

**INFLUENCIA DE LA MÚSICA DE VIHUELA Y
GUITARRA BARROCA EN LA
OBRA ORQUESTAL PARA GUITARRA DE
JOAQUÍN RODRIGO:
*FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE***



MÁSTER EN CREACIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

CURSO 2010/2011

ASIGNATURA: LA INTERPRETACIÓN ORQUESTAL DIACRÓNICA

PROFESOR: JOSÉ ZÁRATE

ALUMNO: ALBERTO BLANCO BOHIGAS



Universidad
Rey Juan Carlos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1- Estado de la cuestión	3
2- Breve contextualización de la de la música antigua española para cuerda pulsada, Renacimiento y Barroco. Posterior utilización de la misma en los movimientos nacionalistas españoles de finales de s.XIX en inicios del s.XX.....	5
3- Nacimiento de la música nacionalista en España a finales del s.XIX.....	11
4- Principales transcriptores de música antigua para cuerda pulsada en el s.XX	15
5- Búsqueda de las fuentes musicológicas a las que pudo tener acceso Joaquín Rodrigo	23
6- Conclusiones	29
7- ANEXO I BIBLIOGRAFÍA.....	31
8- ANEXO II Fuentes hemerográficas	35
Anexo II a Catálogo de obras para guitarra de Joaquín Rodrigo	35
Anexo II b Conferencia Joaquín Rodrigo	39
Anexo II c Ediciones de transcripciones Emilio Pujol	45
Anexo II d Ediciones de transcripciones Andrés Segovia.....	48
Anexo II e Ediciones de transcripciones Regino Sainz de la Maza	49
Anexo II d Ediciones de transcripciones Narciso Yepes.....	53

“INFLUENCIA DE LA MÚSICA DE VIHUELA Y GUITARRA BARROCA EN LA OBRA ORQUESTAL PARA GUITARRA DE JOAQUÍN RODRIGO: *FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE*”

INTRODUCCIÓN

En un principio la intención de este trabajo buscaba la comparación de un fragmento de *Fantasia para un Gentilhombre* (1954) de Joaquín Rodrigo (1901-1999) con el correspondiente fragmento de *Instrucción de Música Española* (1674) de Gaspar Sanz (1640-1710).

A medida que he ido avanzando en el trabajo he ido modificando mis pretensiones hasta concretar la cuestión que se plantea a continuación. El presente trabajo pretende realizar una reflexión acerca de la utilización de la música antigua española en el nacionalismo casticista y la presentación de la cita literal como material sonoro.

Para esto se planteará brevemente el desarrollo de la musicología en España a raíz de los movimientos nacionalistas de finales del s. XIX con Felipe Pedrell (1841-1922) como uno de sus máximos impulsores y Emilio Pujol (1886-1980) como uno de los padres de la musicología en España y musicólogo el más importante en el estudio de la música antigua española de cuerda pulsada.

1. Estado de la cuestión

A pesar del prestigio y reconocimiento internacional del compositor Joaquín Rodrigo no disponemos de muchos trabajos científicos de investigación en torno a su obra. Obviamente disponemos de una amplia bibliografía en torno a su vida y composiciones, sin embargo sólo encontramos una tesis doctoral publicada en España referida a su obra: “*La Música pianística de Joaquín Rodrigo*” de M^a Consuelo Martín Colinet, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2004.

Seguramente el estudio que más se acerca a la cuestión que aquí planteamos sea: “*The Musicologist behind the composer: The impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo’s guitar compositions*” de José A. Donis publicado por la Universidad Estatal de Florida; Departamento de Música, 2005.

2. Breve contextualización de la de la música antigua española para cuerda pulsada, Renacimiento y Barroco. Posterior utilización de la misma en los movimientos nacionalistas españoles de finales de s.XIX e inicios del s.XX

En el presente apartado se pretende hacer una breve descripción de cuál será el repertorio de cuerda pulsada del renacimiento y barroco que se utilizará en el siglo XX en el denominado nacionalismo casticista. Asimismo se estudiará qué tipo de autores eran más apropiados por su estilo y qué tipo de composiciones se buscaban.

Antes de abordar el repertorio de vihuela hemos de tener en cuenta algunos motivos que harán que este instrumento resulte especialmente atrayente a los músicos del nacionalismo español de principios del s. XX.

La vihuela es un instrumento especialmente enigmático para los musicólogos por vario motivos, sólo se utilizó en España y por influencia en Portugal y Sudamérica

Consecuencia de esto es que todo el repertorio pertenece a autores españoles. Sin embargo el repertorio de vihuela tuvo mucho reconocimiento en el resto de Europa y sabemos que se interpretaba en el Laúd renacentista.

Este instrumento dista mucho de la vihuela, tiene fondo abombado, caja en forma de lágrima, y mástil bastante corto, al contrario de la vihuela que tenía fondo plano, cuerpo en forma de ocho y mástil de mayor longitud que el laúd, sin embargo comparten el número de órdenes y su afinación, lo que hacía que los repertorios de ambos instrumentos fuesen practicables en cualquiera de ellos.

Es por esto que ya desde el renacimiento el repertorio de vihuela quedó asociado directamente con la cultura española. Para añadir más ingredientes a este enigmático instrumento sabemos que tan sólo se conservan tres vihuelas en todo el mundo (vihuela s. XVI “*Guadalupe*” Museo Jacquemart-André de París, vihuela del S. XVII reliquia de la Santa quiteña Mariana de Jesús que se encuentra en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, Ecuador¹, vihuela “*Chambure*” Cité de la Musiqué en París) cuando fue uno de los instrumentos con mayor apogeo en

¹ Bermudez, Egberto: *La Vihuela: los ejemplares de París y Quito* La Guitarra Española; Catálogo exposición Museo Municipal de Madrid The Metropolitan Museum of Art. Ed: Ópera Tres, Madrid 1993

España y hay constancia escrita del gran número de vihuelas que se construyeron y vendieron en el renacimiento.

Un posible motivo de esto es que quizá el apogeo y éxito de la guitarra barroca hizo que muchas vihuelas fueran reconstruidas a guitarras barrocas.

El repertorio de Vihuela se reparte entre publicaciones y manuscritos, dentro de las primeras encontramos siete autores diferentes cada uno con su publicación propia:

- Luys Milán: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536);
- Luys de Narváez: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538);
- Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546);
- Enríquez de Valderrábano: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba 1547);
- Diego Pisador: *Libro de música de vihuela* (Salamanca 1552);
- Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla: Martín de Montedoca, 1554);
- Esteban Daza: *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576).

Dentro de las fuentes manuscritas cabe destacar, *Ramillete de Flores*, *Manuscrito Simancas* y *Manuscrito Barbarino* (Cracovia), pero no serán tratadas en este trabajo porque todas fueron descubiertas con posterioridad a la obra de Rodrigo que aquí se aborda.

Antes de adentrarnos en el repertorio de Guitarra barroca hemos de tener en cuenta que este instrumento también se consideraba genuinamente español, hasta el punto de que era llamado guitarra española. Curiosamente y al contrario que la vihuela, este instrumento sí que tuvo gran difusión por toda Europa, especialmente Italia y Francia, de hecho vamos a encontrarnos con un repertorio mucho más extenso en Italia que en España

Dentro del repertorio de guitarra barroca nos encontramos con las publicaciones de Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Herederos de Diego Dolmer, 1674) (sabemos que tuvo al menos ocho ediciones, la octava en 1697);

Francisco Guerau *Poema Harmónico* (Madrid, 1694) Santiago de Murcia *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1714).

Tanto el repertorio de vihuela (lenguaje modal) como el de guitarra barroca (tonalidad rudimentaria del Barroco Medio) están escritos en lenguajes compositivos que van a resultar muy útiles a Joaquín Rodrigo.

El repertorio de vihuela está escrito en un lenguaje modal renacentista. Es importante destacar que es este un repertorio fuertemente experimental y como tal buscaba la exploración y desarrollo del sistema modal. Hay en todos los vihuelistas una intención clara de exploración de todos los modos, lo que conocemos hoy en día como ciclos modales.

Además vamos a encontrarnos con gran cantidad de piezas que son canciones populares a las que los vihuelistas añadían otras voces creando un tejido polifónico contrapuntístico.

Esto tiene como consecuencia el desarrollo del tercer modo (deuterus auténtico), cuarto modo (deuterus plagal), y modo mixto del tercer y cuarto modo, siendo estos modos los menos desarrollados dentro de la música renacentista, serán los que han caracterizado tradicionalmente la música popular española (este dato es muy importante porque es lo que va a provocar que esta música se tome como materia prima en la neomodalidad neoclásica iniciada por Debussy).

Dentro de los siete libros de vihuela encontramos gran abundancia de obras escritas en tercer modo, cuarto modo y modo mixto (tercero y cuarto), en este sentido el trabajo más interesante hasta la fecha es el realizado por la musicóloga Herminia Navarro en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2007².

Este trabajo se centra en el estudio de la modalidad de las piezas para vihuela en las que el autor especifica el modo. De todas las piezas estudiadas encontramos 11 del tercer modo, 23 del cuarto modo, y 8 de modo mixto, un total de 42 piezas escritas en una modalidad que se ha asociado directamente a la cultura española:

² Navarro Rivera, Herminia *La Modalidad en los Libros de Música para Vihuela (1536-1576)* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia; Departamento Historia del Arte III; Madrid 2007

“ *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, de Luys Milán, contiene un total de 72 obras...

...Milán sólo indica el modo tercero en dos fantasías, la nº 7 en el primer libro, cuyo término es *si remiso* y la nº 44 en el segundo, con final en *re remiso*... ... hay dos ejemplos de cuarto modo según indicación del propio autor, la pieza nº 8, en el primer libro, y la nº 45, en el segundo...

...Hay ocho piezas clasificadas por Milán como de modo mixto de tercero y cuarto, cuatro de las cuales pertenecen al primer libro, las nos 9, 12, 14 y 24, y otras cuatro al segundo, las nos 43, 46, 47 y 52...

...*Los seys libros del Delphín*, el segundo de los impresos de música para vihuela, es el más breve de contenido dentro de las obras de los vihuelistas. Tiene un total de 35 piezas...

... Sólo hay una obra de tercer modo con indicación por parte del autor, la [fantasía por el] *Tercer tono*, nº 7...

... El cuarto modo es, junto al primero, el modo preferido por Narváez para las obras de modo menor. Dentro del total del repertorio hay cinco piezas con este modo indicado, tres para vihuela sola y dos para voz y vihuela.

...Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifras para vihuela*...

...El tercer libro de música para vihuela contiene 72 piezas tanto para vihuela sola como para voz en notación mensural y vihuela, así como seis piezas para guitarra de cuatro órdenes, novedad en el repertorio...

...Hay tres piezas de modo tercero con indicación por parte del autor, el tiento nº 30, la fantasía nº 31 y el *Kyrie postrero de una missa de Iosquin que va sobre Pangué Lingua*, nº 32, todas por el término de *mi remiso*...

...Dentro del ciclo modal del segundo libro hay tres obras de cuarto modo con indicación por parte del autor...

...Enríquez de Valderrábano: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas...* ...contiene en total 171 piezas, de las que sólo 29 tienen indicación de modo...

...Sólo hay una pieza de tercer modo con indicación del autor en el quinto libro, la fantasía nº 93, cuyo término es *mi intenso*...

...Hay dos fantasías de cuarto modo con indicación por parte del autor, la nº 89, que transcurre por el término de *mi intenso*, y la nº 120, escrita por *sol intenso*...

...Diego Pisador: *Libro de música de vihuela...* ...De las 95 piezas que en total contiene el libro de Pisador, 27 llevan indicación de modo...

...Sólo indica Pisador el modo tercero en una obra para voz y vihuela, la *Fantasia del tercero tono sobre mi la sol mi fa sol mi*, nº 36, cuyo término es *do# remiso*.

...Otro de los modos con más piezas en las que aparece indicación del autor es el cuarto, con cinco en total, cuatro para voz y vihuela y una para vihuela sola. Las piezas para voz y vihuela son el salmo *Dixit Dominus Domino meo*, nº 32, la *Fantasia del cuarto tono sobre la sol fa re mi*, nº 37, la *Fantasia del cuarto tono sobre la sol la mi fa mi*, nº 43 y la *Fantasia a tres bozes del cuarto tono sobre mi la sol mi fa mi*, nº 44. La pieza para vihuela sola es la *Fantasia del cuarto tono a quatro*, nº 49. Los términos por los que están escritas estas obras son de nuevo variados. De esta manera, las piezas números 32 y 49 tienen como final *do# remiso*, las nos 37 y 43 *fa# intenso* y la nº 44, *si remiso*.

...Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra...* ... el más extenso de los libros publicados para vihuela, contiene 182 piezas, y sólo en 21 de ellas se señala el modo

...Son dos las piezas de tercer modo, según indicación del propio autor; *Donec ponam. Tercero tono. Guerrero*, nº 99, y *Tiento del tercero*, nº 176, las dos escritas por el término de *mi*...

...Fuenllana clasifica dos piezas como de cuarto modo. Sus títulos son *Donec ponam. Cuarto tono. Guerrero*, nº 100, y *Tiento del cuarto*, nº 177...

...Esteban Daza: *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso...* ...contiene 62 piezas repartidas en tres libros... ...De ese total de 62 piezas, 22 llevan indicación de modo,
...Hay sólo una fantasía de tercer modo con indicación por parte del autor, titulada *Fantasia por el tercero tono*, nº 3, con final en *si remiso*...
...Daza clasifica como de modo cuarto sólo una pieza, la *Fantasia por el cuarto tono*, nº 4. Está escrita por el término de *re remiso*...
...Cuarto por *alamire* ... Daza es el único autor de vihuela que indica en una obra el cuarto modo por *alamire*. Esta pieza, la nº 16”³

De todos los autores de vihuela es quizás Luys de Milán, por el carácter experimental e idiomático de su música, el que mejor se presta a ser utilizado como fuente sonora para Joaquín Rodrigo. No es de extrañar que la primera pieza para guitarra escrita por Rodrigo, *Zarabanda Lejana*⁴ sea un homenaje a Luys de Milán.

De la música para guitarra barroca cabe destacar que quizás fue Gaspar Sanz el que más usó la música popular, sobre todo de danza, en sus composiciones. Será la música de Gaspar Sanz la que utilizará Joaquín Rodrigo para componer su segundo concierto para guitarra y orquesta *Fantasia para un Gentilhombre*.

³ (Navarro Rivera, Herminia 2007)

⁴ ANEXO IIa

3. Nacimiento de la música nacionalista en España a finales del s.XIX

En este apartado se expone brevemente el surgimiento del nacionalismo musical en España a finales del s.XIX dando lugar al nacionalismo de vanguardia y el nacionalismo casticista, movimientos en los que desarrollará su actividad académica y compositiva Joaquín Rodrigo.

El gusto del público por la “música española”, el interés de los músicos por el estudio del folclore unido a la necesidad de los músicos por encontrar un estilo propio de música, demandado por el público, provocan que en la segunda mitad de siglo XIX se desarrolle por un lado la Zarzuela y por otro una música instrumental con alusiones directas al folclore español.

La Zarzuela va tener un gran éxito entre el público. En este género que tiene su origen en el Barroco, se alterna el diálogo con las partes cantadas e instrumentales. Esto hace que sea un género muy asequible para el gran público, no por esto su calidad es menor. Vamos a encontrarnos con obras de una gran calidad, entre sus principales autores están Ruperto Chapí (1851-1909) y Tomás Bretón (1850-1923). Ambos cultivaron lo que se denominó Género Chico. Es un género de Zarzuela que debe su nombre a que se desarrolla en un solo acto, y no a su calidad musical como se ha interpretado erróneamente en muchas ocasiones.

Este género de Zarzuela tuvo una gran aceptación entre el público y experimentó un desarrollo espectacular en la segunda mitad de siglo. En él aparecían canciones populares españolas. Tanto Ruperto Chapí como Tomás Bretón cultivaron la música de cámara con obras que contenían melodías extraídas del folclore.

Algo característico de esta música es que va a tener un consumo interno, responde a las demandas de un público, pero no va a tener una trascendencia fuera de España.

Felipe Pedrell (1841-1922) tuvo una trascendencia fundamental en el desarrollo de esta música. Su actividad abarca desde la musicología, composición y crítica musical. Como musicólogo su principal obra fue *Cancionero popular español* publicado en cuatro volúmenes en 1922. En él encontramos desde melodías folclóricas armonizadas por él mismo a Cantigas de Alfonso X El Sabio, obras de vihuelistas y tonadillas del XVIII.

Su labor como musicólogo es importante porque será uno de los precursores de los estudios del folclore que se realizarán a principios del XX.

Como compositor podemos encontrar una gran influencia de la música de Wagner. Según Carlos Amat su música “ *se fundaba en un nacionalismo romántico, procedente de varias fuentes: la canción popular, la tradición musical popular anterior al s XVIII y ciertos principios del arte sonoro escénico que tienen mucho que ver con los fundamentos wagnerianos*”⁵. Entre sus principales obras se encuentran *Los Pirineos, La Celestina y El Comte Arnau*.

Su música no gozó de éxito ni comprensión en su época, hoy en día sigue resultando bastante desconocida y la valoración de la misma resulta confusa.

Pedrell fue maestro de Granados, Albéniz, Falla, Gerhard y Pujol, aunque sus discípulos no siguen su estética, si que asimilaron un espíritu revolucionario en busca de una música nacional.

Fue un hombre muy polémico en su época y estuvo a menudo enfrentado a otros músicos, precisamente por esta búsqueda de una música española. Pedrell decía de su propio alumno Albéniz que no había llegado a comprender el alcance de sus lecciones.

Fue repudiado por muchos pero las palabras de Falla y Gerhard nos pueden hacer entender el alcance de su influencia, sobre todo a nivel intelectual. Falla escribió a la muerte de Pedrell en la *Revue musicale*:

“Nosotros, los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar que ella, por sí sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español... ...No pretendo hacer un estudio de las obras de Pedrell; mis pretensiones, por el momento, se reducen a demostrar su alta significación dentro de nuestro arte contemporáneo. Esa significación es tan evidente que sólo podrá negarla la ignorancia o la mala fe.”

En palabras de Gerhard: “*Creo que podría aprender algo incluso de los más humildes. Pero supongo que tengo una deuda especial con Felipe Pedrell y Arnold Schönberg*”⁶

⁵ Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. Vol. 5. Siglo XIX* Ed. Alianza Música, Madrid, 1984 p.276

⁶ (Gómez Amat, C. 1984, pp. 279-280).

A pesar de la gran cantidad de músicos que estudiaron el folclore y del gusto del público por “lo español”, tendremos que esperar hasta finales de siglo con Granados (1867-1916) y Albéniz (1860-1909), para encontrar en palabras del propio Albéniz *música española con acento universal*. Serán estos los primeros músicos del siglo con una proyección internacional.

Poco a poco se va definiendo un estilo de música española, es significativo que músicos extranjeros captasen este espíritu y lo reflejasen en sus obras: Glinka: *Una noche de verano en Madrid* y *Jota aragonesa*; Gevaert: *Fantasia a gran orquesta sobre motivos españoles*. Pero esto responde más a una intención del romanticismo de introducir elementos exóticos en la música que a una proyección internacional de la música.

No deja de ser significativo, sin embargo, en dos puntos: La decadencia social y política que vive España necesita de una búsqueda de identidad y esto se verá reflejado en el plano musical. Por otro lado, España sigue siendo un país con las puertas cerradas, considerado exótico. Habrá que esperar al inicio del s. XX para encontrar un acento universal en las artes españolas.

Finalizaremos el siglo con una tendencia al nacionalismo romántico de corte casticista (exceptuando a Albéniz y Granados). Es significativo el concurso que realizó la Sociedad de Conciertos en el año 1899. En él se premiaron a Ricardo Villa con sus *Cantos asturianos* y a Conrado del Campo con el poema *Ante las Ruina*. Éstos serán los principales representantes del nacionalismo romántico de principios de siglo, y vivirán un enfrentamiento estético con lo que se denominó la Generación del 27 en música.

Así a principios del s.XX nos vamos a encontrar con dos posicionamientos estéticos claros y enfrentados en España, por un lado el nacionalismo casticista que tendrá como máximos representantes a Conrado del Campo (1878-1953) y Moreno Torroba (1891-1982) entre otros, y el nacionalismo de vanguardia que tendrá como máximo representante a Manuel de Falla (1876-1946), a sus discípulos el Grupo de los 8 y al Grupo de Compositores Catalanes.

A la vez nos vamos a encontrar músicos que se mueven entre las dos corrientes, el caso más significativo es el Joaquín Turina (1882-1949), pero también encontramos músicos como Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), Gerardo Gombau (1906-1972) y Joaquín Rodrigo (1901-1999).

En los últimos años la musicología ha mostrado mucho interés por el estudio de esta época y encontramos a musicólogos como Javier Suárez Pajares que ha publicado artículos al respecto, sobre todo en lo que al repertorio de guitarra se refiere⁷.

Sin embargo encontramos todavía bastantes imprecisiones al definir las corrientes de nacionalismo de vanguardia y nacionalismo casticista. Ejemplo de esto es el estudio mencionado en el estado de la cuestión de este trabajo acerca del repertorio guitarrístico de Joaquín Rodrigo, en el que encontramos:

*“ The composers associated with casticismo are, among others, Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), and Conrado del Campo (1878-1953), the first two being the most famous of their time... ..The first group gathered in Madrid and was referred to as the Grupo de Madrid (Group of Madrid); the second group flourished in Catalonia and was simply known as Grupo de los Ocho ”*⁸

Aún siendo consciente de las posibles erratas del texto hay pocos artículos que sean claros en la diferenciación de las dos corrientes, a mi entender el mejor es el que escribiera Emilio Casares *“La música española hasta 1939, o la restauración musical”* (Madrid,1987), siendo este musicólogo el que seguramente más haya estudiado a esta generación de músicos⁹.

⁷ Suárez-Pajares, Javier.: *“Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”*. VIII Jornadas sobre el estudio de la guitarra.La guitarra en la Historia vol. VIII Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1997.

Suárez Pajares, Javier : *Ernesto Halffter (1905-1989). Música en dos tiempos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997

Suárez Pajares, Javier *Centenario Joaquín Rodrigo, El hombre, el músico, el maestro*, Madrid, INAEM, 2001

⁸ (Donis, José A. 2005, pp.1-2).

⁹ (Casares Rodicio, Emilio. 1983, 1987A y 1987B)

4. Principales transcriptores de música antigua para cuerda pulsada en el s. XX

Varios factores van provocar que a inicios del sigloXX se publiquen gran cantidad de transcripciones de música antigua escrita en tablatura de cuerda pulsada. Por un lado el desarrollo de un lenguaje nacionalista que busca referencias en la música antigua española, siendo en este sentido el magisterio de Felipe Pedrell determinante, y por otro lado la búsqueda de un nuevo repertorio por parte de los guitarristas.

En el siguiente apartado mostraré brevemente cuáles fueron los principales transcriptores de la música antigua de cuerda pulsada.

Guillermo Morphy y Fermín Guzmán (1836-1899)

La primera constancia de transcripción de música para vihuela que tenemos es *Les luthiestes espagnols du XVIe siècle-Die spanischen Lautenmeister des 16 Jahrhunderts* publicado en dos volúmenes en Leipzig por Breitkopf & Härtel en 1902¹⁰. Resulta especialmente curioso que estas transcripciones se hicieron para tecla y que el autor no era guitarrista, lo que le obligó a estudiar el sistema de tablatura y sus reglas.

Dentro de este trabajo encontramos la transcripción de la obra de Luys de Milán y Miguel de Fuentllana entre otros.

Este trabajo es fruto de todo un movimiento de recuperación de la música española mencionado anteriormente, “*La visión de Morphy sobre a música española es claramente regeneracionista. En sus escritos transmite la necesidad de tomar elementos propios españoles para construir con ellos las obras musicales que permitan el renacimiento de la música española.*”¹¹

Tenemos constancia de la interpretación de estas piezas al clave por el pianista Albert Lavignac en París en la Sala Herz el 29 de Junio de 1869, siendo

¹⁰ Existe reedición facsímil: New Cork: Broude Brothers, 1967

¹¹ Rey, Pepe: “*Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX, I. París 1868-1870*” Roseta; Revista de la Sociedad Española de la Guitarra nº 3; Madrid; Diciembre 2009.

esta “la primera vez que en los tiempos modernos sonó en público la música de los vihuelistas¹²”.

Emilio Pujol (1886-1980)

Seguramente la persona más influyente y que más ha aportado al estudio de la música de cuerda pulsada tanto por su faceta de musicólogo investigador como por su faceta de intérprete.

Alumno de Francisco Tárrega y de Felipe Pedrell, tuvo una gran actividad concertística y está considerado hoy en día como uno de los padres de la musicología en España. A continuación enumero los acontecimientos más importantes dentro de su carrera:

- 1922 – París estreno en guitarra de *Homenaje a Debussy* (1920) Manuel de Falla
- 1927 Sala Érard de París interpretación en guitarra de piezas para vihuela y guitarra barroca.
- 1936 III Congreso internacional de Musicología celebrado en Barcelona: Primer recital de Pujol con vihuela, construida por Miguel Simplicio réplica de Museo Jacquemar-André de París.
- 1945 Nombrado director de la cátedra Vihuela Histórica y su Literatura en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona.
- 1953 (atendiendo a los ruegos de Andrés Segovia) acude a Siena para impartir cursos de vihuela y música antigua Accademia Musical Chigiana.
- Colaborador del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Entre sus escritos musicales más interesantes encontramos:

- *La Guitare. Aperçu historique et critique des origenes et d l'evolution de l'instrument* EMDC, II, 3, 1927, 1997-2035
- *La guitarra y su historia*, Buenos aires, Ria, 1930
- *La vihuela y la guitarra en Portugal* , RI, XVII,205,IX/X, 1947,4
- *Significación de Juan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra* AnM, V, 1950, 125-46.

¹² (Rey, Pepe: Diciembre 2009, p.45)

- *Comentario a la edición leridana “Guitarra española de cinco órdenes” de Juan Carlos Amat*, Instituto de estudios ilerdeses 1952.
- *Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe siècle et au XVIIe*, *La musique instrumentale de la Renaissance*: Paris 1954, 205–15
- *La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, Centre National de Reserche Scientifique, 1954
- *‘El Maestro Pedrell: la vihuela y la guitarra’*, AnM, xxvii (1972), 47–59

Estamos ante el autor con mayor número de transcripciones editadas, de hecho realizó transcripciones de las misma piezas desde diferentes perspectivas.

En un principio transcribió la música para vihuela respetando la altura absoluta del modo musical utilizado en la obra, de tal manera que resultaba impracticable en la guitarra. Posteriormente transcribe para guitarra considerando todas las piezas desde vihuela en Mi permitiendo ser perfectamente practicables en el instrumento moderno.

Dentro de sus ediciones musicales nos encontramos:

- *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*, París, 1927. Incluye transcripciones de: *Gallardas*, *Pavanas*, *Folias*, *Pasacalle* y *Canarios* (Números de catálogo respectivamente: 1004,5,6,34 y 35).
- *Luys de Narváez: Los seys libros del Delphín de música en cifra para tañer vihuela* MME, VII, Barcelona, CSIC, 1949.
- *Alonso Mudarra: Tres libros de música en cifra para vihuela*, MME, VII, Barcelona CSIC 1949
- *Hispanae citarae ars viva*, Mainz, Schott’s and Söhne, 1954.
- *Enriquez de Valderrábano: Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, MME, XXII, 1965
- *Tablaturas para vihuela, laud y guitarra del Barroco*. Inéd.

Todas las transcripciones de música antigua española publicadas por Emilio Pujol conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen en el ANEXO II c.

Andrés Segovia (1893-1987)

Siendo este intérprete uno de los más relevantes del siglo XX, solamente realizó una transcripción de música antigua española, si que cuenta con transcripciones de otros autores como Frescobaldi o Bach, pero tan sólo realizó una transcripción de vihuela y ninguna de guitarra barroca.

Esto descarta a Andrés Segovia como el transcriptor de la música que utilizaría Joaquín Rodrigo en su *Fantasia para un GentilHombre*, a pesar de ser este intérprete el que encargaría la obra a Joaquín Rodrigo.

Uno de los motivos puede ser que la actividad de Segovia se centró completamente en la interpretación (incluyendo en sus conciertos piezas de vihuela) dejando de lado la faceta de investigación musicológica.

La única pieza transcrita y editada por Andrés Segovia es:

- Mudarra, Alonso: *Romanesca*, (London: Schotts & Co. Ltd., 1939); (También en Mainz: B. Shott's Söhne, 1939).

Joaquín Rodrigo dedicaría a Andrés Segovia la *Fantasia para un GentilHombre* (1954) y *Tres Piezas españolas* (1954) para guitarra sola.

Todas las transcripciones de música antigua española publicadas por Andrés Segovia conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen en el ANEXO II d.

Regino Sainz de la Maza (1896-1981):

Uno de los principales intérpretes de la época y el que seguramente más vinculación tuvo con los músicos de la Generación del 27. La mayor parte de obras del Grupo de los 8 están dedicadas a él, así como las dos piezas escritas por Antonio José Martínez Palacios para la guitarra, Romancillo Infantil y Sonata.

Su vinculación con Joaquín Rodrigo es directa porque es a él a quien dedicó el concierto de Aranjuez y quien se encargó de estrenarlo. Además de esto fue nombrado Catedrático del Conservatorio de Música de Madrid el 6 de Diciembre de 1935.

Este hecho favorece que Sainz de la Maza se preocupase por investigar en el repertorio de cuerda pulsada, al menos para poder enseñarlo en el ejercicio de su cátedra. Sin embargo son pocas las publicaciones de música antigua española transcrita para guitarra, tan sólo tres:

- Gaspar Sanz, *Danzas Cervantinas*: 1. *Folías*; 2. *Españoleta*; 3. *Marizápalos*; 4. *Canarios*; UME 20236, 1963.
- Mudarra, Valderrábano, Fray Thomas de Sancta Maria y Narváez, *Cuatro Fantasías del siglo XVI*, UME 18827, 1954
- Milán, Luys , *6 Pavanas*; UME M 411-1962 1962

La edición de estas partituras se produjo entre los años 1954 y 1963, sin embargo podemos suponer que en su Cátedra en el Conservatorio de Madrid realizase estudios particulares de música antigua española, prueba de ello es el discurso que realizó el 10 de Marzo de 1958 en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid: *La música de laúd, vihuela y guitarra de renacimiento al barroco*.

Entre sus principales escritos y libros encontramos:

- “*La guitarra en la primitiva música de España*”, en *Revista Nacional de educación* 1(1941/1942), n. 1, p.71.
- *La guitarra y su historia*. Madrid: Ateneo, 1955.
- *La música de laúd, vihuela y guitarra de renacimiento al barroco: discurso leído el día 10 de marzo de 1958, en su recepción pública*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958.

Joaquín Rodrigo dedicaría a Regino Sainz de la Maza el *Concierto de Aranjuez* (1939).

Todas las transcripciones de música antigua española publicadas por Regino Sainz de la Maza conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen en el ANEXO II e.

Narciso Yepes (1927-1999)

Es otro de los principales instrumentistas del momento, mantuvo una relación estrecha con Joaquín Rodrigo ya que en 1947 interpretaría bajo la dirección de Ataulfo argenta el *Concierto de Aranjuez*, siete años después de su estreno y con tan sólo 20 años de edad. En el año 1964 comienza a utilizar la guitarra de 10 cuerdas, será este momento cuando empezará a realizar transcripciones de música antigua.

A pesar del interés de este autor por la música antigua parece poco probable que Joaquín Rodrigo utilizase sus transcripciones de la música de Gaspar Sanz, ya que la *Fantasia para un Gentihombre* se editó en 1954 cuando Narciso Yepes tenía 27 años, y además este intérprete comenzará a usar la guitarra de 10 cuerdas en el año 1964.

Las principales transcripciones de música de cuerda pulsada que editará serán:

- *Seis pavanas* Luis de Milán (SC) 1982
- *Siete diferencias sobre "Guárdame las vacas"* Luys de Narváez (MXE)
- *Suite Española* Gaspar Sanz (UME) 1971

Joaquín Rodrigo dedicaría a Narciso Yepes *En los Trigales* (1938) para guitarra sola.

Todas las transcripciones de música antigua española publicadas por Narciso Yepes conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen en el ANEXO II f.

Gregorio Arciniega (1886-1967)

Músico organista nacido en Logroño, pero que desarrolló la mayor parte de su carrera en Zaragoza. Este seguramente será el motivo por el que mostrará especial interés por la obra del músico zaragozano Gaspar Sanz (1640-1710).

Tenemos constancia de que el 19 de Abril de 1936 fue elegido académico numerario de la Academia de Bellas Artes de San Luis en Zaragoza. El 27 de Octubre de 1937 entregó su discurso de ingreso que versó sobre el tema “*Importancia histórica y artística del tratado que para la guitarra española escribió el notable músico aragonés D. Gaspar Sanz, año 1647*”.

En la edición facsímil de *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz¹³, Luís García-Abrines nos da constancia en su prólogo de la transcripción en notación moderna para piano de prácticamente la totalidad de las piezas de Gaspar Sanz:

“Gregorio Arciniega, en 1930, transcribió, en notación moderna para piano, la casi totalidad de las obras de los dos primeros libros de la Instrucción. Una gran parte de estas transcripciones no se atiene a un riguroso criterio musicológico y contienen armonizaciones modulantes propias del s. XVIII, que desvirtúan el carácter de la música. Se hallan inéditas, a excepción de las insertas en el Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza de Angel MINGOTE (págs. 374-400 : Villanos, Folias, Española, Canarios, Paradetas, Pasacalle, Jácara, Marionas, Marizapalos, Dance de las Hachas, Torneo Batalla, Matachín, La Caballería de Nápoles, Canciones, Lantururu, La Miroña de Cataluña, La Minina de Portugal), editado por la Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) ... Zaragoza 1950.

¹³ Sanz, Gaspar: “*Instrucción de música sobre la guitarra española*” Zaragoza 1674. Edición Facsímil Prólogo y notas a cargo de Luís García-Abrines. Ed. C.S.I.C. Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza. Zaragoza 1979.

*El manuscrito obra en poder de la afamada pianista Pilar
Bayona...»¹⁴*

Estamos ante una de las primeras transcripciones de la música de Gaspar Sanz, tras las realizadas por Emilio Pujol en el año 1927, sin embargo el hecho de que este trabajo no se publicase hasta el año 1950, nos hace suponer que anteriormente no tuvo una gran difusión.

¹⁴ (García-Abrines, Luís: 1979 Prólogo a la citada Edición Facsímil pp. 25-26)

5. Búsqueda de las fuentes musicológicas a las que pudo tener acceso Joaquín Rodrigo.

Como ya hemos visto desde finales del siglo XIX nos encontramos con todo un movimiento de búsqueda de un nuevo lenguaje propio entre los músicos españoles. Consecuencia de esto será el interés por la música antigua española.

Debemos entender este acercamiento como un movimiento general en España, y es aquí donde no nos debe extrañar la utilización de música antigua española por parte de Joaquín Rodrigo.

Este interés por la música antigua española es especialmente fuerte entre los guitarristas, y esto no es un hecho casual. Por un lado los principales discípulos de F. Tárrega (Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea, M^a Luisa Anido, Louise Walker..) son conscientes de la necesidad de un nuevo repertorio para un instrumento que está en auge y empieza a introducirse en las grandes salas de concierto.

Por otro lado el magisterio de Felipe Pedrell hace que músicos como Emilio Pujol muestren un interés especial por el repertorio de música antigua de cuerda pulsada. Además este repertorio está escrito en tablatura, un lenguaje muy sencillo y fácil de entender para cualquier guitarrista que conozca mínimamente las leyes del contrapunto, pero que para cualquier otro instrumentista resulta bastante complejo.

Es por esto que serán los guitarristas los que se encarguen de dar a conocer al resto del mundo la música antigua española de cuerda pulsada, realizando transcripciones e incluyéndolas en sus programas de concierto.

Fantasia para un GentilHombre es el segundo concierto para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo, y todo su material temático está extraído de *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz.

Hemos de suponer que el autor no pudo acceder directamente a la fuente original de Gaspar Sanz ya que está escrita en tablatura. Varios motivos nos llevan a esta conclusión:

- ✓ La tablatura era un Sistema de escritura musical que resulta complejo de entender para un músico que no fuese guitarrista.
- ✓ Joaquín Rodrigo era ciego y primero habría tenido que encargarse de la transcripción a Braille de *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, después estudiar el sistema de tablatura y por último realizar sus transcripciones.
- ✓ No tiene sentido encargarse de la transcripción a Braille de la tablatura cuando ya tenía a su disposición gran cantidad de transcripciones de la obra de Gaspar Sanz.

Para acercarnos a las transcripciones a las que tendría acceso Joaquín Rodrigo tenemos que partir de la fecha de Edición de la *Fantasia para un Gentilhombre*, el año 1954.

Podemos pensar que las transcripciones de Guillermo Morphy no resultaban muy accesibles ya que no se publicaron en España, además este autor se centró en la música para vihuela.

Narciso Yepes pudo ayudar en la creación de la *Fantasia para un Gentilhombre*, sin embargo su interés por la música de Gaspar Sanz surge a raíz del uso de la guitarra de 10 cuerdas a partir del año 1964, fecha muy posterior a la composición de la obra que estudiamos.

Andrés Segovia, a pesar de haber encargado este concierto al autor, centró su actividad más en la composición, además podemos pensar por la personalidad del intérprete que si hubiese realizado él las transcripciones habría dejado constancia de ello.

Una posibilidad es que accediese a las transcripciones de Gregorio Arciniega que se encuentran editadas en el Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza de Ángel Mingote por la Institución “Fernando el Católico” C.S.I.C. Zaragoza 1950. En este Cancionero aparecen todos los movimientos de la *Fantasia para un Gentilhombre* a excepción de *Ricercare*.

Para la composición de este movimiento el autor se basó en la *Fuga* Folio 36r.¹⁵ En la tablatura original se presenta el tema en notación en pentagrama y después aparece en tablatura.

¹⁵ Sanz, Gaspar: “*Instrucción de música sobre la guitarra española*” Zaragoza 1674. Edición Facsímil Prólogo y notas a cargo de Luis García-Abrines. Ed. C.S.I.C. Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza. Zaragoza 1979

El autor podría haber utilizado el tema inicial que aparece en pentagrama, sin embargo el desarrollo del movimiento es muy similar al que aparece en la tablatura, por lo que deducimos que dispuso de una transcripción completa del movimiento.

Regino Sainz de la Maza pudo haber transcrito los movimientos, pero hay que tener en cuenta que este concierto se escribió para Andrés Segovia y la rivalidad entre intérpretes dificulta que asumiese este trabajo.

La rivalidad entre estos intérpretes se constata con el hecho de que Andrés Segovia nunca tocó el *Concierto de Aranjuez*, seguramente por estar dedicado a Regino Sainz de la Maza y no a él. Además la primera edición de Regino de transcripciones de Gaspar Sanz es del año 1963 y en ella sólo coinciden *Españoleta* y *Canarios* con la *Fantasia para un GentilHombre*. Si hubiese tenido más transcripciones las podría haber incluido realizando así una colección más amplia.

Hay varios motivos para pensar que Joaquín Rodrigo se basó en los trabajos de Emilio Pujol. Primero por estar considerado una referencia en el estudio de la música antigua al ser el primer guitarrista que se introdujo en este campo.

Ya en el año 1927 edita en París *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare* en la que aparecen transcritas piezas de Gaspar Sanz, pero además en la biografía de Joaquín Rodrigo escrita por Vicente Vayá Pla¹⁶ podemos constatar el encuentro que se produjo en París en el año 1927 entre Joaquín Rodrigo y Emilio Pujol:

“De entre los muchos españoles que Rodrigo se encontró en París... ...Allí consolidó su amistad con Emilio Pujol... ...Rodrigo acababa de llegar de Valencia con su primera obra para guitarra Zarabanda Lejana, que más tarde incorporaría a su repertorio este gran guitarrista. Tuvo para la obra cálidas y animosas palabras que tan decisivamente habrían de influir en la futura música para este instrumento. La Zarabanda fue editada en París por Editions Max Eschings, al igual que otra composición de Rodrigo: Fandango del Ventorrillo, interpretada también por Pujol, en adaptación para dos guitarras.

¹⁶ Vayá Pla, Vicente “Joaquín Rodrigo: Su vida y su obra” Ed. Real Musical, Madrid, 1977.

Años más tarde, en 1936, y en el Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de París, Emilio Pujol ilustraría con su vihuela una conferencia pronunciada por Rodrigo sobre los vihuelistas...”¹⁷

Sabemos que la edición de *Zarabanda Lajana* y posiblemente *Fandango del Ventorrillo* fueron editadas a través de Emilio Pujol, ya que era él la persona que realizaba los trabajos de edición de música para guitarra en Max Eschings en París.

En esta biografía hay un dato que no se nos debe pasar desapercibido y es la conferencia que realizaron juntos Joaquín Rodrigo y Emilio Pujol en el año 1936 en París. Esta conferencia se realizó con motivo del 400 aniversario de la publicación de *El Maestro* de Luys de Milán en 1936. En la misma biografía de Joaquín Rodrigo podemos leer:

“Desde que Rodrigo comenzara sus estudios de composición en Valencia sintió una irresistible vocación por la música española del s. XVI, nuestro Siglo de Oro, en el que se crean las obras inmortales para vihuela, antepasado ilustre de nuestra guitarra actual. Victoria y Joaquín se dedicaron también al estudio de la música instrumental y de los compositores de dicha época: Milán, Narváez, Fuenllana, Valderrábano...etc.

Con motivo del IV Centenario de la aparición del primer libro para vihuela, titulado “El Maestro”, de Luis de Milán, impreso en Valencia en 1536, Rodrigo habría pronunciado una conferencia en el Instituto de estudios Hispánicos de París.

Esta primera experiencia se repitió posteriormente con igual éxito, ofreciendo otras muchas más en Francia, Austria y Suiza durante el trienio de 1936 a 1939.

Aunque por fortuna, estos años de calamidades son ya historia en sus vidas, aquella circunstancial dedicación se

¹⁷ (Vayá Pla, V. 1977, pp.35-36).

reanuda de nuevo tiempo más tarde, y es por ello por lo que Rodrigo es invitado a Londres donde pronuncia

*diversas conferencias organizadas por el British Council en 1951. El maestro, con la ayuda de su esposa, explica la importantísima labor de vihuelistas y organistas, sin cuyo estudio no es posible comprender el valor y la riqueza de la música española”*¹⁸

Hay varios puntos que resultan algo enigmáticos en esta parte de la biografía, en especial cuando menciona el interés por Rodrigo en su etapa de formación por la música de vihuela. Resulta difícil pensar que en Valencia en los años 20 pudiese tener acceso a trabajos al respecto ya que apenas había nada editado, salvo los trabajos de Guillermo Morphy que no se publicaron en España.

Otro dato importante es que en esta parte de la biografía no se menciona que la primera conferencia se hizo junto a Emilio Pujol, y sin embargo se pone el énfasis en el interés de Joaquín Rodrigo y su mujer Victoria Kamhi por el estudio de la música de vihuela.

Para finalizar el autor define estos años como *años de calamidades*, de lo que podemos deducir que estas conferencias se realizaron por necesidades económicas y no por un interés real por el estudio de esta música.

El texto de estas conferencias aparece recogido en este trabajo en el ANEXO II b, y ha sido extraído del trabajo de José A. Donis¹⁹. Prestando atención al texto podemos suponer que es el mismo que se utilizó en la conferencia realizada junto Emilio Pujol en París en 1936.

Si analizamos el contenido del texto descubrimos datos muy concretos y que responden a un estudio profundo del repertorio, junto con apreciaciones no tan acertadas como:

- *“Silva de Sirenas” es el libro de cifra de Diego Pisador;*
- *Narbaez tiene un sentido armónico, menos refinado, es más áspero a pesar de que su “Delfín” de música se publica dos años más tarde a la obra de Milán su sentido tonal es más vacilante, más primitivo... .. escritura más aérea, más barroca.*

¹⁸ (Vayá Pla, V. 1977 pp76-77)

¹⁹ (Donis, José A. 2005, pp.49-57).

Resulta especialmente curioso cómo antes de hablar de todos los vihuelistas hace especial hincapié en la importancia de la obra de Fuenllana, músico ciego al igual que Joaquín Rodrigo.

Toda la introducción histórica sobre los orígenes de la vihuela y las referencias que se hacen a los documentos literarios responde a los estudios que había hasta los años 20, y que Pujol conocía con toda seguridad.

Esto unido a lo específico del estilo de cada uno de los lenguajes de los vihuelistas pude hacernos suponer que el texto fue redactado o al menos guiado por Emilio Pujol, ya que él sí que llevaba años estudiando en París la música de vihuela, además de haber sido discípulo directo de Felipe Pedrell.

El primer concierto-conferencia de 1936 lo realizaron Rodrigo y Pujol, pero a través de esta biografía de Vicente Vayá Pla sabemos que el resto de conferencias las realizaron Rodrigo y su esposa.

Joaquín Rodrigo y Emilio Pujol se conocieron en el año 1927 en París, tuvieron que trabajar juntos al menos en la edición de *Zarabanda Lejana* y en el año 1936 (nueve años después) en esta conferencia. Esto nos puede hacer suponer que Joaquín Rodrigo tendría acceso a los trabajos de transcripción de Emilio Pujol facilitados por este.

Además Manuel de Falla ayudó a Joaquín Rodrigo a su llegada a París (le recomendó para la beca Conde Romanones) y la amistad entre Pujol y Falla pudo tener que ver en que Emilio Pujol le facilitase todo lo que estaba en sus manos a Joaquín Rodrigo.

6. Conclusiones

La *Fantasia para un GentilHombre* se compone en 1954 a raíz de un encargo de Andrés Segovia a Joaquín Rodrigo. Tras el éxito del *Concierto de Aranjuez* resultaba muy difícil presentar un nuevo concierto para guitarra y orquesta que tuviese la aceptación del público.

Es por esto que Joaquín Rodrigo recurre a la música de Gaspar Sanz, ya que a través de los estudios expuestos en este trabajo la música antigua española de cuerda pulsada estaba viviendo un renacimiento y tenía una gran acogida por parte del público.

En la biografía de Vicente Vayá Pla podemos leer:

*“...así nació la “Fantasia para un Gentilhombre”, a la que el autor dio este título-siendo en realidad una suite-, pues casi todos los temas de la obra son del mencionado Gaspar Sanz, escogidos por Victoria Kamhi”.*²⁰

Casi con toda seguridad las transcripciones usadas para su composición fueron las de Emilio Pujol, ya que Joaquín Rodrigo tuvo mucha relación con él en su estancia en París, y Pujol era en ese momento la persona con mayores conocimientos sobre la música antigua española de cuerda pulsada.

Me ha resultado sorprendente descubrir que Joaquín Rodrigo nunca dedicó una pieza a Emilio Pujol y si que lo hizo con el resto de guitarristas que se mencionan en este trabajo.²¹ Esto es más extraño si tenemos en cuenta que a su llegada a París, cuando el compositor estaba empezando, Emilio Pujol facilitó la edición de *Zarabanda Lejana* en la editorial Max Eschings.

²⁰ (Vayá Plá, V. 1977 p122)

²¹ Catálogo de obras de Joaquín Rodrigo recogido en: VVAA “90 Aniversario Joaquín Rodrigo” Ed. Sociedad General de Autores (S.G.A.E.) Departamento de Comunicación, Madrid, 1991.

Uno de los posibles motivos podría ser algún desencuentro entre los dos músicos. Si esto hubiese ocurrido una hipotética causa podría ser que Emilio Pujol facilitase a Joaquín Rodrigo dar una conferencia con él en París en 1936.

Para la realización del texto le aportaría todos sus conocimientos y trabajos, pero cuando Joaquín Rodrigo tuvo la posibilidad de realizar otras conferencias no contase con la colaboración del guitarrista y las realizase con su esposa utilizando el mismo material que habría elaborado Emilio Pujol.

ANEXO I BIBLIOGRAFÍA

Bermudez, Egberto: “La Vihuela: los ejemplares de París y Quito” *La Guitarra Española; Catálogo exposición Museo Municipal de Madrid The Metropolitan Museum of Art*. Ed: Ópera Tres, Madrid 1993

Carredano, Consuelo: *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Ed. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Amigos de la Residencia, Madrid, 2008

Casares Rodicio, Emilio: *Música y músicos en la Generación del 27*. Ed: Alianza Editorial, Madrid 1983

Casares Rodicio, Emilio: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Ed: Ministerio de Cultura, Madrid 1987A

Casares Rodicio, Emilio: “*La música española hasta 1939, o la restauración musical*” *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987B, pp. 261-322.

Casares Rodicio, Emilio.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

Donis, José A.: *The Musicologist behind the composer: The impact of historical studies upon the creative life in Joaquín Rodrigo's guitar compositions*. Ed: Universidad Estatal de Florida; Departamento de Música, 2005

Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. Vol. 5. Siglo XIX* Ed. Alianza Música, Madrid, 1984.

González Lapuente, A.: *Joaquín Rodrigo Catálogo de Compositores*. Ed: S.G.A.E. Madrid 1984

Hoz de la, Irene: “Apuntes para las voces: Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza” *Diccionario de música Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

Lichstentshtajn, Dochy.: “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felipe Pedrell” *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005 (pp 301-323)

Marco, Tomás: *Historia de la Música Española del siglo XX* Ed. Alianza Música, Madrid, 1982

Navarro Rivera, Herminia *La Modalidad en los Libros de Música para Vihuela (1536-1576)* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia; Departamento Historia del Arte III; Madrid, 2007

Radole, Giuseppe *Laúd, Guitarra y Vihuela* Ed. Don Bosco, Barcelona 1982

Rey, Pepe: “Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX, I. París 1868-1870” *Roseta; Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* nº 3; Madrid; Diciembre 2009.

Salazar, Adolfo: “*Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música*” Ed. Alianza Música, Madrid, 2004

Salazar, Adolfo: “*La Música Orquestal en el Siglo XX*” Ed. Fondo de cultura Económica de España, Madrid, 1998

Salazar, Adolfo: “*Textos de Crítica Musical en el Periódico El Sol*” Ed. Plaza Edición. Doble J, Sevilla, 2009.

Sanz, Gaspar: “*Instrucción de música sobre la guitarra española*” Zaragoza 1674. Edición Facsímil Prólogo y notas a cargo de Luis García-Abrines. Ed. C.S.I.C. Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza. Zaragoza 1979.

Suárez-Pajares, Javier: “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”. *VIII Jornadas sobre el estudio de la guitarra. La guitarra en la Historia vol. VIII* Ed. Festival de Córdoba de Guitarra 1997.

Suárez Pajares, Javier *Centenario Joaquín Rodrigo, El hombre, el músico, el maestro*, Madrid, INAEM, 2001

Suárez Pajares, Javier: *De Madrid a Joaquín Rodrigo. Una biografía breve*, Madrid, Imp. Del Ayuntamiento, 2001

Suárez Pajares, Javier : *Ernesto Halffter (1905-1989). Música en dos tiempos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997

Suárez-Pajares, Javier: *Joaquín Rodrigo (1901-1999). Imágenes de una vida plena*. Madrid, Funación de Autor, 2001

Stanley, S.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Second Edition Macmillian Publishers Limited 2001-2002

Tyler, James *The Early Guitar* Ed. Oxford University Press, Oxford 1980



Vayá Pla, Vicente *Joaquín Rodrigo: Su vida y su obra*. Ed. Real Musical, Madrid, 1977.

VVAA: *90 Aniversario Joaquín Rodrigo*. Ed. Sociedad General de Autores (S.G.A.E.) Departamento de Comunicación, Madrid, 1991.

Páginas web:

<http://www.ciere.org> Centro de Investigación y estudios Republicanos. Ossa Martínez, Marco Antonio de la *La Música en la II República* (Consultado 7 Marzo 2011)

<http://victorrebullida.blogspot.com/2008/11/Gregorio-arciniega-musico.html>
(Consultado 20 de Marzo)

<http://www.guitarraartepulsado.com>

ANEXO II

Fuentes hemerográficas

ANEXO II a

Catálogo música para guitarra de Joaquín Rodrigo (<http://www.joaquin-rodrigo.com> consultado en Febrero 2011)

GUITARRA Y ORQUESTA

CONCIERTO DE ARANJUEZ (1939) 20'

EJR

FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE (1954) 22'

Schott

CONCIERTO MADRIGAL (1966) 30'

EJR/Schott

CONCIERTO ANDALUZ (1967) 25'

EJR/Schott

CONCIERTO PARA UNA FIESTA (1982) 28'

Schott

SONES EN LA GIRALDA (1993) 10'

EJR

GUITARRA SOLA

ZARABANDA LEJANA (1926) 5'

EJR

TOCCATA (1933) 8'

EJR

EN LOS TRIGALES (1938) 4'

EJR

TIENTO ANTIGUO (1942) 3'30

Bote & Bock

BAJANDO DE LA MESETA (1954) 6'

EJR

TRES PIEZAS ESPAÑOLAS (1954) 13'

Schott

ENTRE OLIVARES (1956) 5' 30

EJR

JUNTO AL GENERALIFE (1957) 5'

Bote & Bock

SONATA GIOCOSA (1959) 11' 30

Chester

EN TIERRAS DE JEREZ (1960) 4' 30

EJR

INVOCACIÓN Y DANZA (1962) 9'

EJR

TRES PEQUEÑAS PIEZAS (1963) 10

EJR

SONATA A LA ESPAÑOLA (1969) 9'

EJR

ELOGIO DE LA GUITARRA (1971) 15'

EJR

PÁJAROS DE PRIMAVERA (1972) 4' 30

EJR/UME

DOS PRELUDIOS (1977) 7'

EJR

TRÍPTICO (1978) 12'

Schott

UN TIEMPO FUE ITÁLICA FAMOSA (1981) 7' 30

Schott

ECOS DE SEFARAD (1987) 4'

EJR

¡QUE BUEN CAMINITO! (1987) 4'

EJR

ARANJUEZ, MA PENSÉE (1968) 4'

EJR

*PASTORAL (1993) 2' 30

EJR

* Versión de Pepe Romero

*FANDANGO DEL VENTORRILLO (1993) 2'

EJR

* Versión para 2 guitarras de Pepe Romero

*EL ÁLBUM DE CECILIA (1998) 7' 30

EJR/UME

* Versión de Pepe Romero,

GUITARRA Y FLAUTA

ARIA ANTIGUA (1960) 4'

EJR/UME

GUITARRA Y FLAUTA O VIOLÍN

SERENATA AL ALBA DEL DÍA (1982) 5'

Schott

*SET CANÇONS VALENCIANES (2003) 7'

Schott

*Transcripción de Peter E. Segal para violín y guitarra

GUITARRA Y CANTO

COPLAS DEL PASTOR ENAMORADO (1935) 4'

Schott

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS (1951) 6'30

Schott

TRES VILLANCICOS (1952) 7'

Schott

ROMANCE DE DURANDARTE (1955) 4'

EJR/UME

FOLÍAS CANARIAS (1958) 3'

Schott

ARANJUEZ, MA PENSÉE (1988) 5'

EJR

ANEXO II b

Conferencia Joaquín Rodrigo:

LA VIHUELA Y LOS VIHUELISTAS EN EL SIGLO XVI

1- Ha padecido nuestra historia musical verdaderos cataclismos, revoluciones que han hecho olvidar la música que le precedió, su manera de ser leída, su modo de interpretarla, los órganos de expresión han sido reemplazados por otros.

2- Las viejas ediciones fueron perdiendo y hoy las pocas que poseemos se guardan en museos y bibliotecas como documentos preciosos. Además se ha perdido la costumbre de cantar en coro y sin ellos, al no ser cantada esta música no adquiere su belleza y su fuerza expresiva.

3- Con la vihuela nos ocurría que hablábamos mucho de ella pero no sabíamos a ciencia cierta en qué consistía; se la solvencia artística con el “luth” francés, la tiorba italiana, la mandora o la guitarra. Esta confusión es también explicable, porque hasta hace apenas dos años nadie había podido tener una vihuela en sus manos.

4- Ni Pedrell, ni Mitjana, ni Morphi ni Barbieri pudieron encontrar jamás una vihuela; ¿Cómo explicar que la vihuela

instrumento de moda en el siglo XVI, hasta el punto que no había caballero que de tal se preciara que no supiera tañerla, y cuya fabricación debió ser considerable y regular no haya dejado rastro alguno?

5- Pero en París, por azar, nuestro admirable guitarrista Emilio Pujol dio con nuestro instrumento que posee el museo Jacquemart-André

6- Juzgad de la emoción de nuestro guitarrista al hallarse frente a una vihuela, auténtica; tal fué su emoción, su turbación que cometió en este momento algo que yo llamaría un delito de lesa patria, no robando bonitamente la vihuela al museo.

7- No lo hizo pero copió el instrumento que yacía medio destripado punto por punto, dimensión por dimensión.

8- Esta vihuela data según se dice, del año 1500 y se cree procede del Monasterio de Guadalupe.

9- Nuestra vihuela y más tarde nuestra guitarra española, demostraría según unos, al laud caldeo-asirio que en transmisiones

sucesivas nos traerían los árabes a España. En efecto, nos trajeron su guitarra; pero esta no da origen a nuestra vihuela.

10- La segunda teoría es la que hace proceder a nuestro instrumento de la kethara asiria, kitara griega, o citara en Roma. Crota o rota instrumento muy usado hasta la edad media, fidicula o vigola, viele, viola, vihuela.

11- Esta última teoría se ha visto muy reforzada con el hallazgo de un manuscrito del siglo XVIII, el código de salmos de Utrecht, en el que puede verse una serie de miniaturas. Primero aparece la citara, cuyos brazos van cerrándose por sus extremidades y que dejan al instrumento con unas incurvaciones parecidas a las de la guitarra. Luego se le añade un mango con tres clavijas, más tarde los trastes y finalmente aparece en una última miniatura tocada en posición horizontal.

12- La primera mención de la vihuela la hallamos en San Isidoro, en su libro de las “Estimologías”, él nos da la que acabo de señalar. Una alusión más directa la encontramos en el libro de Apolonio, siglo XVIII, cuando dice:

13- “Aguisose la dueña, ficieronle logar templó bien la vihuela en un son natural.”

14- Las cantigas del rey sabio ya nos muestran dos miniaturas; en una vemos una guitarra oval tocada por un moro; otra una guitarra de fondo llano que tocaría uno a modo de romano.

15- La primera con tres cuerdas, la segunda con cuatro.

16- Que convivían guitarras, vihuela, laud, etc., nos lo prueba la crónica de Alfonso XI, cuando hablando de las bodas de dicho monarca nos dice:

17- “El laud iban tañendo instrumento falaguero La Vihuela tañendo el rabe con el salterio, La guitarra serransista estrumento con razón.”

18- Finalmente, el arcipreste de Hita en su encantadora nominación de instrumentos, dice:

19- “Alli sale gritando la guitarra morisca De las voses aguda, de los puntos arisca,

El corpudo laud que tiene punto a la trisca

La guitarra latina, con esto se aprisca.”

20- Tres clases de vihuela conviven: la vihuela de arco, la de plectro y la de mano.

21- De estas tres suertes pues, de vihuelas la que hoy nos interesa es la de mano.

22- Se nos aparece en el siglo XVI que cruza como un meteoro y como él fugaz, dotada de seis cuerdas dobles; estas se afinaban según el padre Bermudo en su declaración de instrumentos 1549, sol do, fa, la, re, sol; y añade: como el laud.

23- Esto ha originado en primer lugar una confusión entre los dos instrumentos, confusión imposible por su forma plana en la primera, oval en el segundo, luego las diferencias de acordaje, de afinación interior, por decirlo así, pues en nuestra vihuela se afinaban las dobles cuerdas el unísono, excepción hecha de la sexta cuerda, mientras que en el “luth” francés las tres cuerdas graves se afinaban a la octava, lo que da una afinación menos lógica que realizaría un cruzamiento de voces en la armonía de tino más rudimentario, más primitivo.

24- Nuestra vihuela cruza el siglo XVI como un astro fugaz; en efecto, la obra de nuestros músicos se encierra en el corto período de treinta y nueve años, lo que va de la publicación de Milán 1536 a la de Daza 1575, fechas que marcan la primera y la última aparición de música para vihuela.

25- Y aún más se concentra esta obra en sólo 18 años lo que va de la publicación de Milán a Fuenllana. Estos dos músicos son a mi ver vertices de la escritura guitarrista, el primero por su elegancia, su nobleza, su gracia señorial; el segundo por su originalidad desconcertante, su adivinación sorprendente.

26- La vihuela de Fuenllana marcará el período de esplendor su non plus ultra.

27- En 1536 se publica en Valencia el primer libro de cifra para vihuela: se titula El Maestro; y su autor es Luís de Milán.

28- En 1538 aparece la segunda obra para vihuela; la componen los seis libros del “Delfín” de Luís de Narbaez.

29- Alfonso Mudarra, canónigo de Sevilla, publica en 1546 sus tres libros de cifra.

30- Un año más tarde en 1547 publica Enríquez de Valderrábano su música encerrada en un título un tanto culterano.

31- “Silva de Sirenas” es el libro de cifrade Diego Pisador.

etc., que pasma pensar como pudo

32- Fuenllana: oriundo de Navalcarnero, (Madrid); ciego de nacimiento, músico de la marquesa de Tarifa. Acerca de este músico el ilustre musicólogo Higinio Anglés nos acaba de revelar que fué músico de la reina Isabel de Valois, con sueldo de 53.000 maravedises.

33- Más de veinte años debió de ser Fuenllana vihuelista del palacio real, pues que en 1561 reclaman sus herederos gages debidos a nuestro músico. Fué parece ser habilísimo organista y tan consumado vihuelista como diestro postillón.

34- En efecto, por raro que nos parezca y según el testimonio de Zapata en circunstancias de hallarse el rey de Bohemia en Madrid, este ciego singular salía todas las mañanas con el correo, guiando la posta, que era verlo y no creerlo.

35- Pedrell nos dice: esto puede parecer fantasía, pero considerando la genial labor de Fuenllana en la vihuela, y las dificultades que debió vencer para transcribir tantas y tantas obras, y de qué manera, podemos creer en tales hazañas.

36- Su libro, "Orfenica Lira" 1554, contiene un número impresionante de motetes, villancicos, romances, tientos,

este hombre aprenderse todo aquello de oídas para poder hacer luego la transcripción.

37- Pedrell sigue pasmándose de cómo Fuenllana pudo corregir pruebas, etc. Tuvo este músico no cabe duda un buen colaborador, su trabajo de corrección queda en una labor de paciencia y atención si es que no lo tocaba en su vihuela y otro lo cifraba.

38- Inventan, hablando su propio lenguaje, toda una literatura musical; la música instrumental se debe a ellos casi tanto como a los organistas. Sus fantasías, creaciones abstractas, son los primeros modelos de lo que más tarde se llamará con razón o sin ella, música pura. Con sus diferencias, es decir, el arte de variar un tema.

39- Crearán el tipo de música objetiva, decorativa, música que no querrá tener más fin que en sí misma y de la cual se abusará en los últimos años del siglo XVIII.

40- Recogiendo la música de danza preparan, esbozan el plan de la suite, por consiguiente de la sonata, la "Catedral Sonora" como la llamó d'Indy.

instrumentistas,
improvisadores geniales,
audacia de sus dedos ágiles,
ensancharán prodigiosamente
los ámbitos
armónicos, melódicos.

42- Finalmente, y esta no es su menor mérito, fueron recopiladores de toda la música popular de su época. De todos aquellos romances, villancicos, sonadas, tonadas vaqueras, serranillas, canciones de amigos y de ladinos; de toda aquella música que se cantaba o se bailaba, ellos supieron legárnosla en toda su fragancia primera, en toda su lozanía y sin ellos se hubiera perdido fatalmente, irremisiblemente.

43- Un estudio profundo, detenido sustancioso de nuestro folklore, no puede hacerse sin antes desmenuzar, triturar la obra de nuestros vihuelistas y esto está todavía por hacer.

44- Sería interesante y aleccionador de cómo van formándose los diferentes sentimientos regionales de la música española, un estudio comparativo de nuestros compositores.

45- En fuerte contraste con Milán se nos aparece Luís de Narbaez.

46- Narbaez tiene un sentido armónico, menos refinado, es más áspero a pesar

de que su “Delfín” de música se publica dos años más tarde a la obra de Milán su sentido tonal es más vacilante, más primitivo, sin embargo, su contrapunto va más lejos, lo que le presta una escritura más aérea, más barroca; su trabazón temática queda así más vaporosa.

47- Es por otra parte, Narbaez quien introduce modificaciones al cifrado de Milán que seguirán todos los demás vihuelistas.

48- Muy otra es la escritura de Mudarra; su armonía es tan atrevida, que obliga a sus transcriptores a llamarnos constantemente la atención para que no creamos que son erratas. Tal es su audacia que se llega a creer si es genialidad o un sentido armónico un poco desviado.

49- Mudarra escribe “Romanescas” bellísimas, combina al ejemplo de los italianos la pavana con la gallarda, es decir, la danza lenta con la rápida; siente predilección por los cantos bíblicos romances que cantan las desventuras del pueblo de Israel y que él subraya con acordes macizos, reiterados que dan una impresión de grandeza y fatalismo.

50- En flagrante contradicción con lo que nos hiciese presumir el nombre, en

verdad poco eufónico de Valderrábano, este músico es el más tierno, el más poético de los vihuelistas; es un poeta sensible. Sus pавanas nos aporran un sentimiento delicado de españolismo, sus villancicos son los más poéticos, aquellos villancicos de sabor tan penetrante.

51- Pero he aquí a Pisador. El nos lleva al Escorial en alas de su música, música austera, escueta de perfil, serio este Pisador como su música encontraría resonancias hermanas en las frías estancias del monasterio.

52- Fuenllana inventa poca música, y sin embargo, ¡cómo nos suena a original; a personal! Es que este músico crea en el reducido ámbito de la transcripción, una atmósfera, la que conviene, cuatro o cinco notas le bastan para situarnos, para formar un ambiente.

53- Además con una adivinación sorprendente, comprondá sus armonizaciones a estrambotes y villancicos de la propia sustancia melódica y rítmica de estos cantos

54- Esta fue la vihuela, estos sus músicos, ésta su música.

55- Resumiendo y glosando a exacta frase de Tionel de la Lanrencie podemos decir que estos compositores fueron maravillosos “receptores, amplificadores, vulgarizadores e innovadores”.

Joaquín Rodrigo

ANEXO II c

Folías

Sanz, Gaspar 1640-1710

M.E. 2096

[Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro II, Folías; arr.]

Paris : Max Eschig, cop. 1928 Paris : Imp. Mounot

(Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare / Emilio Pujol ; n. 1006)

Gallardas

Sanz, Gaspar 1640-1710

M.E. 2093

[Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro II. Gallardas; arr.]

Paris : Max Eschig, cop. 1928 Paris : Imp. Mounot

(Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare / Emilio Pujol ; n. 1004)

Hispanae citharae ars viva] : antología de música selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua = Anthology of guitar music from old tabulaturas

Hispanae citharae ars viva

Mainz : B. Schott's Söhne, cop. 1956

(Gitarren-Archiv ; 176)

Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas

Valderrábano, Enríquez de ca. 1500-ca. 1557

B 26987-1965

Barcelona : Consejo Superior de
Investigaciones Científicas, Instituto Español de
Musicología, 1965

Pavane IV

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M.E. 3135

[El Maestro. Pavana n. 4; arr.]

Paris : Max Eschig, cop. 1931 : Imp. Mounot

(Bibliothèque de musique ancienne et
moderne pour guitare / Emilio Pujol ; n. 1045)

Pavane V

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M.E. 3136

Paris : Max Eschig, cop. 1931 : Imp. Mounot

Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela

Narváez, Luis de ca. 1500-ca. 1550

Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto
Español de Musicología, 1945 (Casa Prov. de Caridad, Imp.)

Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela

Narváez, Luis de ca. 1500-ca. 1550

M 5645-1971

Reimp.

Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología,

1971

Instituto Español de Musicología

Sonata

Albéniz, Mateo 1765-1831

B.A. 10830. Ricordi Americana

Buenos Aires : Ricordi, cop. 1953

Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)

Mudarra, Alonso ca. 1510-1580

M 15724-1984

Reimp.

(Monumentos de la música española ; 7)

1ª ed.: 1949

Tres libros de música en Cifra para vihuela (Sevilla, 1546)

Mudarra, Alonso ca. 1510-1580

Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Instituto Español de Musicología, 1949 (Casa
Prov. Caridad, imp.)

(Monumentos de la música española ; 7)

ANEXO II d

Romanesca

Mudarra, Alonso ca. 1510-1580

B.S.S. 35979

London : Schott, cop. 1939

(Guitar Archives. Classical works / edition

Andrés Segovia ; G-A 159)

Romanesca

Mudarra, Alonso ca. 1510-1580

35979bB. Schott's Söhne

Mainz : B. Schott's Söhne, cop. 1967

(Guitar Archives ; G-A 159)

Reimp. de la ed. de 1939

ANEXO II e

Cuatro fantasías del siglo XVI

Mudarra, Alonso ca. 1510-1580 Tres libros de música en cifra para vihuela.
Fantasías arr.

18827. Unión Musical Española

Madrid : Unión Musical Española, cop. 1954

(Colección Sainz de la Maza)

Cuatro fantasías del siglo XVI

Sainz de la Maza, Regino 1896-1981 transcrip.

18827. Unión Musical Española

Madrid : Unión Musical Española, cop. 1954

852. 40 M-BN BNMADRID
PA00941279 Mp/1784/20 MU SALA_BARBI

Danzas cervantinas

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 24467-1981

20236

Madrid : Unión Musical Española, [1981]

I. Folias / versión, R. Sainz de la Maza. II. Española ; III. Marizapalos ;
IV. Canarios

Danzas cervantinas

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 15959-1963

20236-1 al 20236-4. Unión Musical Española

[Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro II. Selección; arr.]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1963

Folias ; Española ; Marizapalos ; Canarios

Danzas cervantinas

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 9386-1973

20236-1 al 20236-4. Unión Musical Española

[Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro II. Selección; arr.]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1973

(Colección Sainz de la Maza)

Folias ; Española ; Marizapalos ; Canarios

Copyright 1963

Seis pавanas

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M 17640-1970

19767. Unión Musical Española

[El Maestro. Pавanas; arr.]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1976

Copyright 1962

Seis pavanas Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M 4542-1971

19767

[El Maestro. Pavanas; arr.]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1971
: Gráficas Ume

Copyright de 1962 de la Unión Musical Española, Madrid

Seis pavanas Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M 11688-1979

19767

Milán, Luis de (ca. 1500-ca. 1561)

Madrid :Unión Musical Española, D.L. 1979

Cop. 1962 by Unión Musical española

Seis pavanas

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

M 34915-1972

19767. Unión Musical Española

[El Maestro. Pavanas; arr.]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1972

Seis pavanas

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561
M 411-1962

Madrid : Unión Musical Española, [1962]

Seis pavanas

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561
M 2793-1987
19767

[El Maestro. Pavanas; arr.]

[Reimp. X]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1987

Cop. 1962 de Unión Musical Española

ANEXO II f

Six pavans = Sechs Pavanen = Seis pavanas

Milán, Luis de ca. 1500-ca. 1561

45 145. B. Schott's Söhne

[El Maestro. Selección; arr.]

Mainz [etc.] : Schott, cop. 1982

Sonata : zapateado

Albéniz, Mateo 1765-1831

M 17074-1962

[Sonatas, piano, re mayor; arr.]

Madrid : Ediciones musicales Madrid, [1962]

: T. Gráf. S.G.A.E.

Sonata : zapateado

Albéniz, Mateo 1765-1831

M 24269-1976

[Sonatas, piano, re mayor; arr.]

Madrid : Ediciones Musicales Madrid, D.L. 1976 : Gráficas
Gómez

Cop. 1963 by Ediciones Musicales Madrid

Suite española

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 22761-1984

21354

Sanz, Gaspar (1640-1710)

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1984

Suite española

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 6535-1982

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1982

Españoletas ; Gallarda y villano ; Danza de las hachas ; Rujero y

Paradetas ; Zarabanda al ayre español ; Passacalle de la Cavallería de Nápoles ; Folías ; La miñona de Cataluña ; Canarios

Suite española

Sanz, Gaspar 1640-1710

M 2778-1971

21354

[Instrucción de música sobre la guitarra española. . Selección]

Madrid : Unión Musical Española, D.L. 1971 :
Gráficas Ume

Españoletas ; Gallarda y villano ; Danza de las hachas ; Rujero y paradetas ; Zarabanda al ayre español ; Passacalle de la Cavallería de Nápoles ; Folías ; La miñona de Cataluña ; Canarios