



LA GUITARRA

Dos cuadernos del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín

Estudio y transcripción de
Jesús María MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN

Música (CD)
Pilar Abril Crusellas - Guitarra

LA GUITARRA

Dos cuadernos del Archivo de Música
de la Catedral de Albarracín

LA GUITARRA

Dos cuadernos del Archivo de Música
de la Catedral de Albarracín

Estudio y transcripción de
Jesús María Muneta Martínez de Morentín

Música (CD)
Pilar Abril Crusellas - Guitarra

Colección: *Estudios Musicales*, 2.

Edita:

Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín (CECAL).

C/ Magdalena, s/n.

44112 Tramacastilla (Teruel).

Patrocinan:

Comunidad de Albarracín.

Comarca de Albarracín.

Asiader.

Sociedad de Desarrollo de la Comunidad de Albarracín.

© del estudio y transcripción: Jesús María Muneta Martínez de Morentín.

Diseño de cubierta: M^a Carmen Martínez Samper.

Depósito legal: TE -154- 2009.

ISBN: 978-84-692-6234-4.

Impreso en España.

Imprime: Perruca. Industria Gráfica.

JESÚS MARÍA MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN

Larraga (Navarra), 27-XII-1939. Sacerdote Paúl. Titulado superior en Música Sacra y Composición, doctor en Musicología. Cofundador y director del Instituto Musical Turolense desde 1976. Jefe de la sección de Musicología del Instituto de Estudios Turolenses y del consejo de redacción de la revista *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dirige la Polifónica Turolense y organiza gran parte de la actividad musical en la ciudad a través del Ciclo de Intérpretes, Ciclo de Órgano y Semana de Música de Teruel. Autor de una veintena de libros de investigación musicológica relacionada con la música de la catedral de Albaracín y las excolegiadas de Alquézar y Alcañiz, y de más de una docena de libros didácticos relacionados con la enseñanza musical. Su catálogo recoge más de 287 obras de música.

Ha obtenido diversos premios y ha sido galardonado con la Cruz de San Jorge de la Diputación Provincial de Teruel, Aragonés del año 1982, Medalla al Mérito Cultural del Gobierno de Aragón, Medalla de Oro de los Amantes, Medalla de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Hijo adoptivo de Teruel (junio de 2002).

Le han estrenado obras las orquestas sinfónicas de Valencia, Pilsen, Pardubice, Wrocław, Sinfónica de Euskadi, de Cámara de Hamburgo, Budapest, Bucarest, Varna, Andria, Praga, Solistas de Madrid, Ampurdán, Música Bohémica de Praga, Noneto Checo, Grupo Enigma del Auditorio de Zaragoza y Joven Orquesta "Juan Crisóstomo Arriaga". En 1992 se le concedió el Premio Nacional de Composición de Órgano "Cristóbal Halffter" y en 1996 el Premio de Composición de Villancicos de la Fundación Caja de Granada.

MARÍA PILAR ABRIL CRUSELLAS

Natural de Teruel (1978). Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de su ciudad natal con la profesora Marlene Linares; allí obtiene el Título de Profesor y recibe el Premio de Honor de Grado Medio. Posteriormente realiza el Grado Superior de guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Aragón con el Catedrático D. Santiago Rebenaque, donde termina sus estudios con las máximas calificaciones.

En 2001 gana una beca para la ampliación de estudios en el IIº Ciclo de Jóvenes Intérpretes, organizado por IberCaja. Es también becada por la Fundación "Música en Compostela" durante tres años consecutivos (2002, 2003 y 2004) para la asistencia a sus Cursos Internacionales de Música Española, y recibe allí el Premio "Andrés Segovia-José Miguel Ruiz de Morales".

Ha recibido clases de profesionales de renombre internacional como Roberto Aussel, José Luis Rodrigo, Ignacio Rodes, Margarita Escarpa, Ricardo Gallén, Gerardo Arriaga, Juan Carlos de Mulder... Como miembro de agrupaciones camerísticas ha ofrecido conciertos por la geografía española y otros países como Italia o la República Checa, en formaciones de diversa índole: desde la música para instrumentos de plectro (Orquesta de Laúdes "Gaspar Sanz" de Teruel) a la música sefardí (grupo ArteSonado). Desde 2005 forma el dúo EntreActo con la flautista salmantina Alicia Garrudo, con quien obtiene el Premio de Arte Joven 2008 de Castilla y León en la modalidad de dúo.

Paralelamente a su formación musical ha realizado estudios de la Licenciatura en Humanidades en la Universidad de Zaragoza, compaginándolos con la docencia en el Conservatorio Profesional de Teruel hasta 2004, año en que supera el concurso-oposición de Castilla y León. Actualmente es profesora en el Conservatorio Profesional de Música de Burgos, labor que simultanea con la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y con el estudio de Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco en el Conservatorio de Salamanca con el profesor Rafa Muñoz.

ÍNDICE

I. La Guitarra

Introducción	15
Gaspar Sanz	19
Los cuadernos de guitarra de la catedral de Albarracín	23
Biografías de los Asensio de Ocón	25

II. Piezas para Guitarra

Cuaderno I, de Don José Asensio de Ocón

Minuets, Contradanzas, Minuet afandangado	29
---	----

Cuaderno II

Vals con variaciones	37
Minuet	41
Vals	42
Zapateado	43
Baile inglés	43
Garacha	44
Minuet de la Corte	44
Gavota	44
Bolero	45
Valses	46
Fandango	48
Cuatro Contradanzas	49
Sonata en la mayor, de Ferdinando Carulli	51

MÚSICA: CONTENIDO DEL CD

Pilar Abril Crusellas - Guitarra¹

Cuaderno 1

1. Minuet en Sol Mayor
2. Minuet en Do Mayor
3. Minuet en Re Mayor
4. Contradanza en Sol Mayor
5. Contradanza en Do Mayor
6. Contradanza en Re Mayor
7. Minuet en La Mayor
8. Contradanza en La Mayor
9. Contradanza en Re Mayor
10. Minuet en Sol Mayor
11. Contradanza en La Mayor
12. Minuet afandangado

Cuaderno 2

13. Vals en Re Mayor
14. Pastorela con variaciones
15. Vals en Re Mayor
16. Sonata de Caruli
17. Vals en La Mayor
18. Vals en Mi Mayor
19. Vals en La menor
20. Vals en Do Mayor
21. Tema con variaciones
22. Fandango
23. Contradanza en Mi Mayor
24. Contradanza en La Mayor
25. Zapateado
26. Bayle Ynglés
27. Guaracha
28. Minuet de la Corte – Gavota – Minuet

¹ La grabación se realizó con una guitarra de Jesús Terrer, de 2005.

I. LA GUITARRA



INTRODUCCIÓN

Las primeras menciones a la guitarra aparecen iniciándose la Baja Edad Media, enfrentado la guitarra de origen árabe y la latina. Es citada en los escritos de Juan Gil de Zamora (*Ars Música*, c 1300) en el poema de Alexandre (c 1249) y ambas, árabe y latina², en el **Libro de buen amor**, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, donde escribe: “Allí sale gritando la guitarra morisca, / de las voces aguda e de los puntos arisca, / el corpudo laud, que tiene punto a la trisca, / la guitarra latina con ésos se aprisca”. Estas guitarras llevaban cuatro órdenes cada uno con pares de cuerdas al unísono o a la quinta. La distinción entre una y otra guitarra es confusa, inclusive con respecto a otros instrumentos, parecidos unos y otros a un pequeño laúd o lira. La iconografía más antigua procede de una de las miniaturas de las Cantigas de Santa María³. Es abundante la iconografía de este instrumento durante el siglo XIV y XV en el reino de Aragón, y en los demás reinos hispanos, con tres o cuatro órdenes. Muy utilizada por los juglares que vivían y divertían tanto en los ambientes cortesanos como al pueblo. Llegaban a formar conjuntos (coplas) que visitaban uno tras otros los reinos, con improvisaciones, con melodía conocida en uno (tenor) y contracanto en otro (discantor). Bien es cierto que no nos han llegado ejemplos de este quehacer. Su sonido tenue y de poca voz no lo hacía apto para ambientes bullangueros y ceremoniosos, como para un acto de armas o conmemoración de una batalla o para el ceremonial de armar caballero⁴.

El arrancar el sonido con el plectro o péñola cae en desuso a lo largo del siglo XV, utilizándose las yemas de los dedos, tañido directo. Su tenue sonido obró en su contra, decayendo su uso entre los ministriles, siendo más frecuente su uso por la mujer. Así dice Johannes Tinctoris (**De inventio-
ne et usu musicae**, 1484): “He oído con más frecuencia a las mujeres catalanas que a los hombres acompañarse de ella para cantar en grupo canciones de amor”.

El uso privilegiado de la vihuela durante el siglo XVI hizo evolucionar a la guitarra, adoptando la forma de ocho, más pequeña que aquella, con cuatro órdenes de cuerdas. El franciscano Juan Bermudo en su **Declaración de instrumentos musicales** (1555) expone con más extensión y claridad las características de la guitarra de cuatro órdenes, que semeja una vihuela pequeña, bien que ésta tenía siete órdenes. Los teóricos españoles de la época (Covarrubias, J. de Salas Barbadillo...) se entretienen en explicitar la afinación de los órdenes, si alguna de las cuerdas está templada en quinta u octava. En la **Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco o seis órdenes**, de Antonio Abreu (1799) dice: “Unos usan poner bordones solo duplicados, otros sólo un bordón y una cuerda delgada en octava, que llaman recuarta, quinta y sextillo”.

El repertorio español del siglo XVI, escrito para vihuela por los maestros Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana, Luis de Narváez, Luis Milán,

² Ya aparecen estos dos instrumentos en las **Cantigas de Santamaría de Alfonso El Sabio**. La *guitarra latina*, proviene del árabe *quítâra* y también de la *fídula*, modificada con características islámicas (agujeros en la tapa en forma de roseta central, clavijero en forma de cabeza de animal tallada, clavijas laterales). Se puede considerar a la *guitarra* como una hermanastra más joven de la *vihuela de plectro* (Cf. Cantigas, 10 y 150). La *guitarra morisca* de dimensiones musicales idéntica a la latina, forma el fondo de la caja con vientre y el clavijero en forma de hoz como la *mandora*. Podría considerarse este instrumento como de tipo intermedio entre la *guitarra* y el laúd. (Los instrumentos del Códice B, I. 2, codex princeps.. VV. **Cantigas de Santa maría de Alfonso X el Sabio**. *Monumentos históricos de la Música Española*. Ministerio de Educación, 1979.

³ Cf. Biblioteca de El Escorial, b.1,2, fl. 104, con tres órdenes y pulsada con plectro. Miniatura de la Cantiga 150.

⁴ Cf. Guitarra, en *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* (DMEHA), t. 6, Madrid, 1999 y ss., pp. 90 ss.

Enrique de Valderrábano..., tuvo su traslado y ejecución en la guitarra. Su escritura para ambos instrumentos se hizo en cifra, siendo la técnica de la guitarra el rasgueo, útil para acompañar canciones y romances. También tuvo sus detractores, como Mateo Flecha, que en su ensalada *La viuda* (1539) incluye estos versos: “Y del vulgo en general / me querello, / porque tiende más el cuello / al tin-tin de guitarrilla / que a lo que es por maravilla / delicado. / Y el dicho vulgo ha inventado / nueva música de morteros, / pedido por majaderos”.

A finales del siglo XVI y entrando en el XVII se generaliza la guitarra con un orden más, el quinto. Se atribuye esta amplificación a Vicente Espinel (1550 - 1616). En Italia se llamó a la guitarra de cinco órdenes (cinco cuerdas) “guitarra española”. Ello motivó engrosar la voz, pero más aún desarrolló la técnica del rasgueado y del punteado. Pronto quedaron marginados y cada vez más en desuso la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes. Así habla nuestro calandino Gaspar Sanz al desear de tañer en el prólogo de su **Instrucción de Música sobre la guitarra Española** (Zaragoza 1674): “Los italianos, franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra; 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”. Este desarrollo de la guitarra no gustó a todos; así S. de Covarrubias en el **Tesoro de la lengua** (1611) la ataca su uso desmesurado como perjuicio para la música: “La guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de cavallos que no sea músico de guitarra”.

Si muchos teóricos y músicos compartían estas ideas, otros tantos (Juan Carlos Amat, 1596; Luís Briceño, 1620) proclamaban a todos los vientos su perfección. Estas disputas entre los partida-

rios y detractores que llena buena parte del siglo XVII viene zanjada por Gaspar Sanz en el prólogo a la obra citada: “Otros han tratado de la perfección de este Instrumento, diciendo algunos que la Guitarra es Instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio y digo que ni es perfecta ni imperfecta, sino como tú la hicieres, pues la falta o perfección está en quien la tañe y no en ella...” En este ambiente de entusiastas de la guitarra de cinco órdenes y detractores van apareciendo los primeros métodos para el uso del rasgueado y punteado, cuyos autores son el citado Amat (1596), Luis de Briceño (1626), Nicolao Doizi de Velasco (Nápoles, 1640), siendo el más completo la **Instrucción de Música sobre la Guitarra española, y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza...**, de Gaspar Sanz⁵. Esta obra influyó y tuvo sus continuadores en las publicaciones de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677), Santiago de Murcia (1714), Pablo Minguet (1752)... La guitarra se hizo tan popular durante el siglo XVIII que se asoció a diferentes clases sociales y oficios populares. Era instrumento corporativo de los barberos; instrumento de trabajo de ciegos y vagabundos como medio de vida; indispensable en el baile y teatro, en ésta para la ejecución de la *tonadilla*. Hasta la clase burguesa, alta y cortesana de la sociedad quedó contagiada por su popularidad, haciéndose instrumento doméstico.

A finales del siglo XVIII se incrementa la edición de obras para guitarra, compuestas generalmente por violinistas profesionales, ya que estos vieron un filón comercial en las obras de guitarra, mientras que las obras de violín no encontraban comprador. Difícilmente un guitarrista vivía profesionalmente de la guitarra. Durante la segunda mitad de este siglo abundan los talleres de fabricación de la guitarra en Sevilla, Cádiz, Madrid..., perfeccionando las proporciones de la caja, el mástil, clavijero, con seis cuerdas dobles o simples.

⁵ Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Prólogo y notas de Luis García-Abrines. IFC, Zaragoza. Cf. A. Zaldivar Gracia, Gaspar Sanz, músico de Calanda, CAI Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1999. Realiza un estudio de la Instrucción y su influencia en compositores contemporáneos españoles.

Por primera vez se anuncia la guitarra de seis órdenes (Madrid, 1760), no tardando en ponerse de moda, iniciando su uso en Andalucía. Allí aparece el primer método de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (1773). 1799 es un año señalado para la publicación de cuatro métodos de la guitarra de seis órdenes, tres en Madrid y uno en Salamanca,

cuyos autores son Federico Moretti, Antonio Abreu, Fernando Ferandiere y Juan Manuel García Rubio⁶.

Antes de continuar en este proceso de la evolución de la guitarra, me parece oportuno dedicar un espacio a nuestro guitarrista internacional, Gaspar Sanz Calanda.

⁶ Cf. Guitarra, DMEHA, p. 103.

Sonata de Caruli

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sonata de Caruli". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a cursive, handwritten style. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several dynamic markings, including "Crescendo" and "Cresc.", written in a stylized script. The paper shows signs of age, with some staining and wear. The overall appearance is that of an early manuscript or a handwritten edition of a musical work.

Fragmento de la Sonata de Caruli.

GASPAR SANZ

En el libro I de la célebre **Instrucción de música sobre la guitarra española**, impresa en Zaragoza en 1674, dedicada a Don Juan de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, nos dice el propio licenciado Gaspar Sanz, que es aragonés, natural de la Villa de Calanda.

Francisco Bartolomé Sanz Celma nació en dicha villa del Bajo Aragón turolense el 4 de abril de 1640, hijo de Bartolomé y Francisca. Hay *diccionarios* que retrasan su nacimiento equivocadamente a 1647. Poco se sabe de su vida fuera de lo que él mismo dice en su obra. Obtuvo el grado de Bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca. Pudo licenciarse en Artes o en Música en la misma ciudad. Aunque tan solo tenemos el dato del propio Sanz que se nombra “licenciado”, ignoramos en qué especialidad y la universidad en la que lo obtuvo. Pudo ser en Salamanca ya que gozaba de una cátedra de música desde sus orígenes, desempeñada generalmente por el Maestro de Capilla de la catedral salmantina. Asenjo Barbieri añade que fue catedrático de música⁷.

Su primer biógrafo, Félix de Latassa⁸, hincha un tanto la biografía de nuestro músico haciéndole catedrático de Música de la cátedra que enseñó el gran Salinas, algo que parece para otros inverosímil⁹. Dice: “1640 Don Gaspar Francisco Sanz y Celma 1710. Presbítero. nació en la villa de Calanda el año 1640. Sus padres... de antiguos linajes, y de mucho honor le procuraron una educación útil en toda buena instrucción, y ventajosa en los Estudios de humanidades. Siguió después la carrera literaria en la Universidad de Salamanca, y en ella recibió el Grado

de Bachiller en Teología y después fue catedrático de Música... Viajó por Italia, y siendo también docto en la Música y muy práctico en su ejecución, fue allí discípulo del famoso Cristoval Carisani, organista de la Capilla Real de Nápoles y por este medio logró en ilustrarse más en este Arte agradable. Regresó a España y residiendo en Madrid falleció por el año 1710”.

Antes de marchar a Italia debió ser profesor de guitarra del príncipe Don Juan de Austria, a quien dedicaría más tarde su **Instrucción**. En Roma y Nápoles perfecciona los estudios musicales en guitarra y órgano con Lelio Colista y Cristóbal Carisani, llegando a sustituir a éste como organista de la Capilla del Virrey de Nápoles. Vuelto a España, publica en Zaragoza la **Instrucción de Música sobre la Guitarra española...** (1674) en tres libros que aparecen sucesivamente y de los cuales se hacen numerosas ediciones en los años sucesivos.

Su método de tañer la guitarra de cinco cuerdas u órdenes con destreza es pedagógico, con exposición sencilla y clara, tanto en la parte teórica como en la práctica. Su contenido lo expresa en la prolongación del título: *Dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés*. El mismo Gaspar dirá en la dedicatoria al Serenísimo Señor D. Juan: “.. va este libro compuesto mas del afecto, que pulido de la destreza, y sin embargo, he procurado discurrirle con las Cifras más graves y Música de mejores pasacalles que hasta ahora ha llegado a alcanzar mis desvelos...”

Fueron censores de la **Instrucción sobre la Guitarra Española** (edición de 1697) los aragone-

⁷ Cf. Asenjo Barbieri, F., op. cit. ver Sanz y Celma, Don Gaspar.

⁸ Cf. Latassa, Félix de, **Biblioteca nueva de autores aragoneses que florecieron desde el año 1689-1753**. Pamplona, 1798-1802.

⁹ Cf. Luis García-Abrines, en el Prólogo al facsímil de **la Instrucción de Música sobre la Guitarra Españolas** (Zaragoza, 1674), de Gaspar Sanz, no aparece éste en la lista de los catedráticos de Música de la Universidad de Salamanca. Se ofrece la lista completa de los catedráticos que la ocuparon desde 1452 a 1753, p. XV.

ses el Licenciado Sebastián Alfonso, maestro de Capilla de la santa iglesia metropolitana de Zaragoza, que antes lo fue de la catedral de Albarracín, y Diego Xaraba y Bruna, organista de Ntra. Sra. del Pilar. El primero sentencia: "... con novedad gustosa quedo admirado del primoroso estilo con que facilita este Instrumento, acordándole las cuatro voces sumamente acordadas a sus diapasones..." El segundo apostilla: "...hallo en él tanta variedad de reglas, y con tan buena dirección, que parece haberle agotado a este Instrumento los primores. En el primer Laberinto que trae, en cuanto a consonancias, no hay más que tañer. En el segundo, por su extrañeza de falsas (disonancias), no alcanza más el Arte..."

El propio autor en su prólogo dice:

"Aunque son muchos y grandes los Maestros que han compuesto sobre la Guitarra, así de antiguos como de modernos, que pudieron acobardarme a sacar a luz este Tratado, no obstante, habiendo llegado a mis manos todas las Obras, diré mi sentir en esta materia. Unos linajudos de Instrumentos han querido buscar el solar y genealogía a la Guitarra, y desenterrando los huesos en sus intestinos sonoros, no han averiguado el intento. Solo digo que en España es muy antiguo este Instrumento... Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra; 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..."

Presenta treinta y cinco géneros musicales, de aire danzable, unos rasgueados, otros punteados, en cifra, no en notación moderna. Son aires españoles: *batalla*, *canarios*, *clarines* y *trompetas*, *españoleta*, *folía*, *hachas*, *jácara*, *marizápalos*, *matachín*, *paradetas pasacalle*, *sequiáltera*, *torneo*, *villano* y *zarabanda*, el resto pertenece a los sonos de las otras naciones. Falta la *jota*, extraño en un calandino. La razón es lógica, como veremos más adelante: la *jota* se apoya en la tonalidad moderna, en la alternancia de la tónica y la dominante, aún no clara en la época de nuestro compositor.

El prestigio de nuestro maestro fue grande ya en su tiempo, siendo en parte copiado por Lucas Ruiz de Ribayaz, prebendado de la colegial de

Villafranca del Bierzo, y Francisco Guerau, quedando a un lado al entrar en escena el guitarrista Santiago de Murcia, protegido y profesor de la reina María Luisa Gabriela de Saboya. En nuestros días Gaspar Sanz se ha hecho universal. Quien se precie de guitarrista, sea español, inglés o japonés, lleva en sus programas alguna obra del compositor calandino. Jorge Fresno, uno de los guitarristas que siente pasión por Gaspar Sanz y que ha grabado su obra, dice: "La notable colección de danzas cortesanas y populares fueron una muestra de su ingenio y buen hacer y supuso un valioso aporte español al repertorio de la guitarra barroca del siglo XVII".

Gaspar Sanz dice de la guitarra española:

"Ni es perfecta ni imperfecta sino como tú la hizieres, pues la falta o perfección está en quien la tañe y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola y sin trastes hazer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de un órgano, por lo cual cada uno ha de hazer a la guitarra buen, o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mírame y no me toques".

Actualmente se han realizado varias ediciones del facsímil de la **Instrucción**, la de Minkoff (Ginebra, 1976), la de Luis García-Abrines (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979), y la más extensa, en estudio crítico y transcripción, de Rodrigo de Zayas (Madrid, 1985). Han grabado la obra Ernesto Bitetti y Jorge Fresno.

Ha habido compositores como Manuel de Falla en su *Retablo* (1923), y más aún, Joaquín Rodrigo, con su suite *Fantasía para un Gentilhombre* (1958), que han prestigiado a nuestro calandino. Rodrigo toma los cuatro temas de la **Instrucción**: "Villano y Ricercare", "Españoletas y Fanfarria de la Caballería de Nápoles", "Danza de las hachas" y "Canarios".

Entrando en el siglo XIX son dos, Dionisio Aguado (Madrid, 1784-1849) y Fernando Sor (Barcelona 1778, París 1839), los que marcan el futuro de la guitarra española, junto con sus contemporáneos italianos Mauro Giuliani (Bari, 1781, Nápoles, 1829) y Ferdinando Carulli (Nápoles 1770, París, 1841). Los cuatro son auto-

res de sendos métodos didácticos para la práctica de la guitarra, como instrumento acompañante y solístico. La línea solística fue pretendida y trabajada por los profesores y compositores españoles, mientras los italianos e ingleses potenciaban el papel de acompañante del canto. El contencioso que había entre publicar las partituras de guitarra en cifra o en música, se dirimió a favor de la música, y ésta impresa y no autógrafa como solía ser habitual. Aguado oteó el negocio editorial y se aprovechó publicando canciones españolas y americanas (1824-25), con acompañamiento de piano y guitarra, y numerosas piezas sencillas. Así fueron apareciendo diversas colecciones de piezas de diseño elemental y otras más complejas, con firma de Sor, Giuliani, Carulli, Legnani... La técnica fue cada vez más exigente y asimismo el repertorio, consolidando la parte armónica y la polifónica. Las formas clásicas pianísticas se vertieron en la guitarra: rondós, sonatas, variaciones, fantasías y las piezas bailables del tipo minué, vals, contradanza, bolero, fandango... Se consolidó la guitarra de seis cuerdas simples y la técnica del tañer con la uña (Aguado) o con la yema (Sor). La tradición de estos dos grandes maestros sobrevivió en varias generaciones con maestros de relieve tanto en Madrid como en Barcelona. El maestro más celebrado fue Francisco Tárrega (Villarreal, 1852, Barcelona, 1909), gran compositor e intérprete virtuosista. Se le considera como restaurador y enno-

blecedor moderno de la guitarra, logrando se interesasen por la misma tanto el público como los compositores. Siguieron su estela maestros de la talla de Emilio Pujol, Miguel Llobet, Daniel Fortea. Ya en pleno siglo XX la guitarra ha dado figuras internacionales como Andrés Segovia (Linares, 1891, Madrid, 1987), Regino Sainz de la Maza (Burgos, 1897, Madrid, 1981) y Narciso Yepes (Lorca, 1927, Murcia, 1997). Los compositores del momento escribieron obras para sólo guitarra y ésta con orquesta. Vale con citar el *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasía para un gentilhombre*, de Joaquín Rodrigo. Desde Manuel de Falla hasta los actuales como Antón García Abril, con sus conciertos *Mudéjar* y *Aguadiano*, han engrandecido este instrumento¹⁰.

En la segunda mitad del XIX la enseñanza oficial de la guitarra se admitió tanto en la Escuela Municipal como en el Liceo de Barcelona, no así en el Real Conservatorio de Madrid, que tan solo se impartía por un maestro "honorario", sin carácter oficial. La enseñanza de la guitarra con carácter oficial en el conservatorio madrileño no se produjo hasta 1937, de la mano de Regino Sainz de la Maza. Desde hace unas décadas la guitarra es asignatura imprescindible en los conservatorios y escuelas de música. Hoy han aumentado en número y calidad los profesores y concertistas de este instrumento.

¹⁰ CBF., *Guitarra*, DMEHA, t.6, pp. 90 ss. Estudio exhaustivo de la guitarra, su evolución, sus mentores, intérpretes, escuelas, repertorio....

LOS CUADERNOS DE GUITARRA DE LA CATEDRAL DE ALBARRACÍN

El *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*¹¹ no recoge los tres cuadernos de guitarra por no hallarse en el antiguo armario que guardaba el material de música en papel, que fue catalogado. Aparecen estos cuadernos así como otros papeles de música al retirar los escombros para realizar el arreglo de la torre y la bóveda de la catedral de Albarracín en la década de los noventa del siglo pasado. Fueron salvados con otros papeles de música por casualidad, al advertir uno de los operarios sobre la presencia de aquellos papeles abandonados. ¿Cuál es la causa de que estos no se hallaran en el antiguo archivo de música? Parece que se llevaron a esas estancias casi inaccesibles durante la semana que duró el cerco que sufrió la ciudad de Albarracín, refugiándose la población en el recinto de la catedral y palacio episcopal durante la guerra civil (1937). En aquellos días se emplearon los cantorales de polifonía (*Magnificat* de Aguilera de Heredia) y otros de canto llano como parapetos de ventanas, y papeles de música para fuego y otros menesteres.

El primer cuaderno de 12 folios apaisados no numerados, de ocho pentagramas, lleva en su segundo folio, entre los pentagramas séptimo y octavo el nombre "De Dn José Asensio de Ocón". ¿Es el propietario o el autor? El cuaderno, sin tapas, no parece completo, puede faltarle algún folio delante y atrás. El contenido es un método para aprender a tocar la guitarra de seis cuerdas. Utiliza para las notas y los tonos la nomenclatura antigua, que aún era habitual durante el siglo XVIII. Así comienza:

Las figuras de la música son 10, pero las que comúnmente se usan son: breve, semibreve, mínima, semimínima, corcheas... (con ejemplo gráfico en pentagrama).

Los signos son 7: Gesolreut, Alamire, Befabemi, Cesolfaut, Delasobre, Elami, Fefaut.

Las claves son tres, pero la que sirbe para la guitarra se llama de Gesolreut y se pone siempre en la segunda raya.

Expone con ejemplos cómo están constituidos los compases, figuras que entran, tresillos, puntillo, trinos, apoyaturas, mordentes... Pasa de inmediato al conocimiento de los signos en la guitarra, iniciando la escala desde el Mi (regrave) hasta el Sol (agudísimo), con números y con letras, dividiendo los sonidos en regrades (mi, fa, fa#), graves (sol, la si, do re, mi, fa, fa#), agudos (sol al fa#), sobreagudos (sol al fa#), y agudísimo (sol). Todo esto lo desarrolla en el folio 1, 1v. En los folios 2 y 3 realiza la escala de Gesolreut ascendente y descendente, con sendos solfeos por terceras y tresillos y cadencia de acordes de seis notas: I-IV6-V-I (sol-mi-re-sol). Así continúa por todos los tonos.

A partir del folio 4 expone breves piezas en el esquema formal de minuet, contradanza, minuet a la polaca y un minuet afandangado. Construidos en dos partes de ocho compases que se repiten, que van de tónica a dominante y de dominante a tónica. En su sencillez revelan un buen hacer compositivo elemental en melodía y armonía, resultando una agradable audición. Expuestos en línea progresiva pensada para un estudiante. La técnica que se utiliza es la del *punteado*. Siguen unos solfeos ya de lectura ya para ser punteados en la guitarra, de mediana dificultad. Termina con un villancico sobre agudo, añadido posteriormente.

Este cuaderno es de la primeras décadas del siglo XIX, época de promoción de métodos que hemos señalados. Determinar la dependencia de

¹¹ Cf. Jesús M^a Muneta, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*, IET, Teruel, 1984.

este cuaderno con respecto a algunos de los métodos de finales del XVIII o principios del XIX parece lo más verosímil, y más con respecto a los métodos publicados en 1799, o colecciones de pequeñas obras publicadas a finales del XVIII. No observo dependencia de los métodos de Aguado, Sor o Carulli, quizás por ser el cuaderno escrito antes, por la nomenclatura arcaica de los nombres, no usados ya en los tres últimos métodos.

La propiedad o autoría de Don José Asensio de Ocón no vamos a discutirla, pero se complica porque son dos los que ostentan el nombre y el mismo apellido. Uno que llegó a ser obispo de Palencia y Teruel y el otro brigadier del ejército

español que luchó contra las tropas de invasión francesas. Se debe añadir que el apellido Asensio de Ocón se instala en Albarracín a mediados del siglo XVII, procedente de la masía de Hoyos Quemados, en el Vallecillo, término de Terriente. Ocupan durante varias generaciones el cargo de Regidor perpetuo de dicha ciudad. A Ramón Asensio de Ocón y Marcilla le concedió el rey Felipe V, en 1739, el cargo de “Cazador de la Real Caza de Volatería”, con su derechos, preeminencias, obligaciones, escudo de armas de los Asensio y Ocón¹². Era durante los siglos XVII al XIX una de las familias de más abolengo de Albarracín, teniendo su noble casa en la que es actualmente Hotel de Albarracín.

¹² La rev. *Aragón*, diciembre 2008, n. 365, p. 32 ss., recoge el documento real de nombramiento de Cazador de la Real., del 6 de octubre de 1747. Manuscrito del archivo familiar.

BIOGRAFÍAS DE LOS ASENSIO DE OCÓN

He aquí la biografía de José y José María, ambos nietos del citado Ramón.

José Asensio de Ocón y Toledo (Albarracín, 10-10-1773- Teruel, 2-12-1831), educado en su ciudad, donde recibió las órdenes y el subdiaconado en 1802, de manos del obispo de Albarracín. Estudió y se doctoró en ambos derechos, el civil y canónico en Zaragoza (1806), desempeñando en ésta una cátedra de Derecho. Ocupó una canonjía en la Seo de Zaragoza (1817), juez sinodal del arzobispado, visitador del hospital de Gracia (1822), académico de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1824. Nombrado obispo de Palencia por el Papa León XII (1828) y en 1832 fue promovido a la diócesis de Teruel. Sobresalió como teólogo y jurista. ¿Es el propietario o el autor del cuaderno de guitarra que lleva su nombre?¹³

José María Asensio de Ocón y Catalán de Ocón (Albarracín, 29-2-1792, Madrid, 27-10-1847) era sobrino carnal del anterior. José María entró en la milicia interviniendo en la guerra de la Independencia. Comenzó como subteniente en el Batallón de Voluntarios de Albarracín. Como capitán intervino en el primer sitio de Zaragoza. Defendió la ciudad de Alcañiz contra las tropas francesas al mando del general Wartier en 1809. En 1822 fue comisionado por Fernando VII a París para acelerar la venida del duque de Angulema quien le honró con la Cruz de la Vendeé. Se pasó a las filas carlistas en 1837, siendo nombrado por el pretendiente don Carlos subinspector general de Infantería, concediéndole el título de marqués de Villalva y la Cruz pensionada de Carlos III, pero antes del Convenio de Vergara, el día 21 de

julio hizo sumisión a Isabel II. Nos hacemos la misma pregunta ¿Es el propietario o el autor del cuaderno de guitarra que lleva su nombre?

A favor del primero está la escritura real del nombre, José, ya que el segundo es José María, y su vinculación a la catedral, con posibilidad de educarse en el ambiente de la capilla de música. A favor del segundo está su actividad de militar con más espacio para el ocio y práctica de la guitarra. De ninguno de los dos tenemos información de haber practicado este instrumento, sea en su infancia como aprendizaje, y ya mayor, en José María, como practicante o enseñante. Ciertamente que éste, tras su muerte en Madrid, fue enterrado en la capilla de Santa Ana de la que era su patrono en la catedral de Albarracín. Quizás la catedral recibió el legado de su biblioteca y de ahí que este cuaderno hoy lo tengamos en su archivo musical¹⁴.

El segundo cuaderno de diez folios, con diez pentagramas por cara, se presenta como un método, presentando en la primera lección la escala de do-3 a do-5, en clave de sol, con el nombre de las notas actuales, no así el cuaderno de José Asensio de Ocón que utiliza la nomenclatura antigua de los signos-tonos y figuras: *gesobreut*, *alamire*... *breve*, *semibreve*, *mínima*... Este segundo método es sin duda más moderno que el primero, incluyéndolo a mediados del siglo XIX. Aparece sin autor y no parece, por la caligrafía, que fuera José Asensio su poseedor. El método de aprendizaje es elemental y práctico: escala en redondas, saltos de terceras en blancas (mínimas, dos al compás), cuartas, quintas, octavas sucesivas. Sigue el estudio de negras y corcheas (ocho en compás) y semicorcheas (16 en compás). Sin más consideraciones se escriben una serie de ejercicios de lectura

¹³ Hay otros dos cuadernos apaisados de guitarra, uno con 10 folios con diversas danzas, y una sonata de Caruli (sic), desconocida por los profesionales de la guitarra, dicen de buen estilo. Un tercero que recoge canción, coplas y seguidillas para voz y guitarra. (Ver carpeta "Obras de Guitarra").

¹⁴ Cf. Jaime Angulo y Sainz de Varanda, "El archivo de los Asensio de Ocón", *Teruel*, 91(II), IET, 2006-2007, pp. 89 ss.

conjugando todas las figuras, hasta llegar a ejercicios de progresiones de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Todo ello ocupa los cuatro primeros folios en ambas caras. Desde el fol. 5 al 10 se exponen las piezas que ahora exponemos en los esquemas de vals, pastorela con variaciones, minuet, contradanza, garacha, gavota, bolero, fandango, e intercalada una sonata de Caruli (sic). El conjunto de estas obras son de más interés que las del cuaderno de José Asensio. Como si fuera este segundo cuaderno un complemento progresivo con respecto al primero. La presencia de la sonata de F. Carulli (+1841) ya nos indica que el cuaderno se escribió en torno o posterior a la fecha de la muerte de este compositor. Esta *sonata en la mayor* no se encuentra entre las obras conocidas de este autor. El esquema de este *primer tiempo de sonata* es el clásico: dos temas, el primero en tónica (la mayor), el segundo en dominante. Un desarrollo

en fa mayor, un poco extraño, y recapitulación en la mayor. Tan solo se nos da este primer tiempo, no existiendo el segundo y el tercer tiempo, que eran habituales en esta forma musical. Al ser este *primer tiempo de sonata* una copia de un original que no conocemos no podemos valorar la exactitud de la copia con el original. La transcripción se hace evitando en lo posible las numerosas repeticiones de fragmentos y compases y otras indicaciones que dificultan una ejecución ágil conforme a la escritura del original. Hay alguna irregularidad: en el c. 125 señala el primer grupo de semicorcheas cuando son corcheas; c. 135, el giro descendente que parte de Si, Sol..., debe decir Si, La... como el c. 37. Fuera de estas anomalías lo que aportamos es sin duda uno de los fragmentos más interesantes que contiene este segundo cuaderno de guitarra del archivo de música de la catedral de Albarracín¹⁵.

¹⁵ En el cotejo de esta transcripción con el original y observaciones oportunas ha intervenido la profesora de guitarra del Conservatorio Profesional “Antonio de Cabezón”, de Burgos, María Pilar Abril Crusellas.

II. PIEZAS PARA GUITARRA



CUADERNO I

Cuaderno de guitarra. Cat. de Albarracín
de D. José Asernsio de Ocón

MINUET

Guitarra

Musical notation for the first Minuet, measures 1-11. The piece is in G major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some chords. Measure 7 includes a repeat sign. Measure 11 ends with a double bar line and repeat dots.

MINUET

Musical notation for the second Minuet, measures 12-31. The piece is in G major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some chords. Measure 17 includes a repeat sign. Measure 31 ends with a double bar line and repeat dots.

CONTRADANZAS

Guitarra

I

9

II

18

27

III

36

42

48

CONTRADANZAS

IV

52

60

Detailed description: This block contains the musical notation for the first section, 'CONTRADANZAS IV'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 52 and ends at measure 59. The second staff starts at measure 60 and ends at measure 67. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

MINUET

68

72

76

79

82

Detailed description: This block contains the musical notation for the second section, 'MINUET'. It consists of six staves of music. The first staff starts at measure 68 and ends at measure 75. The second staff starts at measure 72 and ends at measure 75. The third staff starts at measure 76 and ends at measure 78. The fourth staff starts at measure 79 and ends at measure 81. The fifth staff starts at measure 82 and ends at measure 85. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

MINUET

Guitar

Musical score for the first Minuet, measures 1-10. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a series of chords in the first four measures. Measures 5-10 feature a melodic line with frequent triplets. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots.

MINUET

Musical score for the second Minuet, measures 11-29. The piece continues in G major and 3/4 time. Measures 11-16 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 17-22 feature a more rhythmic pattern with eighth notes. Measures 23-28 continue with a similar melodic and rhythmic pattern. Measure 29 concludes the piece with a final chord and a double bar line.

CONRADANZA

Guitarra

$\text{♩} = 82$

V

8

15

22

28

32

36

CONRADANZA

41

45

Musical notation for Contradanza, measures 41-48. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system (measures 41-44) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 45-48) includes a repeat sign at the end, indicating the end of the piece.

CONRADANZA (VI)

50

57

63

70

Musical notation for Contradanza (VI), measures 50-76. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of measures. The first system (measures 50-56) includes a repeat sign. The second system (measures 57-62) features first and second endings. The third system (measures 63-69) also features first and second endings. The fourth system (measures 70-76) concludes the piece with a final cadence.

MINUET

Guitarra $\text{♩} = 86$

5

9

14

18

MINUET

21

27

32

37

CONRADANZA (VII)

41 *(Fin)*



49



58 *(D.C. al Fin)*



MINUET AFANDANGADO

66



74



81



88



CUADERNO II

- VALS -

Cat. de Albarracín

Guitar

$\bullet = 82$

8

17

24

32

40

48

PASTORELA con variaciones

Musical score for 'Pastorela con variaciones' in G major, 6/8 time. The score consists of nine staves of music. The first staff (measures 56-61) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It features a series of chords and eighth-note patterns. The second staff (measures 62-67) includes first and second endings. The third staff (measures 68-73) continues the chordal and eighth-note patterns. The fourth staff (measures 74-78) also includes first and second endings. The fifth staff (measures 79-82) is labeled 'Variación 1' and features a more active eighth-note melody. The sixth staff (measures 83-86) continues this variation. The seventh staff (measures 87-90) includes third and fourth endings. The eighth staff (measures 91-92) continues the variation. The ninth staff (measures 93-96) concludes the variation with eighth-note patterns.

96

99

2ª variación

103

109

115

121

125 3ª variación

131

138

CUADERNO II

143

148 4ª variación

152

156

160

164

168

- MINUET -

Cat. de Albarracín

Guitar

$\text{♩} = 86$

La 6ª en re

5

9

13

17

21

24

MINUET

Musical notation for the Minuet, measures 27-32. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 27-28 show a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 29-32 continue this pattern, ending with a repeat sign and a final cadence.

VALS

Musical notation for the Vals, measures 33-59. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 33 includes the instruction "(La 6ª en re)". Measures 33-36 show a melodic line with eighth notes. Measures 37-40 show a series of chords. Measures 41-47 show a melodic line with eighth notes. Measures 48-54 show a series of chords with first and second endings. Measures 55-59 show a melodic line with eighth notes and a final cadence with a third ending.

Zapateado
♩ = 86)

5

11

17

22

Detailed description: This section contains the first 22 measures of the 'Zapateado' piece. It is written in 2/4 time with a tempo of 86 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are two first and second endings indicated by bracketed lines above the staff. Measure 22 ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Baile inglés

27

34

42

49

Detailed description: This section contains measures 27 through 49 of the 'Baile inglés' piece. It is written in 2/4 time with a tempo of 86 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. Measure 49 ends with a double bar line and a key signature change to 3/4 time.

55 Guaracha

59

64 Minuet de la Corte

68

72 Gavota

82

92

101

109

116 después Minuet y fin

120 *Fin*

Bolero

124

128

132

Fin

136

140

144

- VALSES -

Cat. de Albarracín

1 $\text{♩} = 86$

Guitar

9

17

24

31

36

44

50

CUADERNO II

56

63

70 ³

76 1. 2.

84 1. 2.

91 1. 2.

98 ⁴

106 1. 2. b

113 1. 2.

Detailed description: This page contains nine staves of musical notation for 'Cuaderno II'. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The measures are numbered 56, 63, 70, 76, 84, 91, 98, 106, and 113. Measures 70, 76, 84, 91, and 106 include first and second endings. Measure 70 has a '3' above it, indicating a triplet. Measure 98 has a '4' above it, indicating a four-measure rest. Measure 106 has a flat sign (b) above it, indicating a key change to two sharps (F#, C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

CUADERNO II

121

1. 2.

Fandango

126

130

133

136

139

142

147

151

155 Contradanza

161

167

172

178

183 Contradanza

190

197

202 Contradanza

209

216

223

230 Contradanza

238

245

253

260

– SONATA –

Cat. de Albarracín
Ferdinando Carulli

(Allegro)

Guitar

5

10

14

18

23

27

32

36

CUADERNO II

SONATA

Musical score for Sonata, measures 40-75. The score is written in treble clef and consists of nine staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is primarily eighth-note based. Measure 44 includes a repeat sign. Measure 49 also features a repeat sign. Measure 53 shows a change in texture with more complex rhythmic figures. Measure 57 continues with eighth-note patterns. Measure 60 shows a change in texture with more complex rhythmic figures. Measure 64 shows a change in texture with more complex rhythmic figures. Measure 70 shows a change in texture with more complex rhythmic figures. Measure 75 shows a change in texture with more complex rhythmic figures.

CUADERNO II

SONATA

79

83

87

92

97

102

107

112

117

SONATA

Musical score for a sonata, measures 121-155. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 121 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The score continues through measures 126, 131, 136, 140, 144, 149, 152, and ends at measure 155 with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and rests, with some measures containing multiple notes beamed together.

