard y Davis.

Fernando Sor

En la Encyclopédie Pittoresque de *la* Musique, de A. Ledhuv y H. Bertini (París, 1835), Fernando Sor es-

cribe que la *palabra* Bolero, *que en su* origen *era* un *adjetivo, se emplea en la actualidad como sustantivo, para* designar *una* danza *española,* siempre *llamada* Seguidilla, en *la que un bailarín, llamado* Bolero, *introdujo pasos que* exigían algunas *modificaciones en el movimiento y* en *el* ritmo *del acompañamiento del aire primitivo. Al aire así modificado se le llamó* Seguidilla bolera, *y a la danza.* Baile bolero, y se ha dado *en llamarlo simplemente* Bolero... Lo que *define al* Bolero es *el aire, y no sólo el* ritmo *del acompañamiento. Este ritmo puede variar, sin que el* Bolero pierda su *carácter... Este aire se basa en la métrica y la* acentuación *de los versos que forman las estrofas y el* estribillo, *cuyo conjunto se* fiama Seguidilla: *la estrofa se compone de* cuatro *versos, siendo el* primero y *el tercero de siete sílabas, y los otros dos de cinco. El estribillo se compone de tres versos, que* corresponden, en *cuanto a cantidad de* sílabas, al segundo, *tercero y cuarto versos de la estrofa. Es obligatoria la rima* entre *el segundo y el cuarto verso de la estrofa, y entre el* primero y *el tercero del* estribillo.

Las *seguidillas boleras* de Sor que se presentan en este recital, fueron compuestas antes de que su autor abandonara España, es decir, antes de 1813. Todas, salvo las *Boleras del Caramba,* están tomadas de la edición de Brian Jefferv. Las Boleras *del Caramba* fueron publicadas por Bartolomé Wirmbs, en *La* Lira de *Apolo, periódico filarmónico dedicado a las damas.* En esta publicación periódica se editaron piezas de Moretti. Rücker. Muñoz, Rosquellas. Moreno, Carnicer. Bonrostro, Mercadante, León, Sobejano y F. Sor, todas ellas en versión de piano o de guitarra: es decir, una excelente antología de la música para voz y guitarra que está aún por estudiar.

Narciso Paz

Las *Seguidillas de* Fernando *el séptimo* son una canción patriótica al estilo popular. Durante las guerras napoleónicas proliferaron las canciones patrióticas de uno y otro bando. Hasta el mismo Sor tiene en su producción algunas de ellas. Pero a diferencia de otras canciones patrióticas, estas seguidillas de Narciso Paz son más livianas en su texto, es decir, menos decasílabos heroicos y más seguidillas, más humor e ironía que gravedad y patriotismo.

El tema del *Beatus Ule,* tan cantado por los poetas

españoles (recuérdese el Quan *bienaventurado/aquel* puede llamarse/que con la dulce soledad se abraza, de Garcilaso, o el Qué descansada *vida* de Fray Luis de León), se encuentra representado en este concierto por otra canción de Narciso Paz: La soledad *del campo.* Pero en este caso, a diferencia de los excelentes versos de Garcilaso y de Fray Luis, la métrica y la rima son menos cultas y un tanto desenfadadas: para decirlo sin eufemismos, más bien chapuceras. La música, por otra parte, tiene poco que ver con los aires populares españoles.

Anónimo

Para finalizar, unas Boleras atiranadas anónimas. Ya se ha explicado lo que es, según Fernando Sor. el bolero o las boleras, y este es el momento de volver a la autoridad citada al principio de estos comentarios, Iza Zamácola —Don Preciso—, que dice de las tiranas lo siguiente: Por este tiempo se veía en ¡as provincias de *Andalucía otro* género de *baile* que llamaban de La Tirana, *la cual, al paso que se cantaban* coplillas *de a cuatro versos asonantados de a* ocho *sílabas, se* bailaba con un compás c*¡aro y demarcado, haciendo* diferentes movimientos a un *lado y otro del* cuerpo, *llevando las* mu/eres un gracioso jugueteo con *el* delantal *al* compás de la música, *al paso que los* hombres manejaban su sombrero o *el* pañuelo, a semajanza de los nociones que conservamos *de los* bailes de las antiguas gaditanas.

Gerardo Arriaga

TEXTOS DE LA OBRAS CANTADAS

Canción popular del Churrimpample (A. P. E.)

Dicen que el Churrimpample
es grande cosa,
pues se tiene por gusto,
también por moda.
Pues vemos hoy día
que el dinero se saca y se emplea
sólo en monerías
que ni valen ni aumentan caudales,
sólo porque es moda.
Churrimpample, sigamos la broma.

Todos los tiempos tienen
sus variaciones
así como los hombres
sus aprensiones.
Con qué paciencia,
que siga el Churrimpample
y vengan pesetas.

El Churrimpample corre
hasta que venga
otra nueva moneda
que le eche afuera.
porque en la Corte
el gusto, el capricho v locura
sigue su trote.
A carrera tendida y galope
se toma otra moda.
Churrimpample. sigamos la broma.

Que corra el Churrimpample
yo necesito.
y que me dé monedas
para el bolsillo:
que de lo demás
siempre ha habido en el mundo
de qué criticar.

La irresolución (F. MorettiJ

Si te veo. si te hablo,
si te miro, si te escucho,
siempre digo: lie de dejarte,
y siempre te quiero mucho.

Fuerte cosa es para un corazón
el querer a una hermosa mujer,
el quererla y no dejarla ver
hasta dónde llega su pasión.
De este modo, callando me muero
aunque el pecho se abrasa de amor.
Av. av. av. qué dolor.

Un imposible me mata,
por un imposible muero:
imposible es conseguir
el imposible que quiero.

La reflexión IF. Moretti)

El amor que oculto vive
sin llegar a declararse,
mal puede encontrar alivio
en quien la pasión no sabe.

En vano son quejas,
en vano son aves
que mudos expliquen
afectos amantes,
siendo mejor muchas veces,
en amorosos combates,
excederse de atrevidos
que no morir de cobardes.
Av. tirano de mi vida,
av. tirano de mis males.

La curiosidad (F. Moretfi)

La sombra de la noche,
madre del sueño,
me llevó donde habita
mi amado dueño.
Sobre un mullido lecho
dormido estaba,
en actitud que el alma
me arrebataba.

Silenciosa y cobarde
me fui acercando,
y advertí que decía
medio soñando:
«si no te compadece
mi triste suerte,
no extrañes que yo misma
me dé la muerte.»

El descuido (F. MorettiJ

Yo me estaba quietecita.
metidita en mi rincón.
Vióme el amor descuidada,
y luego me sorprendió.
Como estoy escarmentada,
le dije: ¡Niño, por Dios,
no turbes por un capricho
la paz de mi corazón!

Pero el cruel se sonrió,
me robó un beso y me dejó,
abrasándome el pecho
en un insaciable ardor.

Malhaya quien se descuida
sabiendo lo que es amor,
sí, sí, sí, lo que es amor.

Consejos al bello sexo *(F. Moretti)*

Alerta, muchachas
incautas, sencillas:
mirad que los hombres
aman por rutina.
Yo. que les conozco,
vivo prevenida
contra sus engaños,
trampas y perfidias:
les escucho, y dejo
que gasten saliva,
y a todo respondo:
¡Jesús, qué mentira!

A todas les hablan
de una suerte misma,
y estas son sus frases
las más favoritas:
mi amable tirana,
mi dulce homicida,
todos mis pesares
calman a tu vista,
y el pecho parece
que alienta y respira,
y a todo respondo:
¡fesús. qué mentira!

Me llaman su Diosa,
me nombran divina,
cruel unas veces,
otras homicida:
en tanto soy ángel
como soy arpía,
ya les doy la muerte,
ya les doy la vida.
De diversos modos
cada cual delira,
y a todo respondo:
¡Jesús, qué mentira!

Boleras apoladas (F. Moretti)

Para aliviar mis penas
yo necesito,
para aliviar mis penas,
yo necesito.

Aunque padezca fatigas
y sienta mi corazón,
más quiero en ti la esperanza
que en otro la posesión.

Para aliviar mis penas
yo necesito
a trueque de memorias
buscar olvidos.

Yo conozco quien tenía
un pajarillo en la mano,
y queriendo coger otro
se le escaparon entrambos.

Boleras del caramba [*F. Sor)*

Cómo quieres que diga
«me estás amando»,
si a cada instante miro
mi desengaño.

¡Malhaya la hora
en que me dormí,
que pasó mi chinga, caramba,
v vo no la vi!

Las mujeres y las cuerdas (F. *Sor)*

La mujeres y las cuerdas
de la guitarra,
es menester talento
para templarlas.

Flojas no suenan,
y suelen saltar muchas
si las aprietan.

Cesa de atormentarme (F. *Sor)*

Cesa de atormentarme,
cruel memoria,
acordándome un tiempo
que fui dichosa.

Y aún lo sería
si pudiera olvidarme
de aquellas dichas.

Seguidillas del Requiem Aeternam (F. Sor)

Los canónigos, madre,
no tienen hijos:
los que tienen en casa
son sobrinitos.

¡Av. madre mía,
un canónigo quiero
para ser tía!

El que quisiera amando (F. Sor)

El que quisiera amando
vivir sin pena,
ha de tomar el tiempo
conforme venga.

Quiera, querido,
y si lo aborrecieren
haga lo mismo.

Si dices que mis ojos (F. Sor)

Si dices que mis ojos
te dan la muerte,
confiésate y comulga,
que voy a verte.

Porque yo creo
me suceda lo mismo
si no te veo.

Seguidillas de Fernando el séptimo [N. Paz)

Terrenal paraíso
eres, España;
el árbol de la vida
es nuestra palma.

Anda, salero,
no reinará en España
José primero.

La corona de España,
rey Don Fernando,
la que es Reina de Atocha
te la ha guardado.

Destruir pretendía
las religiones,
y que fuéramos todos
Napoleones.

La soledad del campo (N. Paz)

Esta amable soledad
ya he perdido para siempre,
libre de toda inquietud
pasan días apacibles.

Campestre asilo,
dulce y tranquilo,
vuelve la calma
a mi corazón.
Mi cabañita.
toda mi vida,
para mi dicha
servir sabrá.

Tú extendías por mi vida
espantosos laberintos,
amor, y estos recintos
exentos de ti están ya.

Boleras atiranadas (Anónimo)

En el mundo no hay ojos
como los tuyos,
no hay ojos en el mundo
como los tuyos.

Madre, yo quiero casarme
con su licencia de usté,
porque me ha salido un novio
con el cuerpo a la bombé.

En el mundo no hay ojos
como los tuyos,
y más cuando me miras
con disimulo.

Tu querer vo no lo entiendo,
ni hay uno que lo conozca,
que en metiéndome en honduras
al cabo me vuelvo loca.

CUARTO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La música para dos guitarras

Ya en las primeras ediciones de Petrucci para laúd aparecen algunas piezas para dos instrumentos. Quiere ello decir que lo de concertar dos instrumentos de pulso cuenta ya en 1800 con una tradición de tres siglos. En España es Enríquez de Valderrábano quien aporta los primeros ejemplos en su *Silva de* Sirenas (Valladolid, 1547). Además de varias obras para dos vihuelas, Valderrábano incluye en su colección una música para *discantar* en la que intervienen una vihuela y una guitarra, haciendo ésta última un ostin*ato* muy simple sobre un acorde. Fray Juan Bermudo también se hace eco de esta práctica en su *Declaración de* instrumentos (Osuna, 1555) y da diversos consejos para concertar vihuelas, guitarras y bandurrias.

Desde esas remotas fechas no tenemos en nuestro país más datos sobre semejante práctica hasta finales del siglo XVIII. Copio una noticia de Saldoni: Don Miguel Br*ito: el día* 9 de noviembre *de 1784* publicó en Madrid *las* siguientes piezas de música: varios allegros, pastorelas, guarachas, *el fandango avandolado.* paspiés, minuetes, contradanzas *y los bajos de las* seguidillas, a primera guitarra y *bajo.* Algunos de dichos *bailes son compuestos por el Sr.* Brito. Poco años antes, en 1776, Juan Antonio de Vargas y Guzmán escribía en Veracruz una *Explicación para tocar la Guitarra de Punteado* por *Música o Cifra y* Reglas útiles *para acompañar con ella la parte del Baxo.* donde incluía trece sonatas para dos guitarras.

Del mítico Padre Basilio nos dice Soriano Fuertes que su pasión dominante como guitarrista fue componer y tocar *dúos.* Conozco algunos de estos dúos por una copia en tablatura bastante defectuosa que ha llegado hasta nosotros. A pesar de los defectos de la copia se puede establecer una valoración de los dúos del Padre Basilio con resultado bastante negativo: si éste era el estilo de música que hacía el buen fraile, no se explican las alabanzas que algunos le han dispensado.

En los principios del siglo XIX debió ser bastante general la afición al dúo guitarrístico, porque, aparte de los que integran este programa, conocemos otros más

de Antonio Abreu y algunos anónimos, y tenemos noticia de unos que Mariano Alonso y Castillo dedicó a Federico Moretti (están registrados en la Biblioteca del Conservatorio, pero han desaparecido). En líneas generales podemos dividirlos en tres estilos:

- para primera guitarra y bajo. La segunda guitarra tiene escritas solamente notas sueltas, pero debe realizar la armonía según las leyes del bajo continuo.
- para guitarra principal y acompañante. La segunda guitarra tiene escritos arpegios más o menos simples. Da la impresión de que son obras para maestro V discípulo.
- para dos guitarras concertadas. El trabajo está equitativamente repartido entre los dos ejecutantes.

Fernando Ferandiere

Músico bastante activo en el último tercio del siglo XVIII y primeros años de la centuria siguiente. Según noticias que él mismo nos da, estudió en el colegio de los jesuítas en Zamora. Se conocen dos obras suyas impresas: Prontuario músico para *el* instrumentista de *violín* y *cantor* (Málaga, 1771) y el ya citado Arte de *tocar la guitarra española por música* (Madrid, 1799). Este último conoció varias reimpresiones y una reedición en 1816. En la Biblioteca Municipal de Madrid se conservan varias tonadillas v en el archivo de la catedral de Málaga tres villancicos.

Las obras de Ferandiere para guitarra son. por lo menos, numerosas. Al final del método de guitarra se incluye un *Catálogo de la música compuesta por* D. *F.* F., con obras para guitarra sola y en diversas combinaciones con otros instrumentos y con la voz. De todo ellos hemos conservado muy poco, pero algunos títulos merecen citarse, aunque sólo sea por curiosidad. Por ejemplo, éste: *Obra instrumental titulada el* Ensayo *de la Naturaleza, explicada* en *3 cuartetos de* guitarra, *violín, flauta y fagot: el* primer cuarteto *imita desde que amanece hasta mediodía: el* segundo imita *desde el mediodía hasta el anochecer y el tercero imita todo el peso fúnebre de la noche.*

Desgraciadamente, de una producción tan grande sólo conocemos dos *Sonatas para guitarra a solo y bajo* (Obra 1.ª), además de los dúos de este concierto y unos dúos para violín y guitarra anónimos que me atrevo a atribuir a este autor. Todas ellas son obras

editadas, aunque no impresas, por raro que esto pueda parecer. Se trata de lo que se puede denominar *edición de copista,* muy habitual en el Madrid que conoció Ferandiere. La imprenta era cara, la demanda escasa v los tenderos de música optaban por encargar a un copista los ejemplares que necesitaban de una obra. La portada de la obra que comentamos y que hoy se interpreta con carácter de reestreno, reza así: Divertimentos *a dos Guitarras por Don Fernando Ferandiere para Don Andrés Vizcavno y Aguirre, discípulo de Don Bernardo Barrio nuevo.* Madrid, *Carrera de* San Gerónimo *frente a la Soledad. Almacén de* Música de *toda clase y papel rayado.*

Conviene avisar a posibles espíritus críticos antes de escuchar esta música: no se trata de música grande. No podría ser de otra manera, puesto que nos encontramos en los comienzos de una época v un lenguaje nuevos. Así lo expresa el autor cuando dice en su método que lo que pretende con su música de guitarra es que sirva *al que la toca, de diversión y recreo: y al que la oye. de ver que un* instrumento *nacional (y hasta ahora desconocido) se logra ver entre los* instrumentos *de la orquesta sacando su partido como el mejor.*

Ysidro Laporta

Los pocos datos que conocemos sobre este autor nos han sido transmitidos en las Efemérides de Baltasar Saldoni. Así, sabemos que entre 1790 y 1801 —es decir. la misma época que Ferandiere y Moretti— publicó numerosas obras pana guitarra a solo, a dúo. con bajo, violin, etc.: fandangos, tiranas, minuetos. rondos, divertimentos. contradanzas, sonatas. Cuando digo *publicó* me estoy refiriendo, de nuevo, a *ediciones de copista.*

Saldoni confiesa no haber visto ninguna de estas obras. Nosotros hemos tenido más suerte y podemos escuchar tres de los *Cinco Dúos de Guitarra.* Son obras de más empeño que las de Ferandiere y también de bastante mayor dificultad técnica. Recuerdan bastante a las -sonatas de clave españolas de esta misma época (Lidón. Pastrana. Narro...), lo cual no es nada extraño y puede ser más bien un error motivado por nuestra perspectiva: es el clave quien seguramente recuerda el lenguaje guitarrístico, pero como hasta ahora no conocíamos nada de la música para guitarra de esta época, nos parece lo contrario. El problema no es grave, porque.

después de todo, ambos no son sino elementos de este imaginario instrumento español que —corrigiendo un poco la frase de J. Rodrigo— tiene alas de arpa, cola de clave y corazón de guitarra.

Fernando Sor: obras para dos guitarras

Publicó Sor doce obras para dos guitarras, desde el Op. 34, L'Encouragement, al Op. 63, Souvenir de Russie, dedicada a su discípulo Napoleón Coste, que sería su última obra. Entre ambas, algunos divertimentos, valses y fantasías generalmente con fines- didácticos, tal como queda explícito al adjudicar una guitarra al maestro y la otra al discípulo.

No se ha conservado ningún ejemplar de la primera edición parisina de L'Encouragement, pero una edición de Hamburgo de 1841 reproduce, bastante fielmente, lo que debió ser el original. Sin embargo, la edición que se suele emplear normalmente en conci rto es una revisada por Napoleón Coste con bastante acierto. La distribución de las dos guitarras es la que he dicho más arriba: 1.ª guitarra: discípulo. 2.ª guitarra: maestro. Aquel lleva una línea melódica bastante simplificada y éste desarrolla un acompañamiento acórdico.

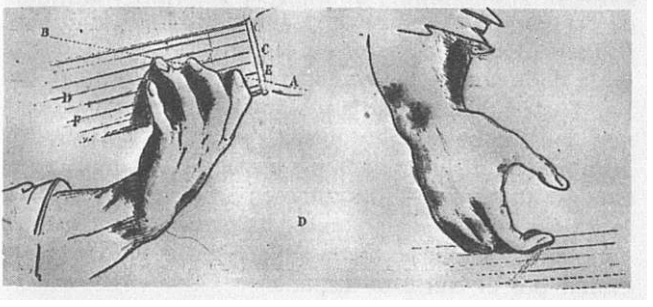
Los dos amigos es obra de más empeño e interés. Su título original dice así: Les deux Amis. Faintaisie pour deux *Guitares co*mposée et dediée a Monsieur Denis Aguado par Ferd. Sor. Oeuv. 41. No hay indicaciones de 1.ª y 2.ª guitarra, sino que en una particella pone SOR y en la otra *AGUADO.* La estructura recuerda bastante a L'Encouragement, pero la distribución de la música está bien repartida entre las dos guitarras. Después de la introducción, cada guitarra toca el tema, una después de la otra, y van alternándose para las variaciones: Sor destaca en las variaciones 1 y 3. mientras Aguado lo hace en las 2 y 4. La 5 es para lucimiento de ambos.

Soriano Fuertes ha escrito la anécdota que rodea a esta obra: *Aguado, aún a* pesar *de no tener* bienes que desperdiciar, hizo un *viaje a París* con *el único objeto de conocer al afamado* profesor *del siglo, don* Fernando *Sor. Este quedó* admirado *al oír la* guitarra en manos de *Aguado, y Aguado de oírla en las de Sor. Habitaron* ambos una *misma casa en París, y entonces* compuso Sor *el* gran *dúo* Los dos amigos, *para tocarlo con Aguado; y a uno y a otro les costó trabajo ejecutar*

dicho dúo, porque se distraían con *frecuencia oyéndose mutuamente.* De cualquier modo, sabemos que entre los años 1829 y 1836 Sor y Aguado actuaron en público varias veces, interpretando, entre otras cosas, este dúo, una de las obras más grandes de Sor.

Juan José Rey

PARTICIPANTES



JOSÉ LUIS RODRIGO

Comenzó a estudiar la guitarrra con el maestro José María López, ingresando más tarde en el Conservatorio de Madrid, obteniendo en el año 1961 el Premio Fin de Carrera y en 1962 y 1966 los de Armonía *y Composición.*

Becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, asistió a los Cursos de Santiago de Compostela con Andrés Segovia y José Tomás como profesores, consiguiendo el Primer *Premio* en el año 1964. En 1968 obtuvo el Premio *Margarita Pastor* en el concurso de Orense.

Ha dado conciertos en España, Francia, Portugal, Italia, Austria, Grecia, India y Méjico, actuando de solista con las Orquestas Sinfónicas de Viena y Toulouse. También ha dirigido cursos internacionales, tanto en el Conservatorio de Méjico como en Santiago de Compostela y Granada. Recientemente ha realizado una gira de conciertos, actuando como solista con la Orquesta Nacional por el Norte de España.

Es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

BERNARDO GARCÍA-HUIDOBRO

Nació en Santiago de Chile en 1950. En su país natal inicia sus estudios de guitarra y teoría musical en el Conservatorio Nacional, solfeo y piano en la Universidad Católica de Chile. Realiza estudios de guitarra con Arturo González y Oscar Ohlsen, y Armonía con el compositor Carlos Botto.

En 1974 viene a España, becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores español, y continúa sus estudios con Regino Sainz de la Maza, Ricardo Fernández Iznaola, Domingo Carvajal y Carmelo Martínez. Asiste a los Cursos Internacionales de Granada y Badajoz.

Ha sido profesor de la Escuela de Música *Padre* Antonio *Soler,* en San Lorenzo de El Escorial.

Sus actuaciones artísticas incluyen continuas presentaciones en diversas ciudades españolas y americanas, así como grabaciones en Radio y programas de Televisión.

MARÍA ARAGÓN

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, más tarde, de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Canto, con Lola Rodríguez de Aragón. Es miembro del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, con el que realiza habitualmente giras de conciertos por toda España, así como por el resto de Europa y América. También, dentro del marco de la música antigua, ha colaborado como solista en diversas ocasiones con el grupo Pro Mvsica Antiqva, de Madrid, y con el Clemencic Consort, de Viena.

Ha sido dirigida por Odón Alonso, José M." Franco Gil, Ernesto Halffter, Javier Bello Portu, Antonio Ros Marbá, Rafael Frühbeck de Burgos v Jesús López Cobos, entre otros.

En recitales de cámara ha actuado con Félix Lavilla, Miguel Zanetti, Alberto Portugheis, Tomas Tichauer, Jorge Fresno. En Italia ha actuado bajo la dirección de Peter Maag con la Orquesta Scarlatti de la RAI, de Nápoles. Orquesta de Conciertos y Teatro Lírico de Cagliari, y Orquesta del Teatro Comunale de Bolonia, y bajo la batuta de Kurt Sanderling con la Orquesta de la •RAI de Milán.

En el terreno de la música contemporánea ha colaborado con el grupo Koan, y ha estrenado un gran número de obras de compositores españoles actuales.

Ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, RTVE. Televisión suiza, danesa, polaca, mexicana v argentina.

En la actualidad es profesora de canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

GERARDO ARRIAGA

Nació en San Luis Potosí (México). Allí comenzó sus estudios de forma autodidacta, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, el Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ha estudiado con Selvio Carrizosa, Leo Brouwer, (osé Tomás y José Luis Rodrigo.

Obtuvo los siguientes premios: Premio extraordinario de fin de carrera, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1981), Tercer Premio en el Primer Concurso y Festival de Guitarra de La Habana (1982), *Premio José Ramírez,* de Santiago de Compostela (1982). *Tercer Premio* en el concurso *Cidade de* Ourense, de la Agrupación Guitarrística Galega (1983).

Ha ofrecido numerosos recitales de guitarra en México, España, Italia, Cuba, Chile, y ha colaborado con el grupo Pro Mvsica Antiqva de Madrid.

ANTONIO RUIZ BERJANO

Nació en Jerez de los Caballeros (Badajoz). Comenzó sus estudios de guitarra en el Conservatorio de Sevilla con la profesora doña América Martínez, destacando por sus altas calificaciones.

Posteriormente se trasladó a Madrid, finalizando su carrera en el Conservatorio de esta ciudad, bajo la dirección de José Luis Rodrigo.

En el año 1973, becado por Andrés Segovia, asistió al Curso que en Santiago de Compostela impartió José Tomás, con quien prosiguió estudiando varios años en los cursos de verano que el Instituto Oscar Esplá organiza en Alicante.

Ha dado numerosos recitales en diversos puntos de España.

En la actualidad es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro del que ha sido Secretario.

NOTAS AL PROGRAMA

JUAN JOSÉ REY MARCOS

Nació en Madrid en 1948. Estudios de Psicología en la Universidad Complutense y de Musicología en el Real Conservatorio. Fundador, con otros músicos, del Seminario de *Estudios de ¡a Música* Antigua, donde desarrolla, desde hace quince años, trabajos de investigación y realiza conciertos de música medieval y renacentista. Ha trabajado durante los últimos cuatro años en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, puesto del que ha dimitido recientemente. Ha sido subdirector de la Revista de Musicología. Ha colaborado esporádicamente en Radio Nacional y con asiduidad en Radio Madrid. Autor de numerosos libros y artículos en la prensa especializada. Cabe citar: *Ramillete de flores. Colección inédita de piezas para* vihuela conservada en *la Biblioteca Nacional* (1977): Estudio *analítico y comparativo de la* «Instrucción de *Música» de Gaspar* Sanz (1977): *Un* instrumento *punteado del* siglo *XIII en España* (1975): Portus *Musicae, de Diego de Puerto. Edición y comentario* (1978): *Siete obras de Cristóbal de Morales adaptadas por* Valderrdbano para una y dos *vihuelas* (1976): Los instrumentos *de púa* en *España* (en prensa).

GERARDO ARRIAGA

(Vid. página 51)


Sr. Fray Paco Zarazga

Fotocomposición:
INDUPHOTO, S. A.
Titania, 21 - Madrid

Imprime:
ROYPER, S. A.
San Romualdo, 26 - Madrid

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre