

CICLO
EVOLUCION
DE LOS
INSTRUMENTOS
DE
CUERDA DE PULSACION

Enero / Febrero 1986



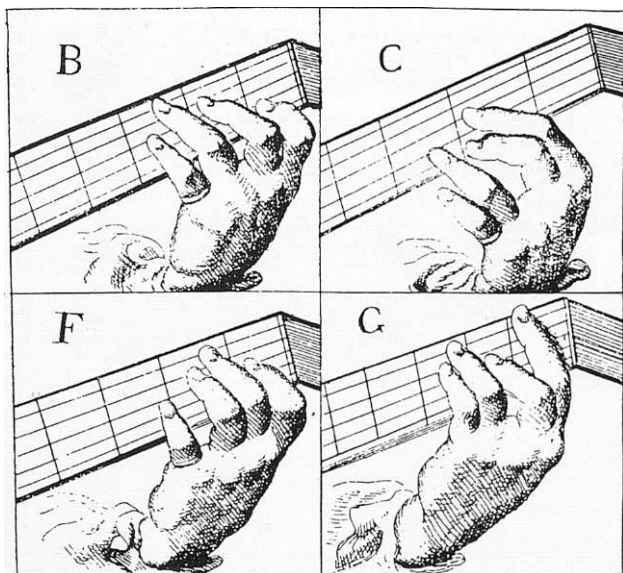
JUNTA DE COMUNIDADES DE
CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

CICLO
EVOLUCION DE LOS INSTRUMENTOS
DE CUERDA DE PULSACION



JUNTA DE COMUNIDADES DE
CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

CICLO
EVOLUCION
DE LOS
INSTRUMENTOS
DE
DE
CUERDA DE PULSACION



Enero / Febrero 1986

I N D I C E

Programa general	5
Los instrumentos de cuerdas punteadas, por Juan José Rey Marcos.	13
Notas al programa, por Juan José Rey Marcos	27
Primer concierto (13-L86).	27
Segundo concierto (20-1-86).	31
Tercer concierto (27-1-86).	35
Cuarto concierto (3-11-86).	41
Quinto concierto (10-II-86).	45
Participantes	49

PROGRAMA GENERAL

The image shows a musical score for guitar, consisting of four systems of music. The first system begins with a large, ornate initial 'P' and is marked 'Marcato' and 'francésco Spina'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is written on a single staff with a treble clef. The piece concludes with a final measure marked with a fermata and the number '39'.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Vicenzo Capirola (1474 c. 1550)

La Vilanela

Ricercare ala spagnuola

Pierre Attaignant (c. 1494-1552)

Tres danzas: *Baile*

Branle

Pavane

Luis Milán (c. 1500-1561)

Cinco Fantasías

II

Giulio Cesare Barbetta (1540-1603)

Fantasía

Passamezzo

Luis de Narváez (c. 1503-c. 1555)

Dos Fantasías

Canción del Emperador

Diferencias sobre «Guárdame las vacas»

Alonso Mudarra (c. 1515-1580)

Fantasía

Pavana de Alexandre

Fantasía que contrahace la harpa a la manera de Ludovico

Intérprete: Jorge Fresno

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

DUOS INGLESES:

John Danyel (c. 1564-c. 1630)

Fancy

Anónimo

Drewries Accords

Anónimo

Duncombs Galliard

John Johnson (c. 1540 c. 1594)

Pavana y Gallarda «La vecchia»

Francis Pilkington (muerto c. 1638)

Echo Almain

SOLOS PARA LAUD RENACENTISTA:

Pierre Attaignant (c. 1494-1552)

Tant que virray

Francesco da Milano (1497-1543)

Fantasia 30

Anónimo

Passemeze

Joan A. Dalza (activo en 1508)

lo vorrei per fuggir

Francesco da Milano

Calata a la spagnuola

John Dowland (1563-1626)

Can she excuse

Anónimo

Go from my widow

Hans Newsidler (c. 1500-1563)

Ein wlcher fanz

DUOS ITALIANOS:

Francesco da Milano

Fantasia

Giovanni Antonio Terzi (2.^a mitad s. XVI)

Canzona di Claudio Correggio

Anónimo

Canti di voi le ladi

II

DUOS ITALIANOS DEL 600:

Pietro Paolo Melli (1.^a mitad s. XVII)

Canzona, Intrada, Balletto y Corrente

Alessandro Piccinini (1566-c. 1638)

Toccatà a due Liutti

EL LAUD BARROCO ALEMÁN:

Juan Sébastian Bach (1685-1750)

Preludio y Chacona (de la suite en Solm)

Prelude, Loure y Gavotte en Rondeau

(de la partita 1006 BWN)

DUOS FRANCESES DEL SIGLO XVII:

Ennemond Gaultier (1575-1653)

La Narcisse (Courante) y Volte

Du But (s. XVII)

Duos Courantes

Intérpretes: Juan Carlos Rivera y
Juan Carlos de Mulder

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Santiago de Murcia (activo en 1714)

La Bretagne

Canción

La Guastala

Antonio de Santa Cruz (c. 1700)

Pasacalles sobre la I

Pavanas sobre la E

Fantasia sobre la C

Jácaras por la E

Santiago de Murcia

Obra por séptimo tono

Preludio-A llegro

Allemande

Courante

Sarabande

Giga

Bourrée

Gavota

La Burlesca

II

Francisco Gueráu (c. 1649-c. 1720)

Pasacalles de primer tono

Folias

Robert de Visée (1650-1725)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Gavotte

Bourrée

Ménuet

Passacaille

Menuet

Gaspar Sanz (1640-1710)

Gallarda

Españoleta

Fuga al aire español

Fuga al aire de giga

Jácaras

Canarios

Intérprete: Gerardo Arriaga

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Mauro Giuliani (1781-1829)

Allegro Op. 15

Fernando Sor (1778-1839)

Andantino Op. 2

Menuet Op. 11

Mauro Giuliani

Variaciones su un tema di Händel Op. 107

II

Fernando Sor

Andante Largo Op. 5

Introduction et variations sur l'air: Malborough
Op. 28

Introduction et variations sur l'air de la flûte
enchantée «O cara armonia» (Mozart) Op. 9

Intérprete: José Miguel Moreno

(Guitarra Petit Jean L'ainé, construida en París en
1790 aproximadamente)

P R O G R A M A
QUINTO CONCIERTO

I

Joaquín Turina (1882-1949)

Fandanguillo

Homenaje a Tárrega

Garrotín

Soleares

Manuel de Falla (1876-1946)

Homenaje a Debussy

Federico Moreno Torroba (1891-1982)

Madroños

Antón García Abril (1933)

Evocaciones

II

Federico Mompou (1893)

Canción* y Danza

Regino Sáinz de la Maza (1897-1980)

Andaluza

Isaac Albéniz (1860-1909)

Mallorca* op. 202

Sevilla*

* Transcripción de José María Gallardo

Intérprete: José María Gallardo del Rey

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PUNTEADAS

«Unos linajudos de instrumentos han querido buscar el solar y genealogía de la Guitarra y, desenterrando huesos de sus intestinos sonoros, no han averiguado el intento. Sólo digo que en España es muy antiguo este instrumento y que el puntear en él o cualquier otro se usaba ya en los pasados siglos». Así se expresaba el calandino Gaspar Sanz en el prólogo de su *Instrucción de música* (1674), zanjando una cuestión que, sin embargo, no deja de tener su interés para los curiosos busca orígenes.

Claro que, si indagamos en otras direcciones, toparemos con mitos y leyendas. Como aquél de Apolo persiguiendo a una ninfa de voz seductora, la cual se convierte en árbol al ser alcanzada por el dios, que con su madera construye un instrumento. O aquel otro, más clásico, en el que Mercurio tropieza con una tortuga muerta y reseca, cuyos nervios tensos producen un sonido, dando al dios-correo la idea de hacer el primer instrumento de cuerda.

Por caminos más científicos llegamos hasta el arco musical, derivado del otro, el militar: una fibra tensada y sujeta a los extremos de una madera. Al artilugio se le añadiría luego una caja de resonancia y ya tenemos una rudimentaria arpa. De ahí a los stradivarius, el piano o la guitarra eléctrica quedaba un largo camino por recorrer, pero el principio acústico y estético estaba ya definido en la práctica. Por elemental que pueda parecer, no deja de ser ingenioso el encontrarle posibilidades lúdicas a un instrumento diseñado para matar. Debió ser un individuo concreto el que descubriese estas posibilidades y diera el primer paso. Prueba de que no es tan fácil la ocurrencia es que en todo el continente americano no se le ocurrió a nadie antes del año 1492, aunque sí se le ocurrió soplar en los tubos o dar golpes en pieles extendidas sobre un bastidor.

Del primitivo arco musical se derivan las diversas familias de cordófonos: arpas, cítaras, liras, etc. La que a nosotros interesa en este momento es la de los cordófonos compuestos contruidos con clavi-

jero, mástil, caja de resonancia y, naturalmente, cuerdas. A ella pertenecen la guitarra y el laúd, que escucharemos en sus diversas variantes durante este ciclo, pero también el violín y sus derivados, tañidos con arco, o la bandurria, la mandolina, etc., tañidos con plectro.

Los ejemplares más antiguos de que tenemos noticia de este tipo de cordófonos compuestos aparecen en Sumeria hacia el año 2.000 a.C. Recibían el nombre de *pan-tur*, algo así como *pequeño arco*. De esta raíz deriva seguramente el castellano *bandurria*, que, según esto, sería el instrumento occidental de más rancio abolengo, por mas que en la actualidad ocupe un lugar secundario, un tanto menospreciado por la música culta u oficial. Desde Sumeria puede rastrearse la extensión de estos cordófonos por las culturas de los pueblos mediterráneos, Egipto, Roma, etc., donde solían ser tañidos por manos femeninas.

LA EDAD MEDIA

Las invasiones de los pueblos islámicos aportaron a Europa, en gran parte a través de la Península Ibérica, notables cambios en el instrumentarium musical. Quizás la aportación más revolucionaria fue la utilización de un arco para producir el sonido de las cuerdas por frotación, origen de la violas y violines, base de la orquesta occidental.

En los demás casos los cordófonos siguieron tañéndose por medio de un plectro o, más raramente, directamente con los dedos. Intentemos resumir en unas pocas líneas una historia de muchos siglos.

El tipo instrumental islámico más importante y trascendental es el *Ud*, palabra que significa *madera* o *vara flexible* y que parece indicar, o bien que los instrumentos anteriores tenían caparazón de animal, parche de piel, etc. y el *Ud* era totalmente de madera, o bien su remoto origen en el arco musical. El tipo clásico de *Ud* debió formarse por fusión de elementos árabes y persas. Las cuerdas extremas llevaban nombres persas: *bamm*, *zir*, mientras las medias utilizaban palabras árabes: *mithna*, *mithlath*. Finalmente fue en Al-Andalus donde se añadirían las rosetas y se configuraría el aspecto general del instrumento, que se ha conservado en los países islámicos hasta nuestros días.

Una anécdota del famoso Ziryab, frecuentemente citada, nos ilustra sobre el desarrollo evolutivo del instrumento. Invitado a tocar ante el califa con el

ud de su maestro Ishaq al-Mawsili, Ziryab respondió: «Si mi señor desea escuchar las canciones de mi maestro, lo haré con su laúd, pero si le gusta oír mis melodías, es imprescindible que use el mío. Mi *ud*, aunque tiene el mismo tamaño y la misma madera que el otro, pesa la tercera parte que aquél. Las cuerdas de mi instrumento son de seda, pero no hildadas en agua caliente, que las hace femeninas y blandas. La tercera y la cuarta las hago de tripa de cachorro de león y por eso tienen más dulzura, limpieza y sonoridad que las hechas con tripas de otros animales. Las cuerdas de tripa de león son más fuertes y sufren mejor el roce del plectro». Años más tarde Ziryab añadió un orden de cuerdas más a los cuatro que tenía el *ud* antiguo. Cada orden —par de cuerdas afinadas al unísono simbolizaba un humor del cuerpo humano: la prima, amarilla, la bilis; la segunda, roja, la sangre; la tercera, blanca, la flema; la cuarta, negra, la bilis negra o melancolía. Ziryab añadió una cuerda roja, símbolo del alma. Sustituyó además el plectro de madera por el de pluma de águila, siempre buscando un sonido más limpio y delicado.

Con estas características el laúd sería asimilado por los cristianos peninsulares. En las miniaturas de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio pueden verse preciosos ejemplares de estos laúdes cristianizados. Un detalle inmediato salta a la vista: los trastes, imprescindibles para la correcta interpretación de la música europea. En los siglos XIV y XV el laúd, siempre tañido con plectro, se extiende por toda Europa, conservando sus características fundamentales.

¿Qué era mientras tanto la guitarra? Habría que hablar más propiamente de *las guitarras*. En efecto, los documentos hablan de la *guitarra morisca* y de la *guitarra latina*, aunque en muchos casos nombran la *guitarra* a secas. Desconocemos al presente las semejanzas y diferencias entre ambos tipos instrumentales, por mas que en bastantes publicaciones se pueden leer hipótesis no contrastadas suficientemente con datos. Mi opinión es —y como tal la expongo aquí— que el término *guitarra* designa en la Edad Media un instrumento muy poco parecido a la actual guitarra, una especie de pequeño laúd de dorso abombado y clavijero en forma de hoz. Semejante tipo instrumental se puso muy de moda en las décadas que rodean el 1400, en los reinos de Castilla, Aragón y Francia, hasta el punto de que algunos autores hablan de un período de florecimiento gui-

tarrístico en esas fechas. Conviene, sin embargo, tener en cuenta que aquella guitarra tiene muy poco que ver con la que encontraremos en centurias posteriores.

La guitarra, periforme y con dorso abombado durante la Edad Media, tomaría su definitiva y característica forma *en ocho* de otro instrumento, la vihuela o viola. Con este término se designaba en la Edad Media a varios tipos instrumentales de forma ovooidal o *en ocho*, tañidos con arco —*vihuela de arco*— o con plectro —*vihuela de péñola*—. En la iconografía de los ss. XIV y XV vemos perfilarse progresivamente un modelo de instrumento que cada vez recuerda más a la guitarra actual. En el s. XVI vihuelas y guitarras —según el testimonio de Juan Bermudo (1555)— eran prácticamente el mismo instrumento, aunque el número de cuerdas (y en parte su afinación), el tamaño y el uso social son elementos diferenciadores a tener en cuenta, como veremos más adelante.

Simultáneamente en la Edad Media existieron otros instrumentos de historia nada desdeñables, dentro de la familia de los cordófonos punteados. Señalemos sobre todo la *citóla*, el acompañante preferido de los juglares galaico-portugueses, que se mantendría siempre tañido con púa y que conocería en los ss. XVI y XVII una interesante literatura, sobre todo en Inglaterra. En el folklore de la región murciana se ha conservado un pequeño cordófono llamado *cítara*, que resulta ser el último sucesor de aquella *citóla* medieval. También la bandurria, citada por el Arcipreste de Hita en el s. XIV, ha conocido un continuo uso en la música popular, con algunas inclusiones en la música culta. Pero ambos instrumentos, que siempre han sido *de púa*, quedan fuera del presente ciclo, dedicado a los instrumentos *de pulso*.

Al finalizar la Edad Media se generalizó el modo de tañer estos cordófonos directamente con los dedos. También fue el dios Apolo el que enseñó esta nueva técnica a los humanos, si hemos de hacer caso al bachiller Alfonso de Palencia: «Pero en aquel ayuntamiento de los dioses fue juzgado más diligente Apolo, como aparejase verdes campos o montes llenos de foja e fermosura de bien olientes vergeles, e tañese muchos suaves instrumentos de música e señaladamente la guitarra, con su propio pulgar, dexada la péñola». El fenómeno ocurrió en varios lugares a la vez y en algunos sitios con fecha fija. Un cronista italiano, Giuliano Fantaguzzi escribe en

1491: «En este tiempo se comenzó a tañer usualmente los laúdes con los dedos y con once cuerdas». Entiéndase este número como resultado de cinco órdenes de cuerdas dobles y la prima simple.

EL RENACIMIENTO

Durante el s. XVI la música europea comienza a elaborar un lenguaje específico para los instrumentos, distinto del empleado en la música vocal. El órgano, el laúd (en España la vihuela) y en menor medida las violas y los instrumentos de viento ven multiplicarse ediciones de música compuesta expresamente para ellos. Con estas ediciones y algunas fuentes manuscritas conocemos bastante bien el repertorio renacentista para laúd, vihuela y guitarra, aunque esta última ocupó en aquella época un lugar bastante secundario. Pero ¿cómo eran los instrumentos?

El laúd conserva casi inmutadas sus características tradicionales. El típico fondo abombado, compuesto por un número variable de gajos o duelas, va estirando su diseño casi semiesférico hasta la forma de media pera. La caja de resonancia se cierra por delante con la tabla armónica, hecha generalmente con maderas resinosas, de un grosor de 1*5 a 2 mm., y reforzada interiormente por una serie de barras transversales, entre cuatro y ocho. Sobre ella se talla la roseta más o menos complicada y adornada. Hacia arriba sale el mástil, capaz de tener ocho o diez trastes. En el extremo superior se sitúa el clavijero, fuertemente angulado hacia atrás. Durante el s. XVI el tipo más frecuente de laúd tenía once cuerdas agrupadas de dos en dos, salvo la prima, que casi siempre ha sido simple. Cada par de cuerdas juntas de llama orden. Tenemos, pues, seis órdenes de cuerdas afinados en intervalos de cuartas, salvo entre el tercero y el cuarto que están separados por una tercera mayor. Las cuerdas, de tripa, deben ser muy delgadas para que la tensión resultante no venza la resistencia de la tabla armónica.

La vihuela o, más específicamente *vihuela de mano* para diferenciarla de la *vihuela de arco*, tiene la caja de resonancia en forma de ocho, con el fondo plano y aros laterales. Sin embargo, su encordatura es prácticamente igual a la del laúd, por lo que el repertorio de uno es perfectamente ejecutable en el otro. Como también ocurría con el laúd, se usaban vihuelas de varios tamaños y se dejaba al arbitrio

del violero la resolución de diversos detalles ornamentales. En ningún caso, por supuesto, se llegó a la estandarización de los modelos instrumentales como en épocas posteriores. No están claras las razones por las que en España las ediciones musicales prefirieron la vihuela al laúd, mientras las representaciones pictóricas ofrecen más laúdes que vihuelas. En cualquier caso, la vihuela es un instrumento de uso exclusivo en nuestro país. Solamente en Italia hay algunos indicios de su utilización.

La guitarra es todavía un instrumento incipiente. Ha adoptado la forma en ocho de la vihuela, pero conserva su carácter de instrumento menor. Menor en las dimensiones, en el número de cuerdas (cuatro o cinco órdenes) y sobre todo en la estimación social, que a mediados del s. XVI llegó a ser muy grande en toda Europa, pero más entre los no músicos que entre los músicos. En 1546 Alonso Mudarra publica en sus *Tres libros de música... para vihuela* las primeras obras conocidas para guitarra de cuatro órdenes: cuatro fantasías, una pavana y una romanesca. Entre 1551 y 1555 se publican en París no menos de nueve libros de guitarra y un método para aprender a tocarla. En 1547 muere Enrique VIII de Inglaterra y deja una colección de veintiuna guitarras. Son años de efervescencia guitarrística que, sin embargo, no se traducen en una producción de relevante calidad.

La del laúd es, por el contrario, relevante en calidad y cantidad. En Italia es donde ven la luz las primeras publicaciones de música para laúd, gracias a la invención por Ottaviano Petrucci de la impresión de música con caracteres metálicos móviles. En cuatro años, de 1507 a 1511, se imprimen en Venecia seis colecciones. Sólo en esta ciudad a lo largo del siglo serán más de setenta las ediciones para laúd. Imposible resumir semejante actividad en unas pocas líneas, pero tampoco se pueden omitir algunos nombres importantes. Francesco Canova da Milano (1497-1543) fue llamado *el divino*. Tocó el laúd delante de reyes, emperadores y papas. Sus obras, perfectamente ajustadas al lenguaje del instrumento, conocieron continuas reediciones. Marco dall'Aquila tuvo gran influencia en los laudistas alemanes y flamencos. Giacomo Gorzanis escribió, además de otras colecciones de repertorio más común, una especie de *laúd bien temperado* en veinticuatro obras en los modos mayor y menor sobre los doce semitonos de la escala. Finalmente Vincenzo Galilei (1533-1591), padre del astrónomo y uno de

los miembros de la revolucionaria Camerata Florentina del conde Bardi, publicó en 1568 su famoso *Fronimo Dialogo nel quale si contengono le vere et necessarie rególe del intavolare la música nel Liuto*.

En Alemania Arnold Schlick editó en 1512 las primeras obras para laúd, dentro de una colección de piezas para órgano. Hans Judenkünig, Hans Gerle y, sobre todo, Hans Newsidler serán los autores más importantes en este período.

En Francia las ediciones comienzan con un cierto retraso. Tras los dos pequeños libros publicados por Pierre Attaignant en 1529 y 1530 hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo en que, gracias a la rivalidad entre dos editores de París, el laúd ve enriquecido su repertorio. La primera de estas casas editoras, formada por la asociación entre Adrien Le Roy y Robert Ballard publica diez libros entre 1551 y 1571. En parecido espacio de tiempo las prensas de Granjon-Fezandat o de este último sólo publican otros diez. Los autores son el propio Adrien Le Roy, el polaco Valentín Bacfark, Albert de Rippe y un discípulo de éste, Guillaume Morlaye, curioso personaje que además tañía la viola y se dedicaba a la trata de negros.

Al final del siglo Inglaterra jugará un papel de primer orden, gracias a una pléyade de estupendos laudistas, entre los que destaca John Dowland (1563-c. 1625). Los Países Bajos tienen también una actividad creciente en la segunda mitad del siglo, pero sobre todo como editores de antologías con obras de autores de otros países.

En España la vihuela de mano absorbe toda la atención que se dedica al laúd en los demás países. Los autores que ven publicadas sus obras son: Luis Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y Esteban Daza (1576). A ellos hay que añadir a Francisco Páez, Andrés de Mendoza, López, Baltasar Ramírez, Diego del Castillo y Francisco Aguyles, que nos han dejado alguna obra manuscrita, y a Luis Venegas (1557), Antonio de Cabezón (1578) y Tomás de Santa María (1565) cuyas obras se autoproclaman *para tecla, arpa y vihuela*, aunque la inclusión de este último instrumento obedece más a fines comerciales que a posibilidades reales.

En cuanto al repertorio el laúd y la vihuela manejan los mismos conceptos. Pueden dividirse en tres clases las obras contenidas en estos libros:

—Transcripciones de motetes, chansons, madri-

gales, frottole, romances, villancicos, etc., incluso de misas enteras, como en el caso de Pisador. Es el repertorio de más prestigio, de obligada inclusión a veces. Los estilos van desde la simple copia nota a nota hasta la ornamentación más sobrecargada que hace casi irreconocible el original. También hay canciones en las que se escribe aparte una voz para ser cantada, mientras el instrumento desarrolla su parte acompañante con un lenguaje totalmente propio.

—Danzas. Es el repertorio comercial, de música ligera, de moda, con posibilidad de venta inmediata. Sin embargo, los temas de danza sirven a muchos laudistas para desarrollar su imaginación gloriadora. Se diría más bien que son simples pretextos para ello. Una gallarda de J. Dowland, por ejemplo, es bastante más que una melodía pegadiza para encajar unos pasos de baile. Habría que sumar a este grupo las típicas *diferencias* vihuelísticas, construidas generalmente sobre danzas o sobre temas cercanos a las mismas. Seguramente esta costumbre de hacer *diferencias* sobre un tema se gestó en el laúd hispano-árabe del final de la Edad Media. Al final del Renacimiento serían los ingleses los grandes maestros de este arte, primera expresión en Occidente de la forma *variación*.

—Piezas netamente instrumentales: ricercari, fantasías, tientos, tastar de corde, Preamblel, etc. Es el repertorio que surge de las manos mismas del tañedor, sin apenas motivación externa. También aquí los estilos van desde unos elementales arpeggios para comprobar la afinación del instrumento, hasta construcciones tan severas como un motete, pasando por brillantes estilos tocatísticos o mezclas de todo un poco. En cualquier caso suele quedar claro que lo que se mueve es la mano y la fantasía del tañedor, y no las reglas del contrapunto vocal.

EL BARROCO

En los últimos decenios del siglo XVI es palpable un movimiento hacia el cambio en el mundo de la guitarra y el laúd. Este irá aumentando el número de sus órdenes primero hasta diez, más adelante hasta trece. Aparecen instrumentos como la tiorba o el chitarone, que no son sino desarrollos de las posibilidades sonoras del laúd. En la otra dirección, en la de la simplicidad, aflora el estilo rasgueado de la guitarra, con seguridad practicado desde hacía más de un siglo, pero silenciado por todos. Cuando

alguno lo menciona, como Juan Bermudo, es para menospreciarlo como *música golpeada* o *un salga lo que saliere*.

De la vihuela ya no se puede hablar, porque ha sido desbancada de su sitio por la guitarra: cuando en el siglo XVII un autor (español, naturalmente) hable de la vihuela, hemos de interpretar que se refiere a la guitarra barroca. En este momento la guitarra está presente en todos los niveles sociales: nobleza, pueblo llano, soldadesca, academias culturales e incluso los medios eclesiásticos. En el teatro es insustituible y en la música de cámara muy habitual como acompañante de la voz y el violín. Para algunos el auge de la guitarra tiene efectos funestos. Así, Sebastián de Covarrubias señala en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611): «Guitarra. Instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela».

Mientras tanto, el laúd ha seguido su camino. En Francia, en torno a Ennemond y Denis Gaultier se produce un florecimiento del mayor interés. Allí se crea la Suite, con un lenguaje personalísimo que el clavecín intentará copiar. Pero la guitarra no se resigna a ocupar el papel de segundón e intenta plantar cara al laúd en su propio terreno, en París. Allí se publica el *Método muy facilísimo para tañer guitarra a lo español* (1626) de Luis Briceño, donde se leen entre otras estas peregrinas consideraciones: «Muchos hay que se burlan de la Guitarra y de su son, pero si bien consideran hallarán que la Guitarra es el instrumento el más favorable para nuestros tiempos que jamás se vió, porque si el día de hoy se busca el ahorro de la bolsa y de la pena, la Guitarra es un teatro verdadero de este ahorro... no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laúd teme, no hay humo ni calor, ni frío ni humedad que la incomode... si presto se destempla, presto se vuelve a templar, si se rompe, con dos sueldos se acomoda. De suerte que la Guitarra, según mi opinión y de muchos lleva gran ventaja al laúd, porque a éste, para hallarle bueno son necesarias muchas cosas: ser bueno, ser bien tañido, bien encordado y bien escuchado en silencio. Pero la Guitarra, sea bien tañida o mal tañida, bien encordada o mal encordada, se hace estimar, oír y escuchar, adrandando con la brevedad de su ciencia y facilidad los más ocupados ingenios y los hace dejar otros ejercicios más subidos por tenerla entre sus manos».

Por brutos que parezcan tales argumentos, no conviene desdeñarlos ni escandalizarse por ellos,

antes bien considerarlos y reflexionar sobre ellos, comprobando la validez que les otorga la realidad actual. Y la lección de la historia, que nos muestra cómo el laúd prácticamente desapareció entrado el siglo XVIII, mientras la guitarra no ha conocido sino avances progresivos. Y el estilo rasgueado de la guitarra jamás ha tenido más cultivadores ni ha sido mejor pagado que en la actualidad.

Sigue Briceño argumentando «si los Reyes, príncipes y caballeros dejan la Guitarra por el Laúd, como dejan el Laúd por la Guitarra». Como si la historia no nos presentase sobrados casos de reyes y reinas con pésimos gustos musicales. Al final plantea con bastante crudeza el habitual argumento numérico, tan típico de los defensores a ultranza de la cultura de masas: «De estas dos cosas, sólo una es verdadera: o bien la Guitarra es impertinente o bien los espíritus de los muchos que la gozan son insensatos e ignorantes».

Por suerte, no todos los guitarristas piensan de forma tan drástica como Briceño. Como ejemplo máximo, Robert de Visée, el mejor guitarrista francés de la segunda mitad del s. XVII, escribirá también para el laúd y la tiorba. Es esta una época en la que el laúd ha conseguido con la Suite de danzas un lenguaje personal y va claramente enseñando el camino al clave. En el final del siglo se invertirá esta relación.

De algún modo puede decirse que Alemania toma el relevo en la creación de obras para laúd. La guerra de los Treinta Años (1618-1648) y la peste subsiguiente que asolaron Europa central durante la primera mitad del siglo, impidieron en la práctica la publicación de obras importantes en este terreno. El resurgimiento se detecta ya en los impresos de Isaías Reussner (1636-1679), hijo de otro laudista del mismo nombre, que practica la suite a la francesa en cuatro movimientos: alemanda, courante, sarabanda y giga. Reussner emplea además la clásica afinación barroca en re menor. Le siguen una verdadera pléyade de laudistas que va aumentando durante el siglo XVIII, mientras en el resto de Europa el laúd cae progresivamente en desuso. La característica principal de esta etapa del laúd barroco es que sus intérpretes no se limitan a una práctica solista, sino que se prestan gustosos a la música de cámara, sin desdeñar agrupaciones relativamente grandes. Existe una abundante literatura, todavía escasamente conocida por el gran público, de sonatas, tríos, conciertos, divertimentos, etc. Recorde-

mos que Bach utiliza el laúd en la *Pasión según San Juan* y en la *Trauer-Ode*.

Después de Silvius Leopold Weiss sólo por erudición hay que recordar algunas figuras como Gottlieb Barón (1696-1760), primer historiador del laúd, o Christian Gottlieb Scheidler (+ 1815), conocido como *el último laudista*, que todavía alcanzó a escribir y ejecutar unas estimables variaciones sobre un aria del *Don Giovanni* de Mozart.

Más tarde el laúd se sumerge en el silencio. Aunque no del todo. En 1837 Matteo Carcassi y Fernando Sor, dos de los guitarristas más afamados del momento son invitados a participar en un concierto en uno de los salones parisinos de renombre. Carcassi propone tocar unas sonatas para mandolina y laúd de Johann Strohbach, compositor barroco activo en la Viena del emperador Leopoldo I y muerto hacía más de un siglo. Sor acepta, pero no hace inmediatamente una transcripción para dos guitarras o, al menos, para mandolina y guitarra. Tocan la música en los instrumentos originales: Carcassi la mandolina y Sor el laúd. Desde nuestra óptica tenemos dos posibilidades de interpretación de este ejemplo: o se trata de los últimos coletazos de un período barroco no del todo extinguido en la práctica o el dúo Sor-Carcassi es el primer caso de intérpretes-con-instrumentos-originales. Que cada cual escoja la que quiera. De cualquier modo, que conste en acta que en este caso la guitarra no pudo vencer al laúd.

LOS SIGLOS XIX Y XX

A mediados del siglo XVIII la guitarra añade un orden más a los cinco que tenía. Poco después y sin que podamos saber a quién se le ocurrió la idea, se eliminaron las cuerdas dobles y la guitarra quedó con seis cuerdas simples, tal como se practica comúnmente en la actualidad. Los ejemplares más antiguos que conservamos con estas características son uno marsellés y otro vienés, ambos de 1787, lo que quiere decir que el fenómeno estaba ya por entonces bastante generalizado. En 1800 ya resultaba anacrónico utilizar órdenes dobles. Sin embargo, no puede decirse que la guitarra de entonces fuera como la actual. Tenía una longitud de cuerdas (tiro) de ocho a diez cm. más corta que la actual. Las cuerdas mismas eran de tripa, con menos tensión que las sintéticas de ahora. La caja era más pequeña en todos los sentidos y tenía menos grosor de maderas

y menos refuerzos que los que se suelen poner en nuestros días. Desde entonces acá ha persistido, pues, esa tendencia de la guitarra, que venimos señalando desde la Edad Media, a ser más, invadiendo, incluso, el terreno propio de otros instrumentos: la citóla, la vihuela, el laúd. En estos dos últimos siglos ha sido el piano el instrumento confrontado. Pero el piano también ha ido notoriamente a más ¡y de qué modo!. Finalmente —y fantaseando en esta contraposición de dos instrumentos como si fueran dos seres conscientes— la guitarra dio el salto a las posibilidades eléctricas y el teclado también lo dio. Y en ese punto nos encontramos, en una cierta igualdad de posiciones, aunque para mí tengo que las teclas llevan alguna ventaja. Seguramente los ordenadores tienen, de momento, la última palabra en la disputa.

Por lo demás, la guitarra con su nuevo formato participa de la vida musical europea en los nuevos estilos que se van sucediendo. En la Viena clásica trabaja Mauro Giuliani, amigo y compañero de Beethoven, del que se publicaron algunas obras para guitarra, aunque fueran escritas originalmente para el piano. Franz Schubert la tocaba y de ello nos ha dejado algunas muestras. Pero son legión los compositores para guitarra en los países alemanes: Ignaz Pleyel, Simón Molitor, Antón Diabelli, Franz Süssmayer (famoso por haber acabado el Requien de Mozart), Wenzel Matiegka, etc. Por otra parte Europa se ve recorrida por virtuosos del instrumento que son aplaudidos en los salones burgueses. Sobre todo italianos: Fernando Carulli, Matteo Carcassi, Luigi Legnani, Antonio Nava, Francesco Molino, Luigi Castellacci, etc.

En España la renovación estilística comienza en 1799 con la publicación de los métodos de Antonio Abreu, Fernando Ferrandiere y, sobre todo, Federico Moretti. Tradicionalmente los historiadores han dado una importancia que se ha demostrado excesiva a la figura del religioso Miguel García, alias Padre Basilio, cuyo mayor mérito debe haber consistido en enseñar los primeros rudimentos de la guitarra a Dionisio Aguado. Con el método de éste y las importantes obras de Fernando Sor la guitarra se sitúa en un puesto digno dentro de la vida musical, aunque, como instrumento nacional, se encuentra en todos los ambientes. Un viajero francés escribe en 1828 que la guitarra es aquí tan nacional como los toros o el chocolate: «Los aficionados tienen las uñas de la mano derecha de considerable longitud

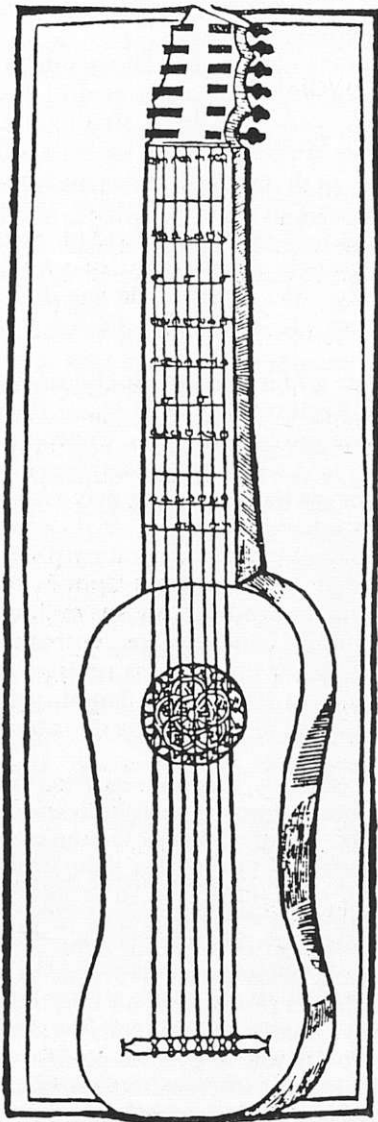
para conseguir un sonido claro y definido. Como el 'cigarito' está sostenido constantemente por estas uñas, llegan a adquirir un tinte amarillento que es considerado como un adorno. La manera favorita de tocar es el rasgado, que no es de mal efecto cuando el aficionado, frecuentemente una 'señorita' de ojos oscuros, lo emplea con juicio y sabe darle variedad de expresión».

El Romanticismo soñador, amante de lo exótico y oriental, encuentra en la guitarra el instrumento ideal para evocar con sólo su sonido ambientes alhambristas o trovadorescos. Destaca sobre todos los guitarristas de esta época (segunda mitad del s. XIX) Francisco Tárrega (1852-1909), cuyas obras siguen gozando de gran popularidad. Supo además crear una escuela guitarrística que ha perdurado hasta nuestros días a través de sus dos discípulos Miguel Llobet (1878-1938) y Emilio Pujol (1886-1977).

En 1935 la guitarra entra en el conservatorio de la mano de Regino Sáinz de la Maza. Poco después Joaquín Rodrigo compone su *Concierto de Aranjuez*, mientras Andrés Segovia triunfa en todo el mundo, convenciendo una vez más a los incrédulos de las posibilidades expresivas de la guitarra. El resultado es una nueva oleada guitarrística, esta vez a escala mundial. Surge el boom japonés con sus activas fábricas de instrumentos y sus millones de tañedores que inundan, incluso, los centros de enseñanza europeos. Baste un dato: las revistas especializadas en la guitarra alcanzan en Japón tiradas que no logran en Europa ni las revistas de información general.

Y en ésas estamos, cuando resucitan la vihuela, el laúd y la guitarra barroca, reivindicando un puesto que les había sido quitado por la omnipotente y ambiciosa guitarra. El interés por la historia y el gusto por escuchar cada música en su propia salsa han sido los culpables de esta especie de revolución hacia atrás. Ciclos como el presente demuestran que en nuestro país, a pesar de las deficiencias de la enseñanza musical, es posible contar con intérpretes especializados en cada instrumento y cada estilo musical. Al escucharlos, es preciso pararse un momento a considerar el esfuerzo humano que se resume en esas músicas, esos instrumentos y esos intérpretes. Casi habría que decir lo mismo que Napoleón ante las pirámides de Egipto: desde esas guitarras y laúdes nos contemplan muchos siglos.

Detañer vihuela



NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

VIHUELA Y LAUD EN EL SIGLO XVI

«Considerando yo, Vidal, que muchas obras divinas se han perdido por la ignorancia de sus poseedores, y deseando que este libro casi divino copiado por mí se conserve perpetuamente, he querido adornarlo con tan nobles pinturas que, llegando a manos de alguno que no tuviese conocimiento de esto, lo conservase por la belleza de las pinturas, y ciertamente las cosas que están notadas en este libro contienen en sí tanta armonía cuanto el arte musical puede expresar». Esto escribió allá por el 1517 el desconocido copista Vidal en la cabecera de la colección de obras de Meser Vincenzo Capirola, gentilhombre de Brescia. Y a fe que lo consiguió: actualmente se custodia en la Newberry Library de Chicago, que lo compró en 1904 por 1.500 liras. Es, sin duda el más bello libro de laúd que exista, bello para el oído y bello para la vista, según una regla seguida durante siglos por los constructores de instrumentos y un tanto olvidada hoy día.

Vincenzo Capirola pertenecía a la nobleza y no es probable, por tanto, que se dedicase profesionalmente a la música. Sus obras son el producto de un ocio cortesano, según el estilo diseñado por Castiglione. La colección comprende 22 transcripciones de canciones polifónicas, 13 *ricercari* y 6 danzas. El repertorio que maneja Capirola resulta un poco arcaico, pero el modo de instrumentalizarlo es, por el contrario, bien avanzado. Copia una canción española, la más difundida en su época: *Nunca fue pena mayor*, de J. Urrede sobre texto del primer Duque de Alba, don García Álvarez de Toledo. Pero el copista comenta en el índice: «Canción vieja, que por sí misma no es bella». *La vilanela* es la pieza con que se abre la colección. Pertenece al género de la *frotola*, composición italiana de carácter popular y ligero, muy en boga en aquellos años. El *Ricercare undécimo ala spagnuola* lleva en el índice el siguiente comentario: «Facile, bello».

El caso de Pierre Attaignant es bien distinto del de Capirola. Fue un joven emprendedor que se dio cuenta de la falta que hacía en París un editor musical. Comenzó en 1525 publicando un breviario; siguió en 1528 con varios volúmenes de polifonía. En 1529 apareció su primera publicación para laúd: *Tres breve et familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tablature du Lutz, avec la maniere d'accorder le dict Lutz*. Al año siguiente imprimió la colección de la que han sido extraídas las tres obras del presente programa: *Dixhuit basses dances garnies de Recoupes et Tordions avec dixneuf Branles, quatre Santorellos, Haultberroys, quinze Gaillardes et neuf Pavannes...* La calidad de las piezas contenidas en estas publicaciones es desigual. Los estilos de grafía también son diferentes de unas a otras. Todo ello ha hecho pensar que no se deben a P. Attaignant o, por lo menos, no todas. Algunas entre las mejores se atribuyen a Pierre Blondeau. Attaignant fue sobre todo un activo editor que en 1538 recibió el título de *imprimeur de musique du roi*.

Don Luis Milán fue, como Capirola, un caballero cultivado en los refinamientos de la cortesía. Tanto, que escribió un libro a imitación del de Castiglione, titulado *El Cortesano*, aunque la estructura y el contenido del mismo difieren mucho del modelo. En él narra las diversiones literario-musicales con que se entretenían los caballeros y las damas en la corte valenciana del Duque de Calabria. Su *Libro de música de vihuela de mano, intitulado el Maestro* (Valencia, 1535 o 1536) es el primero en su género que se publica en España. La obra está dividida en dos partes, la primera para principiantes, siguiendo «el mismo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra». En sus escritos se muestra Milán sumamente engreído, llegando a llamar poco menos que segundo Orfeo, pero, ciertamente, la frescura y galanía de su música son como para enorgullecer a cualquiera. Como no conocemos nada de la música para vihuela anterior a Milán, sorprende la de éste por las dificultades técnicas que afronta y la fluidez de su lenguaje instrumental. Fantasías, pavanas y *tentos* para vihuela sola, y sonetos, villancicos y romances para voz y vihuela con textos castellanos, portugueses e italianos constituyen su repertorio.

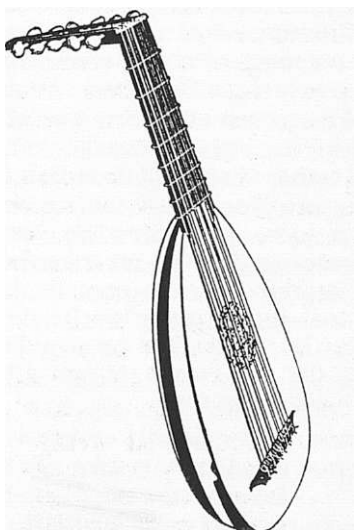
El paduano Giulio Cesare Barbetta es, según un

historiador italiano, «una de las más grandes personalidades en el campo de la música para laúd de los finales del siglo XVI». Publicó cuatro libros, tres en Venecia (1569, 1585 y 1603) y uno en Estrasburgo (1582). El contenido musical de éstos comprende numerosas danzas —entre ellas la *Moresca* tan en boga en la Venecia renacentista— y canciones, aunque lo más interesante son sus fantasías.

Luis de Narváez fue el asombro de los que lo conocieron. Aunque sea harto sabida, es necesario repetir una vez más, por lo expresiva, la anécdota que sobre él cuenta Luis Zapata: «Fue en Valladolid en mi mocedad un músico de vihuela, llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa a los que no entendían la música milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima». Había nacido en Granada y residido en la corte de la Emperatriz Isabel, al lado de Antonio de Cabezón y los mejores músicos españoles. Acompañó al Príncipe Felipe en sus viajes por Flandes, Italia y Alemania, con el cargo de enseñar a los «muchachos cantorcicos tiples de la capilla». A partir de 1555 se desconocen datos sobre su vida. *Los Seis libros del Delfín* (1538) son un magnífico exponente de su arte: transcripciones de música vocal, romances, villancicos, fantasías de elaborado contrapunto y, sobre todo, las primeras diferencias publicadas en nuestro país. La verdad es que, con otros nombres, la literatura laudística italiana ya había practicado con anterioridad formas variativas, por lo que no se puede afirmar con rigor que sea al *inventor* de la variación. Pero sí es cierto que Narváez muestra un refinamiento nada balbuciente en este arte. La *Canción del Emperador* que figura en el programa no es otra que *Mille regretz* de Josquin des Prés, poéticamente glosada por nuestro músico. También Cristóbal de Morales escribió una misa sobre esta canción. De sobra conocidas son las *Diferencias sobre «Guárdame las vacas»*. Para los contemporáneos de Narváez escuchar éstas o la canción anterior tenía un regusto distinto al del oyente actual, puesto que conocían de sobra las melodías sobre las que estaban construidas. ¿Servirá de algo saber que los versos de ésta última son este sencillo diálogo amoroso:

- Guárdame las vacas,
carillejo, y besarte he.
- Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.

Alonso Muclarra fue canónigo de la catedral de Sevilla, centro de la escuela polifónica andaluza a la que pertenecen, entre otros, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546) están estructurados en orden creciente de dificultad, comenzando por fantasías *para desenvolver las manos*. Puso música a las famosas *Coplas* de Jorge Manrique y a versos de Virgilio, Ovidio, Petrarca, Garcilaso y Boscán, sin que su música desmerezca nada los textos poéticos, antes bien, los realce. La *Fantasia que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico* es obra única y sorprendente. Mudarra avisa al principio: «Es difícil hasta ser entendida». Y en los últimos compases: «Desde aquí fasta acerca del final, hay algunas falsas; tañéndose bien, no parecen mal». El tal Ludovico fue un arpista de Fernando el Católico que desarrolló la rara habilidad de obtener semitonos cromáticos de las cuerdas de su instrumento, acortándolas convenientemente con el dedo. «Gran destreza y certidumbre era menester para esto», comenta Juan Bermudo. Pero lo sorprendente es que estos semitonos están utilizados aquí para crear *falsas*, o sea, disonancias, y algunas bastante violentas. Claro que el tema musical que subyace oculto en esta parodia humorística es el de la *Folia*. En definitiva, la locura.



SEGUNDO CONCIERTO

EL LAUD A SOLO Y A DUO

En la *Intavolatura de Lauto - Libro Primo* de Francesco Spinaccino (1507), primer libro impreso para laúd, se encuentran ya cuatro composiciones para dos laúdes. Son la primera muestra de una práctica ya añosa en esta época y en la que había brillado durante los decenios anteriores el laudista Pietro Bono. Aunque no hemos conservado ninguna obra suya, sabemos que su estilo consistía en glosar con una rica ornamentación la melodía de alguna canción conocida, mientras otro laudista, el *tenorista*, realizaba una reducción de la misma o simplemente tañía el tenor. De tal clase de dúos apenas tenemos ejemplos, como cabía esperar, dada su índole improvisada. Pero algunas obras de Joan Ambrosio Dalza y de Francesco da Milano pueden ser un eco de esta primera práctica.

La canción polifónica original podía ser respetada con más o menos fidelidad, según los estilos. Así ocurre con *Canti di voi le ladi* (publicada en 1571), que conserva la estructura del original, a pesar de una ornamentación bastante rica. Lo mismo puede decirse de la *Fantasia* de Francesco da Milano, tañida tal cual en un laúd, mientras el otro ejecuta la parte alternativa publicada por Joannes Matelart en 1559.

Con Giovanni Antonio Terzi, ya en los finales del siglo, se desarrolla otro estilo mucho más libre. Así, la *Canzona seconda di Claudio da Correggio* es difícilmente reconocible a través de la brillante puesta en escena de Terzi, prácticamente una recreación. Este laudista era también cantor y, según escribió un cronista, «si con la voz emulaba la armonía de los cielos, con el sonido del laúd rivalizaba con los mismos ángeles». Quizás sus facultades canoras tengan que ver con cierta facilidad para el diseño de contrapuntos de ornamentación virtuosística. Este es el título de su primera publicación en 1593: *Intavolatura di liuto, per sonar in concerto a duoi liutti et*

solo, il qual contene motetti, contrapunti, canzoni italiane et francese, madrigali, fantasie e balli di diversi sorti, italiani, alemani et francese. Incluye aquí bastantes piezas para dos laúdes y en otra publicación de 1593 una obra para cuatro.

La música italiana para dúo de laúdes se cierra brillantemente con la *Intabolatura di liuto et di chitarrone, nel quale si contengono dell'uno et dell'altro stromento: arie, balleti, correnti, gagliarde, canzoni e ricercate musicali e altre a dui e tre liuti concertati insieme* de Alessandro Piccinini (Bologna, 1623). Fue este laudista un músico profesional al servicio de los señores de Mantua, Ferrara y Bologna. Hizo fabricar diferentes tipos de laúdes que ensanchaban el instrumento en el registro grave. Su *Toccata* es una obra ciertamente espectacular. Ya no hay aquí laúd principal y laúd acompañante. Los dos rivalizan en pasajes de relieve y dificultad. Subsiste el lenguaje contrapuntístico propio del Renacimiento, pero la estructuración en secciones contrastantes nos está señalando la presencia de un nuevo estilo: el Barroco.

Mientras tanto, en otros países también se ha desarrollado la música a dúo. En España en Valderrábano el único vihuelista en publicar obras para dos instrumentos, aunque el teórico Juan Bermudo propone aumentar el procedimiento a toda la gama de instrumentos punteados: «Pueden templar una vihuela, un discante y una guitarra; un discante, una guitarra y una bandurria; y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que los sufran las cuerdas y cifrar para ellos y tañer en tres instrumentos a seis voces y a ocho. El concertar de las vihuelas que usan algunos va fuera del arte de música; es salga lo que saliere... Los que fueran músicos de veras o tuvieren principios en la música y buen entendimiento y en el estudio no fueren remisos, en estas pocas palabras entenderán qué diferencia hay de esta música de concierto a la que tañen algunos solamente de oído».

Inglaterra será el país que mayores pasos dé en esta dirección. Combinará el laúd con el *cittern* (pequeño instrumento de púa derivado de la citóla medieval), la *bandora* (invención inglesa, de fondo plano, cuerdas metálicas y tesitura más grave que el laúd), y también la flauta y las violas da gamba, formando con todos ellos el típico *broken consort* o conjunto partido, es decir, de sonoridades contrapuestas. También se producirá una relativamente abundante literatura para dos laúdes, que nos ha lie-

gado sobre todo a través de fuentes manuscritas, al contrario que en el caso italiano. La razón parece estribar en que en Inglaterra la música para dos laúdes cumple más una función doméstica que profesional.

Los ingleses se sumaron tarde al movimiento laudístico, por lo menos en cuanto a las ediciones, la primera de las cuales data de 1565- La época de esplendor se sitúa entre 1590 y 1630 y coincide con la actividad de John Dowland, cuya agitada vida le llevó a Francia, Italia y Dinamarca. Dowland se enorgullecía de que sus obras habían sido publicadas en las ocho ciudades más importantes del continente. En Inglaterra publicó tres colecciones de *ayres*, que son una especie particular de canción con acompañamiento de laúd y viola da gamba. Su obra más famosa fue *Lacrimae orseven Tears* (1604), para violas y laúd, donde expresó de modo magistral el humor fundamental de la música inglesa: la melancolía (*Semper Dowland, semper dolens* es el título de una pequeña obra suya). John Daniel, John Johnson y Francis Pilkington desempeñaron su actividad en Londres, en el entorno de la corte inglesa, de la que el segundo de ellos sería laudista oficial, cargo que más tarde (1612) ocuparía Dowland.

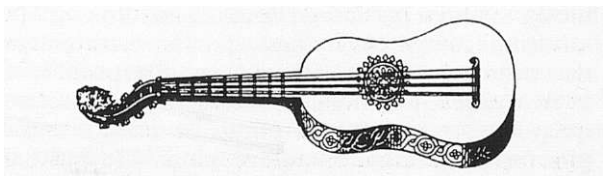
Otro laudista en la corte real inglesa fue Jacques Gaultier, el *Gaultier d'Angleterre*, miembro de una familia de Lyon trascendental para la historia del laúd barroco. Su hermano o primo Ennemond G., llamado el *G. le Vieux* o *G. de Lyon* fue maestro de la reina María de Medici y del cardenal Richelieu y sus obras, entre las que hay algunas para dos laúdes, se encuentran diseminadas en varios manuscritos de la época. El más famoso de la familia fue Denis, el *G. le Jeune* o *G. de París, l'illustre*, cuyo estilo influiría decisivamente en los clavecinistas franceses y en el desarrollo de la suite instrumental.

Las obras de S. L. Weiss y de J. S. Bach nos introducen plenamente en el siglo XVIII. Se trata de un arte final que resume varios siglos de tradición e influencias de los más diversos estilos. Weiss fue un personaje viajero que conoció y trató a los más importantes músicos de su tiempo. En su juventud estuvo al servicio del príncipe polaco Alexander Sobiesky en cuyo palacio de Roma coincidió con Alessandro y Domenico Scarlatti, que fueron directores de música al servicio del príncipe. Después de diversos viajes por Alemania, Austria y Checoslovaquia, su carrera estuvo a punto de verse truncada por un desgraciado incidente en 1722: Petit, un

violinista francés, casi le desgarró el pulgar derecho ¡de un mordisco!. Continuó sus exitosos viajes acompañando a J. J. Quantz. Trató a Federico el Grande y a su hermana Guillermina, que tocaba el laúd, y mantendría con ellos una relación continua hasta su muerte. Visitó a J. S. Bach en Leipzig en 1739 y seguramente se volvieron a encontrar cuando éste viajó a Dresde a visitar a su hijo Wilhelm Friedmann.

A pesar de su notoriedad, Weiss sólo llegó a ver impresa una obra suya, un *Presto* incluido por Telemann en su *Der getreue Musik-Meister*. Sin embargo, su obra para laúd a solo es la más extensa en toda la historia del instrumento. Aproximadamente unas 600 piezas, agrupadas en *Suonaten o Partien*, términos equivalentes en la práctica al de *Suite*, con esta sucesión característica: Allemande, Courante, Bourrées, Sarabande, Minuet y Gigue o Allegro.

La aportación de Bach a la música de laúd es pequeña, pero de sumo interés: Suite en sol menor (BWV 995), originalmente escrita para cello; Suite en mi menor (BWV 996), Partita en do menor (BWV 997), de la que hay versión para clave; Preludio, Fuga y Allegro en mi b mayor (BWV 998), también con versión para clave; Fuga en sol menor (BWV 1000), extraída de la Sonata primera para violín solo. Se ha discutido si algunas de estas obras de Bach están escritas para el laúd o para un tipo de clave provisto de cuerdas de tripa y de sonoridad similar a la del laúd, llamado *Lautenclavicymbel* o *Lautenwerk*. Por una parte está el hecho de que Bach, cuando escribía para laúd, no empleaba la característica tablatura, sino la notación normal. Pero también conservamos tablaturas contemporáneas con algunas de estas obras. Las tablaturas que conocemos dan detalles de digitación y ornamentación sumamente interesantes, aunque a la vez contienen más errores que las versiones en notación normal. En definitiva, son obras que se adaptan perfectamente a las posibilidades del laúd barroco, pero que exigen del intérprete un cuidadoso trabajo de preparación y revisión.



TERCER CONCIERTO

LA GUITARRA BARROCA

Dice un viejo refrán: «No hay peor enemigo que el de tu oficio». Para la guitarra barroca el competidor más incómodo ha sido la guitarra *clásica*, como para el clave lo ha sido el piano. Y no sólo ella. También la idea de que los instrumentos modernos, al ser más perfectos pueden acaparar con ventaja el repertorio de los antiguos —idea, que, por cierto, todavía se expresa sin rebozo— ha sido la causa, en el caso que nos ocupa, de una injusticia que poco a poco se va subsanando. Entre las dos guitarras las diferencias son tan sustanciales que hacen inasimilable el repertorio barroco a la guitarra moderna de seis cuerdas simples.

El nombre con que en general se conocía a la guitarra en el siglo XVII era el de *guitarra española*. Gaspar Sanz explica: «La razón es, porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas y en Madrid el Maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta. Y por eso, como de aquí se originó su perfección, los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta y por eso se le llama Guitarra Española». Hay que repetir una vez más que, a pesar de esta afirmación y de otra similar de Lope de Vega, fray Juan Bermudo habla de guitarras de cinco órdenes varios años antes del nacimiento de Espinel y Miguel de Fuenllana publica varias obras «para vihuela de cinco órdenes que llaman guitarra».

La diferencia fundamental entre vihuela y guitarra estriba en los órdenes octavados de ésta. En efecto, la guitarra coloca en los órdenes cuarto y quinto dos cuerdas: una gruesa, grave, y otra delgada, a la octava aguda. Así la encontramos en el primer libro que se publicó en España dedicado especialmente a la guitarra, el de Juan Carlos Amat *Guitarra española y Vandola en dos maneras de Guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes* (Gerona ¿1596?). Pero algunos autores como Gaspar Sanz

prefieren encordar su instrumento sólo con cuerdas delgadas, sin bordones: «En el encordar hay variedad, porque en Roma aquellos Maestros sólo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón en cuarta ni en quinta. En España es al contrario, porque algunos usan dos bordones, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer guitarra para hacer música ruidosa o acompañarse el bajo por algún tono o sonada, es mejor con bordones la guitarra que sin ellos. Pero si alguno quiere puntear con primor y dulzura y usar de las campanfelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas así en las cuartas como en las quintas, como tengo grande experiencia: y es la razón, porque para hacer los trinos y extrasinos y demás galanterías de mano izquierda, si hay bordón impide, por ser la una cuerda gruesa y la otra delgada y no poder la mano pisar con igualdad y sujetar también una cuerda gruesa como dos delgadas... y así puedes escoger el modo que te gustare, de los dos, según el fin que tañeres».

Quiere esto decir que, si tocamos la tablatura de las obras de Sanz en una guitarra actual, sin haber cambiado las cuerdas, todas las notas producidas en la cuarta y en la quinta estarán falseadas una octava. La explicación de Sanz al respecto es contundente y, sin embargo, no hay guitarrista actual que se precie, que no tenga en su repertorio alguna obra barroca. La confusión ya es tal, que hoy día se nos hace raro escuchar esta música tal como la concibieron sus autores. Abundan, por otra parte, las transcripciones y arreglos para orquesta, piano, orquesta de pulso y púa, etc. Ya en 1881 Emilio Arrieta escribió un *Capricho para orquesta con música del siglo XVII sacada de las obras de Gaspar Sanz*, que es una premonición de la popular *Fantasia para un gentil-hombre* de Joaquín Rodrigo. También podrían citarse algún arreglo de Felipe Pedrell y los *Antiguos aires y danzas* de Ottorino Respighi. El resultado es que una hipotética encuesta de preferencias entre el público daría como triunfadora absoluta a la versión moderna o, más aún, a las transcripciones para orquesta. El tiempo no pasa en balde y la estética del melómano no puede renunciar a la herencia clásica y romántica con sus sonoridades características. Creo, sin embargo, que un esfuerzo de adecuación de nuestros oídos, olvidándonos de otras sonoridades, se verá compensado por el descubri-

miento de un sonido particular, quizás insospechado y lejano a nosotros, pero original y distinto a los demás.

Espigo una serie de expresiones contenidas en el libro de G. Sanz y que pueden ayudar a situarnos en la estética desde la que hay que escuchar esta música: «novedad gustosa, artificioso movimiento, leve pulsación, rara suavidad, dulce consonancia, armonioso conciento, destreza, ligereza, primores, galanterías, rarezas, extrañezas, saínete, habilidades, extravagancias, discreción...».

La obra más antigua editada, de las que comprenden este programa es la de Gaspar Sanz, cuyo título explica muy bien su contenido: *Instrucción de Música sobre la guitarra española y método 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 e inglés. Con breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte, muy esencial para la Guitarra, Arpa y Organo, resumen en doce reglas y exemplos los más principales de contrapunto y composición. Compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés. Natural de la Villa de Calando, Bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca (Zaragoza, 1674).* La primera parte del libro, que se dedica al rasgueado, es poco original, tal como el autor reconoce: «que ya han enseñado otros muchos...» (La verdad es que, si Vd. hoy compra una guitarra en un comercio musical, le ofrecerán un metodillo de acompañamiento acórdico que diferirá muy poco del de Sanz e incluso del primero que se publicó, el de Amat). El tratado de acompañamiento es claro y útil para la realización del bajo continuo. Notemos que Sanz da por descontado que la guitarra es instrumento habitual para acompañar «sonadas y conciertos de violines que vienen de Italia», como lo son el arpa y el órgano, y para nada se habla del clave, que viene a ser hoy día el instrumento más utilizado en estos cometidos al interpretar música barroca.

La parte más importante del libro es la dedicada al tañer de punteado. Va precedida de doce reglas mediante las que conocemos bastante bien el estilo de interpretación y de ornamentación querido por el autor. Las láminas en las que se estampan las obras están grabadas por el propio Sanz, que todavía se entretiene en dibujar pajaritos en las esquinas. El contenido está formado por pasacalles, danzas y canciones nacionales y extranjeras, que son

las que le han dado justa fama.

Si seguimos la cronología, tenemos inmediatamente después la obra de Robert de Visée publicada en su segundo *Livre de pièces pour la Guitare* (1686). Había publicado un primer volumen en 1682 y el tercero aparecería en 1689. Todavía en 1716 dedicaría un libro al laúd y la tiorba, instrumentos en los que también era un afamado virtuoso. Había sido alumno de Francesco Corbetta, del que G. Sanz afirmaba que era «el mejor de todos». Poco conocemos de su vida, a pesar de haber ocupado el importante cargo de maestro de guitarra del Delfín. Según la costumbre francesa, las obras vienen agrupadas en forma de Suite precedida de un Preludio.

De nuevo en España, encontramos el *Poema Harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española, dedicado a la Sacra, Católica y Real Majestad del Rey Nuestro Señor, Don Carlos II, que Dios guarde, por su Capellán y más afectuoso vasallo, el Licenciado Don Francisco Gueráu, Presbítero, Músico de su Real Capilla y Cámara* (Madrid, 1694). Se abre el libro con unas *Advertencias a los principiantes* más breves que las de Sanz, pero de indudable interés para la interpretación. El contenido musical lo forman treinta y cuatro folios de Pasacalles y otros diez de Diferencias sobre conocidos esquemas danzarios: Pavana, Gallarda, Folia, etc. En general se puede decir que el mallorquín Gueráu es menos gracioso que el aragonés Sanz, pero posee una técnica musical más sólida. Aunque no lo especifica, podemos deducir de la abundancia de Pasacalles, que el autor destinaba su obra a los guitarristas profesionales. En efecto, el Pasacalles no es en esta época una danza, sino una especie de preludio que se tañe antes de un *tono o sonada*, o sea, antes de una pieza vocal o instrumental en la que la guitarra actúa como acompañante. Por eso hay pasacalles en todas las tonalidades y compases. Entre los pasacalles de Sanz y de Gueráu suman tal número, que Murcia anuncia en su librito que no publica ninguno, dado el variado surtido de que disponen los guitarristas con las obras de sus antecesores.

El último libro importante publicado para guitarra en Europa por el sistema de tablatura pasa por ser el *Resumen de acompañar la parte con la Guitarra, comprendiendo en él todo lo que conduce para este fin; en donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento todo género de posturas y ligaduras en los siete signos naturales y accidentales. Dedicado al limo. Sr. Don Jacome Adriani,*

Caballero del Orden de Santiago y Enviado extraordinario de los Cantones Católicos. Por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Nuestra Señora María Luisa Gabriela de Saboya, que Dios aya. Año de 1714. El título no es lo suficientemente explícito respecto al contenido del volumen, pues, si bien toda la primera parte es un tratado de acompañamiento —prueba de que el asunto preocupaba profesionalmente en España— la segunda, la más larga e interesante, la componen setenta páginas de apretada música. El panorama ha variado bastante respecto a las anteriores publicaciones y el Menuet francés, la danza de moda en una corte donde impera la moda francesa, se lleva la parte del león. Aún así, algunas piezas en la habitual forma de diferencias o variaciones llegan a adquirir unos desarrollos nada cursis, bastante cercanos al clasicismo de un arte maduro. En este sentido Murcia representa la culminación de la escuela española de guitarra durante el barroco. Menos conocido que Sanz hasta hace poco, su obra ha despertado en los últimos tiempos un interés creciente, constatable en tesis, publicaciones y conciertos.

Las tres primeras piezas de este concierto proceden de la mencionada edición de Madrid, pero las que siguen más adelante están copiadas en otra fuente, ésta manuscrita, conservada como tantas otras joyas bibliográficas españolas, fuera de nuestras fronteras: *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales, para el Señor Don Joseph Alvarez de Saavedra. Por Santiago de Murcia. Año de 1732.* Las obras anunciadas no son sino suites barrocas, a cuál más bella.

Finalmente el manuscrito de Antonio de Santa Cruz conservado, éste sí, en la Biblioteca Nacional, lleva el título de *Libro donde se verán Pasacalles de los ocho tonos y de los transportados. Y así mismo, Fantasías de compasillo, proporcioncilla, proporción mayor y compás mayor. Así mismo diferentes obras para Bigüela hordinaria (sic), que las escribía y hacía Don Antonio de Santa Cruz. Para Don Juan de Miranda.* Ningún dato sabemos sobre quienes eran estos dos personajes. El manuscrito carece de fecha y la opinión más difundida hasta ahora que lo databa a mediados del siglo XVII debe revisarse, trayéndola hacia los primeros años del siglo siguiente, a la vista de ciertas evidencias en las marcas de agua del papel e incluso de algunas características del repertorio que sería prolijo enumerar. El nombre de vihuela con que se bautiza el instrumento no debe

engañar ni al menos avisado. Se trata sin duda de un instrumento de cinco órdenes, como todos los anteriores, y el repertorio es también muy similar: Pasacalles, Fantasías (nada que ver con las fantasías contrapuntísticas del siglo XVI) y las consabidas diferencias sobre temas de danza.

POEMA HARMONICO,
 COMPUESTO DE VARIAS CIFRAS
 POR EL TEMPLE DE LA GUITARRA ESPAÑOLA.
 DEDICADO
 A LA SACRA·CATHOLICA·Y REAL MAGESTAD
 DEL REY NUESTRO SEÑOR
DON CARLOS SEGVNDO,
 QUE DIOS GUARDE.
 POR SV MENOR CAPELLAN, Y MAS AFECTO VASSALLO,
EL LICENCIADO DON FRANCISCO GVERAV,
PRESBITERO, MYSICO DE SV REAL CAPILLA, Y CAMARA,
 CON LICENCIA.

EN MADRID: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de M.DC.LXXXIV.

CUARTO CONCIERTO

LA GUITARRA CLASICO-ROMANTICA

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani vio la luz en Bisceglie, en la provincia de Bari el 27 de julio de 1781. De sus primeros años de formación se sabe bien poco, apenas lo que cuenta su primer biógrafo, Filippo Isnardi (1836): «Estudió en su patria y amó sumamente las bellas artes y especialmente la música. Aprendió el contrapunto y a la edad de 16 años compuso una misa que le proporcionó gran fama». Seguramente su formación musical se había producido como niño cantor en alguna iglesia.

Joseph Fernando Macari Sors nació en Barcelona en un desconocido día de 1778. Él mismo, que fue su primer biógrafo, dice haber nacido un 17 de febrero de 1780, aunque ello es imposible, porque su partida de bautismo data del 14 de febrero de 1778. A los cinco años, según confesión propia, cantaba todo lo que oía en la ópera italiana. A los doce años ingresó en la escolanía del monasterio de Montserrat, donde recibiría una buena formación musical, de la que él mismo siempre se acordó con cariño.

Giuliani y Sor son dos claros ejemplos de una generación que nació en el antiguo régimen, pero que se encontró con grandes cambios sociales cuando empezaba a vivir. Simplificando mucho, se podría decir que sus vidas se rozaron con la de Napoleón. Ambos se convirtieron en dos prototipos de una figura característica de la Europa decimonónica: el virtuoso. Más concretamente; el concertista de guitarra, clase a la que pertenecen también Federico Moretti, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi y, en cierto sentido, Dionisio Aguado. Procedían de un mundo en el que el músico era un asalariado al servicio de la Iglesia o la aristocracia pero les tocó vivir en una sociedad burguesa que se regía por las leyes de la oferta y la demanda.

Giuliani se estableció en un primer momento en Viena, donde permanecería hasta 1819- Viena le ofrecía sobre todo la posibilidad de ser conocido

por los grandes editores, pero también la de co-dearse con grandes intérpretes de la talla de Hummel, Moscheles y Spohr o con compositores del talento de Beethoven. Giuliani se esfuerza por conseguir para la guitarra un puesto en los conciertos de cámara o con gran orquesta. Fruto de esta actividad son tres conciertos para guitarra y orquesta de cuerda, bastantes tríos con flauta y violín, y dúos con piano. Se cuenta que en el Congreso de Viena dio un concierto ante los soberanos allí reunidos. También cuentan sus *hagiógrafos* que, vuelto a Roma actuó varias veces junto a Rossini y Paganini, cuya unión fue llamada *Triunvirato musicale*. En esta fecha, 1820, los *cuadernos de conversación* de Beethoven escriben: *Giuliani está en Roma*. En 1823 viaja a Londres, donde mantiene una cierta rivalidad guitarrística con Fernando Sor. Viaja después a Rusia, siempre rodeado de éxitos y finalmente vuelve a Nápoles, donde muere en 1829- Años más tarde en Londres un grupo de entusiastas profesores y aficionados crean una revista, *The Giulianiad*, que intenta difundir la música de guitarra bajo la advocación del maestro. En ella se publican obras de Giuliani, Sor y otros guitarristas, pero también canciones y arias de Mozart, Schubert o Paisiello con acompañamiento de guitarra.

Giuliani dejó catalogados a su muerte 151 números de opus y otras cincuenta obras fuera de esta serie. La forma más abundante es la variación de la que dejó más de veinte ejemplos. Es evidentemente una forma que se presta muy bien a las posibilidades virtuosísticas de un intérprete con facultades y a las exigencias de un público que busca ser deslumbrado, aunque en el caso de Giuliani y de Sor —los guitarristas más *músicos* de su generación—, siempre cabe esperar una buena dosis de poesía detrás del aparato virtuosístico.

Sor había llegado a Londres, como tantos liberales españoles, huyendo de la persecución absolutista. Allí permaneció desde 1815 a 1823, tan conocido por sus composiciones y clases de canto, como de guitarra. También publicó obras para piano y estrenó un ballet, *Cendrillon*, en el King's Theatre el 26 de marzo de 1822. Se enamoró de Felicité Hulin, una bailarina, y emprendió tras ella una tournée por París, Berlín, Varsovia, Moscú y San Petersburgo. A la vuelta, ya separado de Felicité, se estableció en París, donde residiría hasta su muerte, ocurrida el 10 de julio de 1839. Durante cuatro años coincidió en el mismo hotel con Dionisio Aguado, al que le

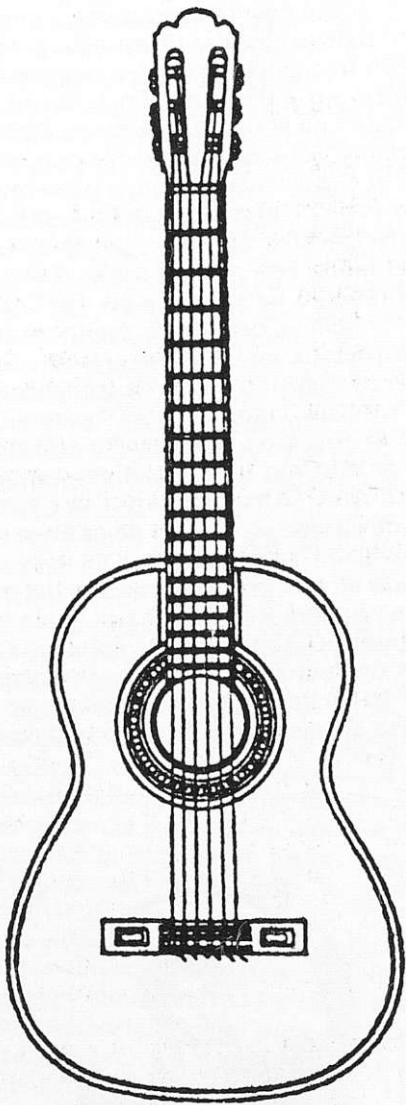
uniría una profunda amistad. A pesar de tener muy distintos conceptos del sonido de la guitarra —Sor tocaba con las yemas de los dedos de la mano derecha y Aguado prefería pulsar con uñas— tocaban a dúo con frecuencia. Sor compuso el dúo *Los dos amigos* y, según cuenta un cronista, «a uno y a otro les costó trabajo ejecutar dicho dúo, porque se distraían con frecuencia oyéndose mutuamente».

También Sor cultivó mucho la forma variativa. Comentando un concierto de Sor en París el crítico e historiador Fétis escribía: «Se le puede tal vez reprochar el elegir temas más bien poco interesantes, pero los varía de un modo tan feliz, que hace olvidar su trivialidad y consigue que se destaque solamente el modo con que los trata». Tales calificativos son difíciles de aplicar a las *Variaciones sobre «O cara armonía»*, de Mozart, seguramente su obra más interpretada, en las que ni el tema original ni el tratamiento variativo pecan de trivialidad.

Sor y Giuliani, como también Aguado, dedicaron parte de su esfuerzo a la pedagogía del instrumento, y fruto de ello son los respectivos métodos, cuya utilidad todavía se manifiesta por su vigencia en los centros de enseñanza. Detrás de cada guitarrista de esta generación había un apóstol de su instrumento, necesitado de recoger la aprobación del público no sólo hacia su obra y su persona, sino también hacia las posibilidades sonoras de la guitarra. Quizás sus desvelos no fueron infructuosos y el papel que la guitarra ha ocupado posteriormente se deba en gran parte al fuerte impulso que le dieron en esta primera fase.



Fernando Sor



QUINTO CONCIERTO

LA GUITARRA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

En 1907 Manuel de Falla llega a París. Allí se encuentra con dos compatriotas con los que establece relaciones amistosas: Isaac Albéniz y Joaquín Turina. El cuarentón Albéniz se halla componiendo el último cuaderno de su *Iberia*, en el que expresa su personal visión de la música nacional. Albéniz ha percibido claramente los múltiples acentos de la guitarra española y los utiliza libremente en el lenguaje de su piano. El nacionalismo postromántico llega así a un punto final, del que no hay salida, si no es a través de un fácil folklorismo, que en nada puede satisfacer a un espíritu exigente como Falla. Este, andaluz de nacimiento, nunca ha pensado utilizar la guitarra como medio de expresión propio. La guitarra, ya se sabe, es un instrumento para el que sólo los guitarristas han sabido componer algo digno. Sin embargo, como insinuaba Ravel, la guitarra es un instrumento que por sí solo, con sus cuerdas al aire, produce un acorde impresionista. Ahí están para demostrarlo las evocaciones guitarrísticas de Claude Debussy, cuya música, según Falla intuye claramente, «no está hecha a la española, sino en español, o mejor en andaluz, dado que nuestro cante jondo —en su forma más auténtica— ha inspirado no sólo las obras escritas por él intencionalmente con carácter español, sino también muchos valores musicales determinados que se pueden apreciar en otras obras suyas no compuestas con esta intención».

Pasan los años. Falla vuelve a Granada. Debussy muere en 1918. En 1920 la *Revue Musicale* invita a varios compositores a escribir obras en homenaje suyo. Entre los nombres que aparecen en este *Le Tombeau de Debussy* figuran Stravinsky, Ravel, Bartok y Falla. Para él nuestro autor escribe el *Homenaje*, que en su transcripción para orquesta años más tarde subtitula *Elegía de la guitarra*. El guitarrista Miguel Llobet, discípulo de Tárrega se encargaría

posteriormente de revisar y retocar técnicamente el *Homenaje*, aumentando su carácter impresionista y, si cabe decirlo, *fallista*.

Paralelamente se produce otro fenómeno de no menos trascendencia: triunfa en los escenarios de todo el mundo un joven guitarrista llamado Andrés Segovia, que anima a los compositores a escribir para su instrumento, ofreciéndoles su colaboración y sus posibilidades de difusión. Se empieza a romper así ese hielo que separaba a los guitarristas de los demás músicos, sobre todo de los compositores.

Además, Segovia tampoco es el único. Regino Sáinz de la Maza entra en la década de los 30 de catedrático de guitarra en el Conservatorio de Madrid, algo impensable sólo treinta años antes. Durante los años de la Guerra Civil un joven compositor ha escrito en París un *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta. En 1940 lo estrena Regino Sáinz de la Maza en Barcelona e inmediatamente después en Bilbao y Madrid. La obra tiene éxito inmediato y se difunde por todo el mundo.

Éstos son, a grandes rasgos, los mimbres con que se teje la historia de la guitarra en España en este siglo nuestro. Después vendrá cada compositor a poner su acento personal. Algunos, como el sevillano Joaquín Turina o el madrileño Federico Moreno Torroba gustarán siempre de manejar elementos folklóricos casi sin pasar por el tamiz. Parte de la crítica los tachará de retrógrados, pero el público los aceptará de buen grado, porque es un lenguaje que conoce y entiende, al contrario de otras obras más vanguardistas, cuyo significado, si es que pretenden tenerlo, se les escapa. Las *Evocaciones* de Antón García Abril continúan de algún modo esta línea tradicional. Compuestas en homenaje a Miguel de Unamuno y Antonio Machado, se mantienen dentro de la ortodoxia tonal con claras alusiones melódicas y rítmicas al folklore. (Por cierto y entre paréntesis: ¿qué habría pensado el bueno y sordo de D. Miguel, si hubiera sabido que después de muerto alguien iba a escribir una obra musical en su honor?).

Federico Mompou es difícilmente clasificable dentro de vanguardismos o tradicionalismos. Su colección de *Canciones y danzas* comprende hasta el momento doce piezas compuestas para piano y una escrita para la guitarra y transcrita después para el piano. La mejor definición de la obra de Mompou la ha dado él mismo, tomándola de San Juan de la Cruz, al titular una de sus últimas colecciones para piano: *Música callada*.

La guitarra española en el s. XX, en nuestros días, es todo eso y mucho más. Es también la guitarra de diez cuerdas de Narciso Yepes y la guitarra flamenca ascendida a los honores del concierto y la guitarra vanguardista que busca nuevos lenguajes a través de la investigación sonora y —¿por qué no?— también la guitarra eléctrica con sus mundos y submundos, y la guitarra de jazz con los suyos y... Pero todo eso no cabe en un solo concierto. Ahora bien, que quede claro que la historia de la guitarra todavía no ha acabado. Ni la de la vihuela, ni la del laúd.

JUAN JOSE REY MARCOS

PARTICIPANTES



Jorge Fresno

Fue uno de los primeros intérpretes que difundió la música española y europea de los siglos XVI, XVII y XVIII con los instrumentos originales —vihuela, laúd, tiorba, guitarra barroca— a través de conciertos y de cursos internacionales de interpretación en diferentes países de América del Sur y de Europa. Asimismo ha sido invitado a participar en festivales internacionales: Berlín, Amsterdam, Belgrado, Siena, Florencia, Estella, Madrid, Santander, Sevilla, Barcelona, Saintes (Francia).

Profesor de vihuela, laúd, guitarra y bajo continuo, desde su primera edición, en el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca.

Ha grabado diversos discos sobre los vihuelistas españoles del siglo XVI, incluidos en la colección de Música Antigua Española. Para esta misma colección y conmemorando los cuatrocientos años de la muerte del vihuelista sevillano Alonso de Mudarra (1580-1980), ha grabado su obra integral para vihuela y para vihuela y canto, este en la voz de Rosmarie Meister.

Desde 1978 Jorge Fresno es director de Albicastro-Ensemble-Suisse, agrupación dedicada a la interpretación de la música barroca.

Juan Carlos Rivera

Natural de Alcalá de Guadaira (Sevilla), realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Cursó la carrera de Guitarra bajo la dirección de América Martínez. Becado por el Ministerio de Cultura asistió a los Cursos Internacionales de Música *Manuel de Falla* en Granada con el profesor José Luis Rodrigo. Asistió también a los Cursos que por dos años consecutivos impartió Abel Carlevaro en Sevilla y está en posesión de diversos galardones.

Desde hace varios años está especializado en la interpretación de música renacentista y barroca para vihuela y laúd. En la actualidad comparte su labor docente con una actividad concertística que le ha llevado a las principales ciudades españolas. Ha grabado en repetidas ocasiones para T.V.E., R.N.E., S.E.R., etc. Ha actuado en el Teatro Real de Madrid con la Orquesta de Euskadi bajo la dirección de Odón Alonso en el estreno en España de *Teodora*, Oratorio Dramático de Haendel.

Juan Carlos de Mulder

Inició sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudió con los profesores Miguel Angel Coria (Armonía), A. Bolia (Formas Musicales), Navarrete (Solfeo), Martín Ponas (Rítmica), E. Gonzalo (Guitarra).

Desde sus comienzos se interesó por la música de laúd y de vihuela, estudiando vihuela con Jorge Fresno, laúd y bajo continuo con Robert Clancy, laúd y técnica con José Miguel Moreno y conjunto instrumental con Jordi Savall.

Desde 1981 compagina el estudio con el trabajo como laudista profesional y ha realizado diversas grabaciones discográficas y televisivas, actuando en diversas partes del mundo.

Cabe destacar en 1983 una gira de conciertos por Suiza, Italia, Alemania y Francia con el grupo *Albicastro Ensemble Suisse*.

En 1984 conciertos por numerosas ciudades españolas con el grupo *Pro Música Antigua de Madrid* interpretando un programa medieval centrado en las cantigas de Alfonso X el Sabio y una gira por Dinamarca y Alemania con el mismo grupo. Ese mismo año obtuvo una Beca del Ministerio de Cultura para estudiar en el Conservatorio de La Haya durante el curso 84/85.

Gerardo Arriaga

Nació en San Luis Potosí (México) en 1957. Allí comenzó sus estudios musicales de forma autodidacta, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, el Pontificio Instituto di Música Sacra de Roma y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ha estudiado guitarra, composición y musicología con Selvio Carrizosa, Mario Lavista, Leo Brouwer, Armando Renzi, Domenico Bartolucci, Javier Hinojosa, Ismael Fernández de la Cuesta, Antonio Gallego, Dionisio Preciado, José Luis Rodrigo y José Tomás.

Obtuvo los siguientes premios: Premio extraordinario de fin de carrera de guitarra, 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), Premio extraordinario de fin de carrera de Musicología, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1985).

Ha ofrecido numerosos recitales de guitarra, y ha colaborado con el grupo *Pro Música Antigua de Madrid*.

José Miguel Moreno

Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales a muy temprana edad, con su padre. En su período guitarrístico obtuvo, entre otros, el Primer Premio en el *Concorso Internazionale di Interpretazione* de Gargnano (Italia), 1977.

Más adelante se especializa en la interpretación histórica de la música antigua.

Ha dado recitales en Francia, Italia, Suiza, Austria, Holanda, Alemania, Inglaterra, Noruega, Finlandia, Rumania, Yugoslavia, América y España. Ha actuado para las televisiones francesa (ORTF), Alemana (DR), Noruega (NRK), Rumana, y Española (RTVE) y para diversas Radios Europeas. Colabora desde hace varios años con Teresa Berganza a la que acompaña en sus recitales, actuando en las Salas y Festivales más prestigiosos y con la que ha grabado para Philips.

Actualmente es miembro del Ensemble Hesperion XX y profesor en los Cursos de *Música Histórica* en Mijas (Málaga) y el *Curso de Música Barroca y Rococó* en San Lorenzo de El Escorial.

José María Gallardo del Rey

Nace en 1961. Desde muy corta edad realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Sevilla, bajo la dirección de América Martínez, finalizándolos con las más altas calificaciones.

Ha sido becado para los Cursos Internacionales *Manuel de Falla* en Granada, *Música en Compostela*, y por la Fundación *Alte Kirche Boswill* (Suiza), para el *I Curso Internacional de Virtuosismo*, siguiendo las clases con Regino Sainz de la Maza y con José Tomás, respectivamente. Igualmente fue seleccionado para tomar parte activa en las Clases Magistrales que Andrés Segovia impartió en Granada en julio de 1.981. Fue seleccionado, asimismo, para representar oficialmente a España en el *Podium Internacional de Jóvenes Músicos*, celebrado dentro del XXXI Congreso Mundial de Juventudes Musicales.

Cuenta con numerosos recitales por toda la geografía española, y en países como Francia, Grecia, Austria, Checoslovaquia y Yugoslavia, así como actuaciones y grabaciones para RTVE, RTF, RTB y JRT, y está en posesión de diversos galardones.

En la actualidad desempeña sus funciones pedagógicas como Profesor Titular de Guitarra en el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial.

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 la Música Antigua*, donde desarrolla, desde hace quince años, trabajos de investigación y realiza conciertos de música medieval y renacentista, ha sido subdirector de la Revista de Musicología y ha colaborado en Radio Nacional y 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 Valderrábano para una y dos vihuelas* (1976); *Los instrumentos de púa en España* (en prensa).

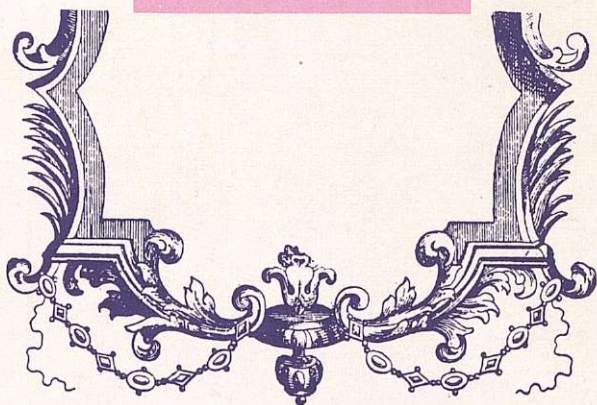
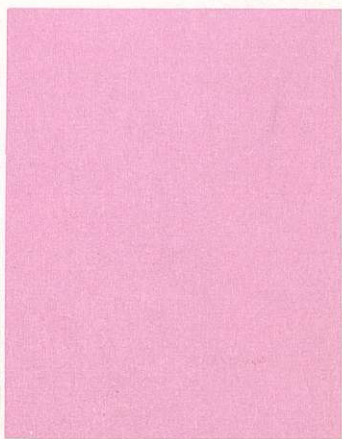
Imprime: *Gráficas PANADERO*
Ctra. Madrid, 74
02006 - ALBACETE

Depósito Legal: AB-6/86

Der Ziegler im
der Becken. vij.

o	999p	E5p	Eo i	oo	999p	E5p		
2	nng	nig	nfg	2 2	nng	nqc		
		r 2	2		r	2 g		
Eo i	o02	pEp9	E99	E94v	955	E E	99p	Eo i
nfg	2	c c	4n	4ng	ni	n4	nng	nfg
2		g2gr	yr	yr		2y	r	2
oo	pEp9	E99	E94v	95	E E	99pE5	Eo i	oo
un2	cnc	4n	4ng	ni	n4	n	nfg	nn2
2	g2gr	yr	yr	n	2y		2	2

Cultural Albacete



DELEGACION PROVINCIAL DE CULTURA
Salón de Actos
Avenida de la Estación, 2
ALBACETE