



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

EL TOQUE FLAMENCO, ANTONIO ALBA Y LA MÚSICA DE SALÓN EN CHILE, A
COMIENZOS DEL SIGLO XX

POR

LUIS RODRIGO SOLÍS GONZÁLEZ

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad
Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes (área de Música)

Profesor guía: Dr. Alejandro Vera Aguilera

Mayo, 2013

Santiago, Chile

Índice	2
Resumen	3
Introducción	4
 Capítulo I: Flamenco y exotismo	 9
Exotismo, música y salón en el siglo XIX	9
El Salón Decimonónico Chileno	14
La Música para Guitarra	15
La Guitarra en el Salón: Academicismo Popularizante	23
 Capítulo II: La guitarra y sus toques	 27
Sobre la historia de la guitarra en el s. XIX y XX: “Lo Clásico y lo Flamenco”	27
El toque “por lo serio”	27
El toque “a lo flamenco”	32
Julián Arcas o el precursor del toque clásico flamenco	35
Los métodos de guitarra flamenca: Marín y Delgado	36
Breve análisis del Método de Rafael Marín	38
Breve análisis del Método de Lucio Delgado	43
 Capítulo III: Introducción del flamenco en Chile	 46
Los Aires Flamencos	46
El compositor Antonio Alba y sus aires flamencos	50
Antonio Alba	51
Aproximación musical a los “Aires Flamencos”	53
Cuestiones de estilo y escritura	55
Técnicas involucradas en su ejecución	56
Comparación entre los Aires Flamencos de Alba y Marín	68
 Conclusiones	 72
Bibliografía	74
Anexo	79

Resumen

El presente trabajo se centra en la relación existente entre el auge del flamenco con la apropiación de este y otros estilos populares por parte de la academia y la cultura oficial. En otras palabras, el proceso forma parte de lo que se ha denominado “exotismo musical”. Dicho concepto será aplicado y analizado en la obra “La Gracia de Andalucía, Aires Flamencos para Guitarra” de Antonio Alba (músico español radicado en Chile). En Alba se da un doble fenómeno que podría calificarse como de “auto exotismo”, pues, al igual que ocurre en la época con diversos compositores (algunos de ellos latinoamericanos, como Villalobos), Alba publica estos géneros al encontrarse fuera de su país natal, y a su vez, siendo español, arregla y compone sobre formas musicales chilenas. Lo anterior nos lleva a establecer como objetivo fundamental de este estudio, el conocer las manifestaciones del flamenco a comienzos del siglo XX en Chile, sus relaciones con la práctica del flamenco en España y, como complemento, establecer posibles vinculaciones entre los registros escritos que han quedado y la práctica de tradición oral. En el primer capítulo encontramos un acercamiento al fenómeno del salón en el contexto de Francia y España, para posteriormente analizarlo en nuestro país. En el segundo capítulo se analizan las diferencias fundamentales en relación a las escuelas guitarrísticas para finalmente en el capítulo tres analizar la obra de Alba ya citada.

Introducción

La guitarra es el instrumento más utilizado a lo largo de nuestro país, ya sea dentro de una festividad como parte de la música de concierto. Este instrumento, evidentemente de influencia española, nos presenta una amplia gama de posibilidades a la hora de la interpretación, gracias a su carácter multifacético y polifuncional, lo que la hace acreedora de un prestigio incalculable para músicos de los estilos más disímiles.

En el contexto musical chileno, encontraremos que la guitarra es ampliamente difundida, pero también podremos observar que, en el ámbito pedagógico, ciertos estilos se enseñan más que otros y algunos están prácticamente desaparecidos, como es el caso de la guitarra folklórica y campesina.¹ Esto se mantiene en Chile hace mucho más de un siglo y es producto en alguna medida del auge de la música escrita en partituras. Dicha música, resulta inalcanzable para todos aquellos que no han tenido la oportunidad de estudiar la lectura musical. Al prestarle una amplia atención al fenómeno de la música escrita, las demás expresiones musicales quedaron de alguna manera relavadas a su propia funcionalidad y negadas al gran público por posibles prejuicios y en muchos de los casos por nula comprensión del fenómeno. Afortunadamente, a comienzos del s. XX, e incluso fines del siglo XIX, como se verá, comenzó (desde las capas sociales altas y medias) a surgir un gran interés por la música de tradición oral, lo que hizo obligatorio para las empresas editoriales el editar dicha música en versiones arregladas para piano, guitarra, canto e instrumentos de cuerdas.

En un principio la guitarra en estas ediciones se encontró relegada a ser ocupada como instrumento acompañante, tanto en el canto como en determinadas danzas. Pero poco a poco se multiplicó la edición de un repertorio solista en el que se combinaban el estilo rasgueado y el punteado.

¹ Para mayor información, ver: Héctor Uribe; Fernando Escobar, *Guitarra Tradicional Chilena-Estudio y repertorio para guitarra sola*. Fondo para el fomento de la música nacional (Concepción: Imp. Icaro, 2009).

El Chile decimonónico, presentó una marcada tendencia al desarrollo industrial, evidentemente influenciado por corrientes europeas. Esta amplitud al mercado, en Chile, se vio reflejada en el auge editorial, que difundía la música nacional y extranjera en formato de partitura. Al mismo tiempo, se generó un acercamiento hacia las culturas orales por parte del oficialismo, lo que de alguna manera podríamos calificar como “exotismo nacional”² (o nacionalista).

En el caso particular de este estudio, nos enfocaremos en la cultura musical proveniente de España, específicamente de Andalucía, y sus posibles repercusiones en Chile. Dicha cultura recibe la denominación de *Cultura Flamenca o Andaluza* y por consiguiente, los que cultivan su música y su manera de vivir, son llamados *flamencos*, cuyos orígenes no tocaremos ya que no es objetivo de esta investigación.

Los objetivos de este estudio son más bien conocer las manifestaciones del flamenco a comienzos del siglo XX en Chile, sus relaciones con la práctica del flamenco en España y, como complemento, establecer posibles vinculaciones entre los registros escritos que han quedado y la práctica de tradición oral. Este estudio se centra en su parte final en la figura del compositor español Antonio Alba y más específicamente en su obra “La gracia de Andalucía: aires flamencos para guitarra”, colección formada por seis obras que nos entregan, metafóricamente hablando, una fotografía de lo que pudo haber sido el toque de guitarra *a lo flamenco* en los primeros años del siglo XX.

La metodología de trabajo utilizada en un inicio fue de recolección de antecedentes relacionados con el cultivo del *flamenco* en nuestro país, es decir, encontrar algún tipo de documentación que mostrara el desarrollo de esta manifestación, ya fuese a nivel musical o de danza. Para lo cual se entrevistó a determinados cultores que entregaron información fundamentalmente sobre los años ‘70 y siguientes, esta información no será mencionada más adelante debido a que ya no forma parte del objeto de estudio. Posteriormente, y con el fin de adquirir indicios de años anteriores, se procedió a la recopilación de material escrito a nivel de periódicos, revistas, discos y fotografías en Biblioteca Nacional. Dicha

² Para mayor información, ver:

Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

información fue complementada con la tesis doctoral del investigador Cristhian Uribe, “*Cien años de guitarra en Chile: de los salones criollos a las salas de concierto (1880 – 1980)*”;³ trabajo que fue amablemente facilitado por el autor, gesto que le agradezco especialmente. Gracias a esta investigación se pudo acceder a un amplio listado de compositores y guitarristas, junto a sus obras correspondientes al período. Estos elementos facilitaron el futuro hallazgo de los “Aires Flamencos” de Alba, y por sugerencia del profesor guía de esta investigación, el Dr. Alejandro Vera, buscamos ampliar el contenido de la lista antes citada. A la obra de Alba pudimos acceder en original y fotocopia en el archivo de música de la Biblioteca Nacional. La posterior consulta de este documento hizo que la investigación inicial tomara un rumbo distinto con respecto a los años que inicialmente abarcaría, pasando de los años ‘70 a principios del siglo. Esto evidentemente deja las puertas abiertas para futuras investigaciones sobre este y otros temas.

Las fuentes utilizadas, tanto de orden primario (partituras de Alba o materiales periodísticos), como las de orden secundario, han sido ocupadas con la finalidad de generar nuevos conocimientos con respecto a los orígenes del flamenco en Chile y fundamentalmente a los orígenes de lo que se entiende como el *toque flamenco* en nuestro país. Cabe señalar que los “Aires Flamencos” de Alba no son la única representación del toque *a lo flamenco*, denominación que explicaremos más adelante, sino que fueron elegidos, ya que forman parte de una colección que abarca aparentemente los aires más conocidos en la época, con lo que cobran gran relevancia por sobre otras obras de otros compositores que cultivaban un estilo similar, pero que ocupaban muy esporádicamente. Hay que dejar en claro que el número y las obras sobre este estilo musical hacen pertinente su estudio en próximas investigaciones. El cultivo del *toque flamenco* debe hacernos reconsiderar la enorme cantidad de vínculos culturales entre ambos países, y profundizar en los procesos que permitieron la circulación y recepción de estas prácticas musicales, punto que aún no estamos en condiciones de aclarar pero al cual queremos aportar con este trabajo.

En relación a las hipótesis que fundamentan la investigación, estas son:

³ Cristhian Uribe, "Cien años de guitarra en Chile: de los salones criollos a las salas de concierto (1880 – 1980)," tesis doctoral (Universidad de Oviedo, 2003).

1. Los “Aires Flamencos” del compositor Antonio Alba, fueron escritos dentro del contexto del salón decimonónico chileno, con lo que representan el primer paso que conocemos de un acercamiento entre la cultura oral y la cultura escrita en este género musical a nivel nacional.
2. La categoría de música exótica, sólo puede aplicarse hasta cierto punto a esta manifestación musical, ya que ésta se puede dar tanto desde dentro como desde fuera. Un ejemplo de ellos es la obra de Antonio Alba, quien compone música chilena siendo español y a su vez, música andaluza estando en Valparaíso. Los “Aires Flamencos” son la representación sintética de lo exótico y a la vez autóctono dentro del mismo músico, el cual sintetiza en sus obras, las similitudes y divergencias de ambas culturas.
3. El toque *a lo flamenco*, en comparación con el *toque flamenco* poseen diferencias sustanciales, las cuales se encuentran definidas gracias a la intención y la técnica con que se toca, dicho de otro modo, el toque *a lo flamenco* viene a ser la representación del flamenco puesto en manos académicas, en cambio el *toque flamenco* es la música flamenca propiamente tal. Ambas interpretaciones provienen de una misma fuente musical y cultural, en donde se producen trasvasijos tanto de lo *serio* a lo *flamenco*, como de lo *oral* a lo *escrito*.

En relación a los capítulos que forman esta investigación están pensados con la finalidad de abarcar desde lo más general a lo más específico. Consideraremos en el primer capítulo el clima socio-artístico desde Francia a España para posteriormente llegar a Chile, y así tener mayor cantidad de elementos a la hora de medir sus influencias directas sobre el consumo de música en los salones nacionales.

Ya en el segundo capítulo tomaremos directamente los conceptos del toque *por lo serio* y *toque por lo flamenco*, evidenciando sus características distintivas con el fin de contrastarlos y presentar sus diferencias, similitudes y múltiples aportes.

En la tercera parte y final, nos dedicaremos más en profundidad a nuestro objeto de estudio propiamente tal, caracterizando al compositor y a su obra para luego realizar un análisis más al detalle de lo netamente musical en los “Aires flamencos para guitarra”, tomando sus estructuras y características fundamentales. Es importante señalar en este punto que el anexo final incluye un facsímil completo de dicha colección.

Capítulo I: Flamenco y exotismo

Exotismo, música y salón en el siglo XIX

La sociedad burguesa en el siglo XIX, tanto en Francia como en el resto de los países europeos, se encontraba en un apogeo económico y cultural que determinó totalmente la manera de vivir de sus integrantes. Por consiguiente la forma y el lugar para establecer relaciones amistosas, amorosas y culturales también sufrió cambios. Este lugar comenzó a desarrollarse dentro del contexto de hogares acaudalados, los que serán denominados posteriormente con el nombre de “salones”. Para adentrarnos con mayor propiedad en el entramado cultural, social y, en este caso, específicamente musical, debemos contextualizar algunas tendencias determinantes de este período, las cuales se reflejarán en la música del salón. Dichas tendencias consisten en la incorporación, por parte de ciertos grupos sociales, de manifestaciones culturales exóticas totalmente dispares a la omnipotente cultura franco-europea, la que con un doble afán de analizar dichos “fenómenos” bajo el alero cientificista de un microscopio y al mismo tiempo el objetivo oculto de su verdadera “pasión”, la búsqueda de características culturales poco comunes que les permitieran encontrar ciertos fetiches, las convierte en tendencias de moda. Mencionaremos aquí algunos ejemplos con el fin de aproximarnos más al fenómeno antes mencionado, sobre lo sucedido en el contexto del salón. El historiador Claudio Casini nos dice:

David [Felicien David], que se exilió en Oriente a causa de la persecución policial provocada por sus ideas saint-simonianas durante el reinado de Luis Felipe, fue el autor de la primera ópera exótica, *La perle du Brésil* (1851), representada en el Théâtre-Lyrique.⁴

Debido a lo anterior el mismo autor nos comenta que:

Puede afirmarse que el exotismo entró a formar parte de la ópera francesa con esta última ópera (y con *L'africaine*, Ópera, 1865), con la función alusiva de que se ha hablado a

⁴Claudio Casini, *Historia de la música El Siglo XIX segunda parte* (Madrid: Ediciones Tunder, 1978), 65.

propósito de Bizet y de sus trabajos sucesivos, *Djamileh*, *Carmen*, y la música de escena para *L'arlésienne*.⁵

Tal como menciona Casini, y para comentar un ejemplo muy conocido, tomaré el caso del compositor George Bizet, quien basado en la novela homónima de Mérimée, construyó todo el libreto de su ópera “*Carmen*”, en donde desarrolla su trama dentro de un contexto de grupos conformados por gitanos y “payos”, es decir gente que pertenecía al contexto netamente popular, de la calle, de la tierra. Mérimée en sus seis viajes por España, pudo presenciar y conocer su modernización, es decir, la asimilación de la moda francesa y otros factores como la extensión del tendido ferroviario.⁶ Gracias a lo anterior podemos deducir la enorme influencia que tuvo la literatura como ente incitador de búsquedas exóticas:

Si España, Italia y el Oriente Medio representaban los lugares ideales de esta perspectiva exótica, en la que se encuadran paradójicamente, a pesar de su distinta situación geográfica, *La perle du Brésil* y *L'africaine*, ello era debido a la influencia de la literatura, donde estos países tenían carta de ciudadanía desde la época de *Les orientales* de Hugo, los relatos egipcios de Gautier y *Namouna* de Musset, por no hablar del *Voyage en Orient* de Lamartine, del pintorenquismo italiano existente en la narrativa de Stendhal y del españolismo de Mérimée, Hugo Gautier y Nodier.⁷

Con los anteriores ejemplos queda demostrada esa ansiedad del “oficialismo” por buscar estos contextos exóticos, que se ven reflejados en todo ámbito de la cultura. Dentro de la música occidental europea Casini nos menciona que:

Con *Samson et Dalila* (Weimar, 1877 y París, 1890) de Camille Saint-Saëns (París, 1835 - Argel, 1921), el exotismo llega a su fase final, utilizando en este caso la historia bíblica. Saint-Saëns utilizó la etnofonía árabe para delimitar la ambientación de la ópera, en la que entraron en contacto la evolución de la grand-ópera, el gusto clasicista y formal, que se

⁵Ibid.

⁶Rafael Núñez Florencio, *Sol y sangre: la imagen de España en el mundo* (Madrid: Espasa, 2001), citado por Luis Sazatornil Ruiz y Ana Belén Lasheras Peña, “*París y la españolada: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)*,” *Mélanges*(2005), <http://mcv.revues.org/2245?lang=es>.

⁷Casini, *Historia de la música* 9.

manifiesta en su estructura de oratorio y en la ya habitual función del exotismo consistente en eliminar de la sintaxis musical los nexos más obvios y asimilados.⁸

Un hecho que marcó y reflejó físicamente este exotismo dentro de la cultura oficial fue la “Exposición Universal de 1900”, festividad cultural que reunió a integrantes de todo el mundo, realizada en París entre los días 15 de abril y 12 de noviembre.⁹ Dentro de este contexto, encontramos como hecho destacable lo comentado en un artículo del diario “El Mercurio” de Santiago del 11 de Junio de 1900,¹⁰ titulado “Andalucía en París – Un escándalo”. Allí, se menciona que “Se ha inaugurado en la exposición y al lado del Trocadero un local llamado “Andalucía””. Más adelante en el mismo artículo se aclara la existencia de incidentes protagonizados por un grupo de “10 cantaoras y 4 guitarristas flamencos, todos sevillanos”. Como dato al margen, y aunque sea una mera conjetura, podemos suponer que uno de los cuatro guitarristas era el maestro español Rafael Marín, del cual hablaremos más adelante.

Otro aspecto de la sociedad en donde se ve reflejada esta mirada de la burguesía y del oficialismo sobre el comportamiento y las costumbres de los entornos populares y campesinos en general, es la religiosidad. En el caso particular de Chile, Alejandro Vera y Valeska Cabrera señalan que es posible encontrar a fines del XIX una actitud distinta hacia la música y religiosidad de origen popular, la cual hace que la iglesia poco a poco vaya valorando más positivamente este tipo de manifestaciones, y para fundamentar lo anterior citan el “Edicto sobre la música i canto” escrito en 1873 por don Rafael Valentín Valdivieso:

Generalmente hablando, en toda distribución piadosa el canto popular unísono y devoto es un incentivo a la piedad, y que produce admirable efecto. Por esto, recomendamos a todos los

⁸Ibid., 67.

⁹S/A, "Exposición Universal," Atlas Walter Benjamin, <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=1706>. Consultado el 9 de mayo de 2013.

¹⁰S/A, "Andalucía en París - Un escándalo," El Mercurio, 11 de Junio 1900, Biblioteca Nacional, MS 1 – 854 revisado el 7 de Mayo de 2012.

rectores de iglesias que procuren acostumbrar a los fieles [hombres y mujeres] que las frecuentan a que unan sus voces para alabar al Señor con religiosos cánticos.¹¹

Los mismos autores señalan más adelante, sobre el mismo texto de Valdivieso, una frase que resume la posición de la Iglesia Católica en dicho período:

Más, al paso que reprobamos los cantos profanos y deseamos su extirpación, exhortamos vivamente a que se introduzca y fomente el canto popular.¹²

Gracias a lo anterior podemos establecer algunos criterios que nos expliquen el porqué de dichos cambios. Basándonos en los planteamientos de Vera y Cabrera, podemos decir que el canto “popular” constituía una vía de escape ante el repertorio de ópera y a composiciones de música sacra basada en ella, de la misma manera que sucedía con el canto llano y la música polifónica. Al mismo tiempo, esta reivindicación del canto congregacional podemos tomarla como una respuesta al auge de las iglesias protestantes en la segunda mitad del S. XIX

Y es que el canto congregacional de los salmos constituía, justamente, la base de su práctica musical, bajo la premisa expresada por su líder, el misionero norteamericano David Trumbull, de que esto constituía la verdadera forma de alabanza a Dios, por encima de los solos de órganos, "coros-cuarteto" y "prima donnas" que se adueñaban de los servicios y enmudecían a los fieles. Como vemos, la coincidencia con lo expresado por Valdivieso en su edicto no podía ser mayor.¹³

Este tema tiene una relación directa con el exotismo debido a que el ocupar elementos propios de lo popular dentro de lo que podemos llamar “sacro”, equivale en cierto modo a aceptar posibilidades “exóticas” de evangelización, dando una mayor participación al pueblo. A modo de ejemplo sin necesidad de comprender el idioma de las ceremonias, en

¹¹Rafael Valentín Valdivieso. "Edicto sobre la música i canto en las iglesias." En *Boletín eclesiástico*. Santiago, 1875. 1205-14; citado por Alejandro Vera y Valeska Cabrera. "De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república." En *Historia de la Iglesia en Chile*, editado por Marcial Sánchez Gaete. Santiago: Editorial Universitaria, 2011, 705-77.

¹²Vera y Cabrera, "De la orquesta catedralicia al canto popular," 771.

¹³Ibid., 772.

este caso el latín, se abría la posibilidad de acercarse de forma directa al culto y manifestar sus adoraciones. Dicho de otra manera, estamos en presencia de una revaloración del otro por parte de la intelectualidad y la religiosidad imperante en esta época.

Es de vital importancia el tomar en consideración los puntos antes expuestos tanto a nivel de la influencia “externa” u exótica, basada en otras culturas, como también lo relacionado con la búsqueda “interna” de parte de la religiosidad con el fin de encontrar en la tradición popular una fe real y profunda, aquella que el intelectualismo supuestamente neutralizaría, lo que no hace posible el vivir cualquier tipo de expresión con mayor grado de pasión. Planteado de otra manera, estas búsquedas tanto internas como externas son el reflejo más profundo de la ineludible relación entre la razón y la expresión de comportamientos pasionales, en donde la razón, al abarcarlo todo, de alguna manera trunca los deseos más íntimos y por consiguiente, trae con ello la imposibilidad del desarrollo de los instintos y de las expresiones que tengan relación directamente con éstos.

Ahora un factor muy interesante en relación al tema de los músicos llegados de Europa, que plantea el investigador Néstor Guestrin, es cuál fue la actitud de los músicos de principios del siglo XX. A lo que concluye:

En algunos casos con el fundamento dado por lo aprendido en los conservatorios europeos y en buena medida incentivados por el interés hacia lo exótico o extraeuropeo de sus propios maestros, se lanzaron a escudriñar en lo que podía ser el folklore de su país. Tratar de escuchar, anotar e incorporar cuanto ritmo o melodía aparecía en lo que hacían los músicos populares para teñir de color local a su música que, en el fondo, seguía sonando como la que sus maestros les habían enseñado.¹⁴

Es de alguna manera evidente que estamos en presencia del elemento fundamental que cruza transversalmente las tendencias musicales que dirigirán una buena parte de la música de salón en el siglo XIX: la mezcla entre lo que viene de afuera y lo local.

¹⁴Néstor Guestrin, "*La Guitarra en la Música Sudamericana*", (1986), <http://webpace.webring.com/people/mn/nestorguestrin/sudamer/guitsuda.pdf>.49.

Con esta imagen general de las tendencias culturales y sus distintas evoluciones, ya podemos acercarnos con mayor propiedad al contexto del salón decimonónico, tanto en Latinoamérica como en el medio nacional.

El Salón Decimonónico Chileno

Basándonos en lo anterior y ya hablando del salón propiamente tal, en el contexto general de Latinoamérica, se encuentra ampliamente difundida la práctica de hacer música con piano y guitarras, como también acompañar danzas y canto.

En la primera mitad del siglo XIX, la música se encontraba presente sobre todo en los salones y era un componente esencial de las tertulias de los territorios americanos. El baile aparece descrito habitualmente en los relatos de viajeros y cronistas, siendo recurrentes las referencias a diversiones propias de las tertulias como conversar, “valsar”, bailar la contradanza, hacer música -al piano o la guitarra- y algunas veces cantar, pero la mayor satisfacción se hallaba en el baile.¹⁵

Estas prácticas de recrear y acompañar música, tanto instrumental como para canto o baile, forman parte de una dedicación muy común dentro del contexto de la burguesía latinoamericana. Y en el caso particular chileno, según los investigadores González y Rolle:

Hacia mediados del siglo XIX se ha consolidado en una burguesía chilena que se beneficia del crecimiento económico experimentado por el país desde los años treinta y que, como ya se ha señalado, adquiere prácticas sociales y culturales de origen europeo que contiene expresiones de consumo cultural y sociabilidad que alcanza en los últimos decenios del siglo un gran brillo.¹⁶

¹⁵Victoria Eli. "Noción e identidad en las canciones y bailes criollos." En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Consuelo & Eli Carredano, Victoria. Madrid, 2010, 101-21.

¹⁶Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, 1ra ed. (Santiago: Ediciones UC, 2005), 47.

La Música para Guitarra

Es importante aclarar que en este apartado nos concentraremos fundamentalmente en todo lo relacionado con el repertorio escrito para guitarra, su evolución y difusión, para posteriormente compenetrarnos en nuestro objeto de estudio.

En relación a la edición de partituras para este instrumento, el repertorio para guitarra solista tuvo un vasto desarrollo y difusión en Chile, en especial dentro de los últimos años del siglo XIX y a inicios del siglo XX; esto independientemente de su difusión junto a otros instrumentos como el piano, la mandolina, la bandurria y la voz.

Una clara manifestación de la incorporación de la guitarra al salón chileno, lo constituye la abundancia de partituras y álbumes para guitarra sola y con canto, que se publicaron en el país desde fines del siglo XIX, que incluyen tanto composiciones originales, como arreglos de música folklórica y clásica, algunas de ellas hasta con diez ediciones sucesivas.¹⁷

Los más destacados en esta labor editorial son los guitarristas, compositores y profesores Antonio Alba (1870-1940), Francisco Rubí (-1955) y Carlos Pimentel (1887-1958.). Estos son a su vez algunos de los tantos músicos que marcaban la tendencia a incorporar la guitarra a la música de salón, lo que entrega una amplitud de oportunidades para los intérpretes y compositores, no sólo porque podían interpretar sus obras y difundir el repertorio para su instrumento, sino que también porque con ello podían adquirir un mayor prestigio social, lo que posteriormente se reflejaba en el aumento de las ventas de sus respectivas obras y, por consiguiente, la potenciación de su carrera pedagógica, ya fuese individualmente o a cargo de agrupaciones. El compositor, guitarrista y profesor don Antonio Alba se desempeñó en ambos frentes (individual y colectivo), pues desarrolló su labor como director de la estudiantina de la Sociedad de Beneficencia de Valparaíso¹⁸ para posteriormente impartir clases de instrumentos de cuerda en la ciudad de Santiago.¹⁹

¹⁷Ibid., 59.

¹⁸Jorge Rojas Zegers. "Alba, Antonio." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 1. 171.

¹⁹S/A. "Antonio Alba.- Profesor de canto, piano e instrumentos de cuerda: bandurria, mandolina, guitarra y arpa." *Revista musical Arte y Vida*, 15 de Noviembre 1911, Biblioteca Nacional, MIC: 2330. p. 16.

A pesar de estar incluida dentro de la estructura musical del salón y de existir una amplia gama de repertorio para el instrumento, tanto original como arreglos de ópera, melodías tradicionales chilenas y aires nacionalistas, la guitarra en variadas circunstancias era relegada por el piano y el violoncello. Es importante señalar aquí otro factor determinante, cual es la calidad interpretativa de sus exponentes, que llegaba a elevados niveles en la persona de Antonio Giménez Manjón, guitarrista y compositor español,²⁰ una de sus mejores e influyentes figuras. Hombre de mucho roce social, con una amplia cultura tanto musical como universal y que también deleitó los oídos musicales nacionales.

De una sumaria lectura es evidente el origen de los compositores, así como el neto predominio del piano, el violoncello y formaciones relacionadas con el cuarteto de cuerdas en desmedro de la guitarra o el arpa u otros instrumentos criollos. En efecto, en las veladas de Arrieta Cañas participarán (a juzgar por las listas que el mismo organizador proporciona) sólo dos intérpretes de guitarra: Antonio Manjón y Jorge Pavéz Rojas y sólo piezas de 5 compositores sobre las cuales hay seguridad de que hayan sido interpretadas en guitarra antes de 1900: *Bourrée de la segunda sonata para violín solo* de J. S. Bach, *un adagio de la sonata XIV* de Beethoven, una *mazurkade* Chopin, un *nocturno* de Costa y tres obras del mismo intérprete -Manjón- *una serenata*, *sonata en mi menor* y un *fandango*²¹.

Sin embargo, la circulación de música para guitarra sola, los arreglos para guitarra y mandolina o grupos de ambas, sumado a esto el repertorio existente para el acompañamiento del canto, nos entregan una visión distinta de la presentada en la cita anterior. Por consiguiente podemos afirmar en palabras de Martínez y Palmiero que “en este sentido el salón de Arrieta Cañas aparece más como una excepción que, de todos modos, marcará la tendencia hegemónica”.²² Esta tendencia es confirmada por Pereira Salas en su libro *Historia de la música en Chile, 1850-1900*, en donde el investigador

²⁰ Javier Suárez-Pajares. "Jiménez Manjón, Antonio." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 581-82.

²¹ Jorge Martínez Ulloa y Tiziana Palmiero. "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte.", en *Música Iberoamericana de Salón*. Caracas, Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, Vol. 2. 697-754.

²² Ibid.

expresa que la guitarra “alcanzó la categoría de arte en 1894”, para luego alabar considerablemente la figura de Antonio Jiménez Manjón comentando su estadía en Chile y diciendo que “el auditorio no se cansaba de asistir a sus recitales, exigiendo sus piezas favoritas de Beethoven, Mendelssohn y Popper”.²³

Como ya es conocido a lo largo de todo Chile, la guitarra es el instrumento popular por excelencia. Se ha utilizado en la música popular nacional a tal punto que podríamos afirmar que el esplendor de esta música se basa prácticamente en la sonoridad de este instrumento. El repertorio de raíz folklórica o de influencia popular posee un amplio desarrollo dentro del contexto del salón, evidentemente influenciado por los gustos parisinos y su exotismo anteriormente mencionado, lo cual es el medioambiente idóneo para el vínculo con los “aires nacionales”.

El auge de la edición de partituras tiene directa relación con el consumo de las mismas. En este período de buena economía debido a la industria de la minería y el salitre, las miradas de la burguesía nacional están puestas dogmáticamente sobre el modelo francés, desde donde se toman todo tipo de gustos culturales. Se imitan sus estilos de vida y por supuesto sus formas de entretenimiento. En el caso musical encontramos un acercamiento hacia el *bel canto*, la danza y los aires nacionalistas propios de una cultura dueña del oficialismo.

El propio auge experimentado por la industria de la partitura en Europa y América se sustentaba, tanto en la edición de obras clásicas facilitadas para el intérprete doméstico, como en piezas de baile; y el cultivo, durante el romanticismo musical, de formas pequeñas y llenas de asociaciones.²⁴

Dentro de este contexto de desarrollo industrial europeo, y gracias a los nexos comerciales realizados por emigrantes establecidos en Chile mediante sus pequeñas empresas vinculadas con otras de igual manufactura en el extranjero, se da pie al crecimiento de la industria de la edición musical:

²³Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile, 1850-1900* (Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1957), 320-21.

²⁴González y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, 54.

La introducción de la piedra litográfica para la impresión de música en Chile se debe al artista francés Juan Pablo Lebas (1813-1881), la primera obra musical impresa con dicha técnica fue el *Himno de Yungay* de José Zapiola, publicado por la Mayor Imprenta del Estado en 1839. En 1845 Valparaíso era el centro editorial del país; allí instalaron sus establecimientos tipográficos Pierre Codot (1850), H. Gillet (1865), Augusto Eggelin y Jacobsen Hermanos. En Santiago aparecieron las firmas de León Digont, A. Saling, Francisco Oliva y Carlos Brandt. Desde 1851 la impresión estuvo dominada por filiales de grandes casas alemanas como la de Eduardo Niemeyer de Valparaíso y que representaba a Niemeyer e Inghirami, la de Carlos Kirsinger que representaba a G. W. Kirsinger de Hamburgo. Fueron también importantes el Centro Editorial de Música de Augusto Böhme, los almacenes de Juan Krause y Carlos R. March. También la familia Guzmán se hizo presente: los hermanos Onofre y Clodomiro Guzmán se asociaron en 1857 con el músico Eustaquio Guzmán e importaron una prensa litográfica, editando música en el almacén de música de este último en Santiago.²⁵

Como podemos observar el auge editorial es considerable, lo que deja ver que la utilización de la música en el contexto cotidiano es fundamental dentro de todo grupo humano medianamente ilustrado. Cabe considerar que la clase media se encuentra en alza, y al no serle posible adquirir un piano, con frecuencia busca como alternativa melódica y armónica a la guitarra. Expresado de otro modo y en palabras de Martínez y Palmiero:

Es evidente que la guitarra va caracterizando cada vez más a una naciente e incipiente clase media, formada principalmente por artesanos, pequeños comerciantes, profesores y funcionarios administrativos de las agencias comerciales de ultramar. Se puede entonces hipotetizar que la mantención de la guitarra y el arpa como instrumentos de salón, unidos a una práctica del baile criollo o de origen hispánico, serán realizadas por esta naciente clase media urbana, y por sectores provincianos de una oligarquía empobrecida y marginal. La producción y distribución de música escrita será, curiosamente, debida más a la débil capacidad económica de estos sectores más que a la adinerada clase dominante²⁶.

²⁵Martínez Ulloa y Palmiero, "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte", 739.

²⁶Ibid., 743-44.

Lo señalado anteriormente por Martínez y Palmiero, se contradice con la existencia de la guitarra en el salón dirigido por gente acaudalada. Los autores olvidan que existen diversas formas de ejecución del instrumento, dicho de otra forma, en la guitarra se pueden utilizar una gama de técnicas que en un nivel básico permiten perfectamente acompañar el canto o marcar un ostinato rítmico. Y ya pensando en niveles de mayor desarrollo técnico, podemos encontrarnos con el desenvolvimiento del intérprete dirigiendo con sus dedos una voz en los bajos, otra en la región media y otra con los agudos. Esto hace posible que la clase más acaudalada se apropie de algunas técnicas y la guitarra penetre así en los círculos aristocráticos. Estas variables técnicas hacen posible que tanto la ascendente clase media como la burguesía, puedan acompañar sus reuniones sociales con este instrumento.

Otro de los motores de difusión de la guitarra en Chile fue su trabajo en grupo, sonando junto a otros instrumentos de cuerda. Me refiero con esto a las denominadas “Estudiantinas”, y la primera de estas agrupaciones en llegar a Chile es la estudiantina española “Figaro”, la cual llega a Valparaíso en 1884²⁷ y posteriormente recorre algunas regiones del país generando un amplio interés, ya que su repertorio abarcaba tanto melodías populares como arreglos de óperas destacadas de la época. Cabe señalar que esta agrupación mostró un repertorio pocas veces escuchado fuera de la sala de conciertos y demostró la posibilidad de poder tocar una amplia gama de música en instrumentos de cuerda tales como la mandolina, la bandurria y la guitarra, los cuales (a excepción de la guitarra) no eran considerados para el repertorio denominado “clásico o serio”. Dentro de este contexto podemos mencionar la amplitud de repertorio que comienza a aparecer en el mercado nacional para ser tocado en el salón, tanto para este tipo de formaciones instrumentales como para canto y piano. Prueba de lo anterior es lo comentado por Martínez y Palmiero a partir de un texto llamado “Las estudiantinas en Chile” del investigador Ramón Andreu i Ricart. Aquí aparecen mencionadas algunas ediciones tales como: *El Album Musical* (1842), el *Album Musical de Señoritas* (1856), el *Album Musical*

²⁷Ramón Andreu Ricart, *Estudiantinas Chilenas, Origen, Desarrollo y Vigencia 1884-1955* (Santiago, Chile: Serygrab, 1995). 11.

Patriótico (1880). La Casa Editora Kirsinger publicó *Bailes Nacionales para el Piano y La Lira Popular* (1877) y *Los Cantares del Pueblo Chileno* (1898).²⁸

En 1986 la editorial Kirsinger editó un catálogo donde aparecen una gran cantidad de obras para piano solo, con las danzas más famosas de la época “*valeses, polkas, mazurcas, schootisch, galopas, habaneras, zamacuecas, marchas y pasodobles*; música para canto con acompañamiento de piano (en castellano e italiano)”. Dentro del mismo catálogo se agregaron una colección de piezas instrumentales: “para guitarra sola, bandurria o mandolina con guitarra, estas últimas muy populares a raíz del gran desarrollo que, a finales del siglo alcanzan las estudiantinas y formaciones de cuerdas punteadas”.²⁹

La divulgación de las estudiantinas provoca un reencantamiento por los instrumentos de cuerda en general, hecho que a su vez provoca un auge tanto en la creación de música para estos instrumentos como en el arreglo de obras especiales para dichas formaciones o solistas. También dentro de este ambiente editorial, podemos señalar que un amplio espectro de las obras están pensadas como arreglos sencillos por estar dirigidos a un público *amateur* con ganas de aprender, esto con el fin de darle un uso relativamente rápido dentro de sus necesidades sociales. Cabe señalar que dentro de los instrumentos de cuerda sobresale considerablemente la guitarra, gracias a su amplio registro y versatilidad instrumental.

Dicha situación hace que sea posible encontrar oportunidades de establecer relaciones sociales enmarcadas por patrones culturales determinados. Tales patrones implican mantener ciertos roles de género, por lo que estos espacios presentan para la mujer una posibilidad muy potente de surgir tanto cultural como social y económicamente, aunque restringida a ciertas actividades; en consecuencia, el hecho musical debe adaptarse a dichos parámetros. Por ello, el carácter de la guitarra, ideal para ser usado en la intimidad de una reunión social y apto para acompañar el baile y el canto debido a una condición musical autosuficiente “acercaban este instrumento al salón, reemplazando al piano cuando no había

²⁸Martínez Ulloa y Palmiero, "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte", 739.

²⁹Ibid.

medios para tenerlo o uniéndose a él en cuadrillas, zamacuecas y cakewalks. Así mismo el uso de la guitarra en la estudiantina aumentó su presencia en el salón, al estar ahora asociada a formatos instrumentales familiares y de aficionados cultos”.³⁰

El rol femenino en el desarrollo musical decimonónico es fundamental dentro del salón. Cabe señalar que la mujer en este período tiene muy pocas opciones de desarrollo intelectual, y el estudiar música es muy bien visto dentro de este círculo, ya que de alguna manera es un elemento decorativo. También debemos señalar que es aquí donde se emplea la música como una forma de *diletantismo*. Así lo expresan González y Rolle:

La cultura del salón decimonónica se hizo visible como un espacio de encuentro y reconocimiento social donde funcionó un sistema de valores y actitudes compartidas que permitía formar alianzas políticas, comerciales y amorosas mientras se cultivaban las letras, la música, el baile y las buenas maneras. Así mismo, al constituirse en un espacio de encuentro mixto, el salón le permitió a la mujer cultivar el arte de la conversación junto al hombre, pudiendo enmendar, en parte, las deficiencias educacionales propias de su género.³¹

También debemos sumar a este rol femenino, la fuerte herencia campesina, la cual es poseedora de roles muy marcados con respecto a la mujer en el ejercicio de la música. Se concede a la mujer “casi un total predominio en el canto, la guitarra y el arpa”,³² todo esto hasta 1920 aproximadamente. Hipotetizamos que estos son los motivos que determinan en este período una variable estética notoriamente reflejada en la considerable cantidad de representaciones gráficas alusivas a este tema. En ellas se pueden apreciar a mujeres cantando, con y sin acompañamiento de guitarra pero si generalmente haciendo música. Un ejemplo de esto son las siguientes portadas:

³⁰González y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, 58.

³¹Ibid., 49.

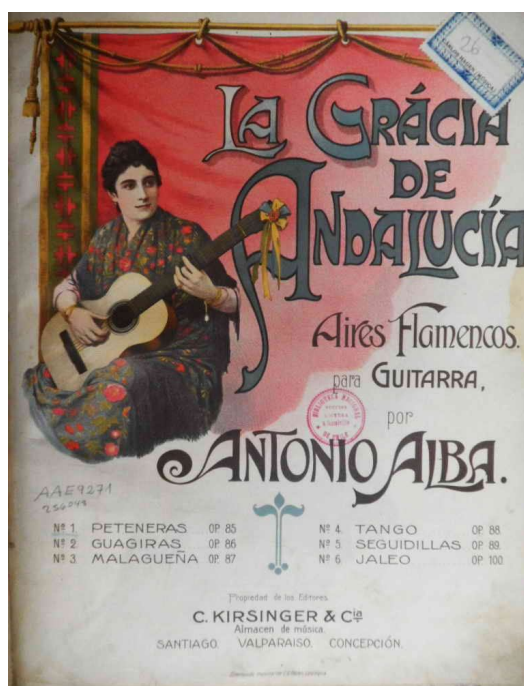
³²Ibid., 55.



Ecos de España: gran jota de concierto para guitarra por Francisco Rubi. Valparaíso: Almacén de Música Rubi. de Francisco Rubi, 1900 (sin fecha exacta).



El Guitarrico: jota de la zarzuela (para canto y guitarra). Música de A. Pérez Soriano ; arreglada por Francisco Valparaíso: Mattensohn and Grimm, 1900 (sin fecha exacta)



Las nuevas peteneras: para guitarra Op.85. Antonio Alba. Perteneciente a la serie “La gracia de Andalucía”. Valparaíso: C. Kirsinger y Cía., 1910 a 1919 (fechas entregadas por Biblioteca Nacional).

El problema de género que surge desde dentro de esta temática no es menor, ya en aquella época (1900). Según datos que señala don Luis Sandoval, el mayor porcentaje de los alumnos del conservatorio nacional estaba fundamentalmente compuesto por mujeres³³. Lo anterior se debe en gran medida a que la música y en general las artes mal llamadas “decorativas”, eran la posibilidad de educación de la mujer en el Chile del 1900. Dentro de este contexto el poseer dotes en algún instrumento, en el canto o en la forma de hablar (recordemos que el nombre completo del Conservatorio Nacional era “Conservatorio Nacional de Música y Declamación”), constituía una forma de entrar o mantenerse adecuadamente en los círculos de elite.

Los datos anteriores son de importancia para empezar a comprender el contexto socioeconómico y cultural que engloba el ambiente musical a estudiar más adelante. Todo este cúmulo de factores genera lo que podemos llamar un círculo ilustrado con inquietudes culturales. Este círculo está determinado por los modelos extranjeros donde el cultivo de las “formas” y de las “buenas maneras” se transforma en una manera de vivir y en donde la mirada hacia lo folklórico y popular comienza a tomar valor para una elite que estiliza todo lo que no comprende. Justamente por esto debemos recordar que la música y las artes son el fiel reflejo de la sociedad (y viceversa), por lo que al estudiar su música y su entorno, estamos analizando también sus contextos sociales y culturales.

La Guitarra en el Salón: Academicismo Popularizante

En el ya mencionado siglo XIX nos encontramos en presencia de una amplia gama de músicos guitarristas que componen su propia música, hacen arreglos sobre material operístico y aires nacionalistas. A partir de la mitad del siglo XIX en adelante se aprecia una inmigración de músicos provenientes de tierras europeas. Siguiendo las palabras del investigador Néstor Guestrin:

³³Luis. Sandoval B, *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849 a 1911*. (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911). 80.

Traen los aires y ritmos de sus países natales y van a sentar las bases de una escuela guitarrística propia al dedicarse a la enseñanza y a la formación de sus discípulos con una buena disciplina técnica y teórica. Uno de estos guitarristas inmigrantes es Gaspar Sagreras, nacido en Palma de Mallorca en 1838, y llegado a Buenos Aires en 1860.³⁴

Evidentemente, las dedicaciones al arte y en específico al tema musical, son de una compleja posición frente al diario vivir, debido a que no es posible establecer como único ingreso el interpretar obras propias o de otros autores, esto debido a la imposibilidad de tocar en distintos lugares cada día, por lo que en general la enseñanza del instrumento se transforma en un recurso imprescindible. También refiriéndose a Gaspar Sagreras, Guestrin señala:

Se dedicó a la enseñanza, y compuso una cantidad de piezas de salón, cuyos títulos nos dan una idea del tipo de obra de que se trata, sin mayores pretensiones que el buen uso de algún recurso instrumental para un breve momento expresivo. Son valeses, polcas y mazurcas, ritmos en boga por entonces, que llevan nombres como La Mimosa, Una lágrima, en versión para una, dos ó tres guitarras, La Tararira, Ñanduty, A tu oído, Manonga, Peteneras, etc. También de su autoría es una colección de Estilos Criollos, con canto. Algunas de ellas fueron editadas y revisadas por su hijo Julio, el conocido pedagogo. Murió en Buenos Aires en abril de 1901.³⁵

Guestrin también menciona otros músicos y guitarristas relevantes de este período, tales como Carlos García Tolsa y Juan Alais. García Tolsa, nacido en “Hellin, Albacete, España, en 1858, llegó a Montevideo en 1885. Entre sus obras, del mismo carácter que las de Sagreras, se destaca una habanera muy popularizada que, inexplicablemente, apareció publicada en Europa como un Tango de Francisco Tárrega. Murió en Montevideo en 1905”.³⁶ A su vez Juan Alais ó "el inglés" nace en “Buenos Aires, hijo de un inmigrante inglés. Hizo su formación de manera autodidacta, y desarrolló una actividad importante haciéndose conocido por su habilidad interpretativa y por sus composiciones, alrededor de ochenta, para guitarra”.³⁷

³⁴Guestrin, *"La Guitarra en la Música Sudamericana"*. 44.

³⁵Ibid.

³⁶Ibid.

³⁷Ibid.

Evidentemente no se puede dejar de mencionar aquí al ya citado don Antonio Manjón:

Nacido en 1866 en España, llegó a Buenos Aires en 1893. Había perdido la vista en su niñez y curiosamente tocaba en una guitarra de once cuerdas, una especie de guitarra-tiorba, con cuerdas agregadas afinadas más graves, predecesora y precursora de la variante actual de diez cuerdas hoy algo extendida en su uso. Algunas de sus obras son una mazurca Recuerdos de mi Patria, un Capricho Andalúz, la habanera Lola, y otra mazurca con el nombre Una Flor. Murió en Buenos Aires en 1919. Discípulo suyo, y continuador de la modalidad de tocar en una guitarra de once cuerdas fue Emilio Bo.³⁸

Otros músicos que recoge Guestrin pero que cataloga como de una aparente menor importancia:

Son Bernardo Troncoso (Sevilla 1835 - Buenos Aires 1928), llegado en 1869, fue además pintor y dibujante; Juan Valles (Utrera, Sevilla 1835 - Buenos Aires 1926), llegado a estas tierras en 1878; Juan Crusans, llegado en 1890; Martín Ruiz Moreno (Rosario de Santa Fe 1833 - 1919); Pablo Simeone, autor de muchos tangos para guitarra.³⁹

Luego de esta larga lista con nombres de cultores de la guitarra, podemos inferir que la relación entre la música para guitarra de salón y la música de origen folklórico y popular es cada vez más estrecha. Incluso podríamos afirmar que ambas corrientes musicales son prácticamente la misma en lo que se refiere a su funcionalidad social, pero que poseen una diferencia sustancial: ésta la encontramos en su contexto socioeconómico. Guestrin sintetiza el problema poniendo de relieve la relación que posee el compositor profesional, evidentemente perteneciente a la clase acomodada o ilustrada con el instrumento de mayor difusión popular, la guitarra, y que “por otra parte caracteriza a la música folklórica sudamericana y de la cual toman sus inspiraciones aquellos”.⁴⁰ Problema en el cual se aprecian cambios recién en la mitad del siglo XX.

³⁸Ibid.

³⁹Ibid., 45.

⁴⁰Ibid., 46.

En este punto cabe señalar la importancia del aporte musical, pedagógico y musicológico que realiza don Domingo Prat a la historia y difusión de la guitarra en Argentina y en general en Hispanoamérica. Este músico, pedagogo e investigador español, nacido en Barcelona, se instala en Buenos Aires en 1907,⁴¹ donde se dedica al ámbito pedagógico siguiendo la escuela de su maestro Llobet. Ya para 1935 publica su “Diccionario de Guitarristas”, importante obra de consulta.⁴² También se dedicó al campo de la composición, dentro de la cual alternó sus intereses entre la música de su país de origen y el folklore argentino.⁴³

En base a lo anteriormente dicho, considero oportuno señalar que la obra “La Gracia de Andalucía, Aires Flamencos para Guitarra” del compositor y guitarrista español Antonio Alba (que analizaremos en profundidad en el capítulo III), es un ejemplo musical sobresaliente que se inserta completamente en las corrientes musicales descritas, producidas en gran medida por músicos y guitarristas provenientes del extranjero. Estos músicos una vez llegados al país, comenzaron a entregar sus conocimientos viviendo de la pedagogía y de la difusión de sus obras tanto teóricas como musicales, con lo que cultivaron dentro de sus parámetros estéticos la música para el salón. Junto con la difusión de músicas tradicionales del país, también cultivaron los aires nacionalistas, creando así arreglos para grupos instrumentales e instrumentos solistas. Esto nos lleva a la consolidación de la música de salón como una música *funcional* en la que sus cultores estaban preocupados de buscar distintas formas de expresión para lo que bebían de dos corrientes con un mismo caudal.

⁴¹Ibid.

⁴²Ibid.

⁴³Ibid., 46-47.

Capítulo II: La guitarra y sus toques

Sobre la historia de la guitarra en el s. XIX y XX: “Lo Clásico y lo Flamenco”

En los párrafos siguientes trataré la existencia paralela en España de dos mundos guitarrísticos que se intercalan y colaboran entre sí: el mundo del toque *clásico* (que en el período de finales del siglo XIX se denomina *por lo serio*, haciendo alusión a una forma de tocar más depurada y pulcra en general, y por supuesto escrita en partituras) y el toque “*a lo flamenco* o guitarra clásico romántica popularizada”.⁴⁴ Me dedicaré a delimitar ambas con el fin de comprender sus nexos y diferencias. Esto nos mostrará más adelante lo determinantes que pueden llegar a ser cualquiera de los dos estilos para la subsistencia del otro.

El toque “por lo serio”

En relación a la música escrita para guitarra en el siglo XIX en España, podemos afirmar que se encuentra marcada por la presencia de dos exponentes: Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849).⁴⁵ Estos compositores-guitarristas, fuera de cultivar la interpretación y la composición, también desarrollan de forma muy extendida su labor como pedagogos. Este aporte al magisterio se ve reflejado en la elaboración de métodos y una amplia gama de obras pedagógicas. Para este período cabe recordar la importancia que tiene la potente actividad editorial y en especial la desarrollada por Aguado “gracias a su desahogada posición económica”.⁴⁶

Estos guitarristas españoles formaron parte de lo que podríamos llamar el *Romanticismo español*, fenómeno sobre el que Suárez-Pajares afirma que...

⁴⁴Norberto Torres, *Historia de la guitarra flamenca* (Madrid: Almazura, 2005), 19.

⁴⁵Javier Suárez-Pajares. "Guitarra." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 90-128.

⁴⁶Ibid.

...se gestó y tuvo gran parte de su desarrollo en el exilio (...) y en la oposición a un régimen político anticuado al que había vuelto España por la voluntad de sus gobernantes.⁴⁷

Cabe señalar que “Londres fue el punto de expansión más importante de la guitarra española”, pero “en Inglaterra lo que más interesó siempre fue la guitarra como instrumento acompañante del canto, lo mismo que en Italia, mientras que los músicos españoles trataban de sacar adelante un instrumento solístico similar al piano”.⁴⁸

Sor y Aguado forman parte fundamental de la “consolidación definitiva de la guitarra como instrumento armónico capaz de hacer polifonía”. Estos compositores-guitarristas “consideraron a la guitarra como completamente autosuficiente y no la acompañaron de instrumento alguno”,⁴⁹ factor que denota una búsqueda muy definida por el *concertismo*, lo que habla al mismo tiempo de un amplio conocimiento del instrumento y por consiguiente de todas sus capacidades musicales y expresivas. En síntesis, la guitarra se consolida como instrumento armónico capaz de generar polifonías.

Con respecto a las formas musicales, Sor y Aguado, cultivaron las mismas estructuras que la generación anterior, tales como “rondós, sonatas, variaciones, fantasías, piezas bailables del tipo minué, vals y contradanza fundamentalmente”.⁵⁰ Debido a la ausencia de Aguado de España, producto de fijar residencia en París, el centro de la guitarra en España se desplaza a Cataluña.

Cabe señalar que existieron cuatro generaciones entre Sor y Aguado y la generación de Tárrega. Estas generaciones intermedias muchas veces han sido olvidadas por comentarios sesgados como el de Andrés Segovia que revisaremos más adelante, y que han traído como consecuencia una muy baja consideración de estos cultores dentro de la historia de la guitarra. Según Suárez-Pajares los principales representantes de cada una son:

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid., 105.

⁵⁰Ibid.

- Generación de 1796 (nacidos entre 1789 y 1803): Miguel Carnicer, Trinidad Huerta, Florencio Gómez Parreño y Félix Ponzoa y Cabrián.
- Generación de 1811 (nacidos entre 1804 y 1818): José Brocá, Antonio Cano y José María de Ciebra.
- Generación de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833): Jaime Bosch, Julián Arcas, José Viñas, Tomás Damas y José Costa y Hugas.
- Generación de 1841 (nacidos entre 1834 y 1848): José Ferrer, Federico Cano, Juan Valler, Domingo Bonet, Miguel Mas y Juan Parga.⁵¹

En el caso particular de la primera generación, a pesar de ser heredera de la anterior, ya presenta características propias de las generaciones siguientes. Tal es el caso del “uso de la música popular por Huerta y uso de virtuosismo en las obras de Carnicer y Gómez Parreño”. Todos ellos se formaron con los “métodos de Aguado y centraron sus primeras actividades en Madrid”.⁵²

La tercera generación de guitarristas, considerada *clave* por Suárez-Pajares “tanto por lo nutrido de sus filas cuanto por la importancia de sus representantes y aportaciones”,⁵³ se encuentra formada por Arcas, Damas, Viñas y Bosch. Durante este período tiene lugar un proceso determinante en la historia de la guitarra, me refiero al establecimiento de la forma definitiva del instrumento, tanto en su morfología como en la cantidad de cuerdas y otros detalles propios de su construcción. En esta tarea fue protagonista el guitarrero (Luthier) don Antonio de Torres (1817-1892),⁵⁴ el cual según la afirmación de Eusebio Rioja fue influenciado directamente por el guitarrista Julián Arcas, quien “examina una obra suya y lo empuja a que se dedique profesionalmente a la construcción de guitarras”.⁵⁵ Corroborando lo anterior, Suárez-Pajares afirma que “el propio Julián Arcas tuvo mucho

⁵¹Ibid.

⁵²Ibid., 106.

⁵³Ibid., 107.

⁵⁴José L. Romanillos Vega y Marian Harris Winspear. "Torres Jurado, Antonio de." En *The Vihuela de mano and the spanish guitar*. Guijosa, España: The Sanguino Press, 2002. 402-03.

⁵⁵Eusebio Rioja, "El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco: el flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico"(conferencia presentada en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Antequera, 2008).

que ver, no sólo en la difusión de la guitarra moderna o -lo que es igual- el tipo de guitarra creado por Torres, sino que posiblemente influyó en el mismo proceso de creación”.⁵⁶

Fuera de la composición de pequeñas piezas, también se suma en esta época la elaboración de *fantasías* sobre motivos de óperas célebres (género largo) y que permitía a los compositores verter todos sus recursos creativos. También encontramos una dedicación importante a los arreglos de obras para piano adaptadas a la guitarra “en especial del pianismo franco-belga, con Prudent, Rosellen y Thalberg en un primer término”.⁵⁷ La influencia de este repertorio fue determinante y se reflejó fundamentalmente en la técnica guitarrística, que en esta época “experimentó un incremento grande en demandas técnicas llegando a un punto álgido que apenas se ha vuelto a alcanzar”.⁵⁸ Otro aporte trascendental al repertorio de esta época, y muy importante para el presente trabajo, “en la obra de Damas, Arcas y Bosch, es la de los *aires populares andaluces*”.⁵⁹

Estas obras a veces serán transcripciones de la guitarra popular andaluza (como por ejemplo las soleares de Arcas y Damas o la *Seguiriyas gitanas* de Bosch) y otras veces la forma de fantasía sobre motivos populares (*Fantasía sobre el Paño o Rondeña* de Arcas) que sin duda terminaron influyendo en forma de retorno sobre el mismo folclore andaluz del que provenían.⁶⁰

Como podemos ver, las corrientes musicales de este período son influenciadas directamente por una corriente nacionalista romántica, en la que los *aires andaluces*, el *flamenco* y la *música popular* pasan a ser protagonistas de un movimiento de búsqueda identitaria y del cultivo de *lo nacional*. Un ejemplo que cruza todo el repertorio popular y que con posterioridad influye en el flamenco y a la música en Hispanoamérica, es la *Jota* (baile y canto tradicional extendido en los países ibéricos y en algunos de Hispanoamérica).⁶¹

⁵⁶ Suárez-Pajares, "Guitarra," 107.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Miguel Manzano Alonso. "Jota." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 598-607.

Con introducción y variaciones, se convirtió en un tópico en esta época con obras como las de Arcas, Tárrega, Damas o Szepanowsky, y luego pasó al repertorio de los primeros métodos de guitarra flamenca al lado de las rondeñas, peteneras, malagueñas, etc., certificando la relación recíproca con los dominios de la guitarra popular andaluza.⁶²

En el terreno de las obras didácticas, más adelante analizaremos dos que nos entregarán material en algunos casos muy elaborado y que son un reflejo sobre las directas colaboraciones entre *lo popular*, *lo flamenco* y la música del *salón*.

Ya en lo relacionado con Francisco de Tárrega, Suárez-Pajares opina que no aportó nada nuevo en relación a la técnica, ya que al contrario,

Si se comparan sus obras con las de los compositores de la generación anterior y, sobre todo, las obras de quien fue su predecesor más claro, Tomás Damas, se aprecia que las demandas técnicas de Tárrega son, en todo caso, menores.⁶³

Tárrega tampoco aporta nada técnicamente nuevo sobre lo realizado por Parga, pero sí se debe destacar “su preocupación por el género alhambrista y por la transcripción de obras de Chopin y Schubert”.⁶⁴

Es importante, una vez más, tener presente la influencia negativa de Andrés Segovia en la construcción de la historia de la guitarra. Quizás por haberse formado en el mundo de la guitarra flamenca, aunque siempre lo ocultara, Segovia sólo tocaba música de Tárrega. Sin embargo, se empeñó en justificar este hecho mediante una historia de la guitarra inventada por él, en la que “entre Tárrega y él no hubo nada más que un vacío o una profunda decadencia”.⁶⁵

⁶² Suárez-Pajares, "Guitarra," 107.

⁶³ Ibid., 108.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

El toque “a lo flamenco”

En este apartado daremos pie a un breve análisis con respecto a las variables más fundamentales de lo que se denomina el toque *por lo flamenco* o toque *a lo flamenco*. Primero, es importante diferenciarlo del toque *flamenco* propiamente tal, ya que de esta forma de tocar la guitarra, deriva el toque *a lo flamenco* (versión basada en el anterior). El término toque *flamenco* hace alusión a la utilización de determinadas técnicas interpretativas basadas en los parámetros armónico, melódico y rítmico, las cuales entregan a este estilo sus características principales. Si tuviéramos que determinar cuál de estos tres parámetros es el primordial en este género musical, nos vemos en la obligación de concentrarnos en el *ritmo*, ya que éste condiciona todo lo demás. Del ritmo justamente deriva como técnica identitaria del toque *flamenco* el *rasqueo* o *rasqueado*, el cual implica tocar varias o todas las cuerdas en un solo movimiento de la mano derecha. Dicha técnica es propia de la manera española de tocar la guitarra, que ya era muy común en toda Europa desde comienzo del siglo XVII.⁶⁶ Esta técnica es importante ya que:

La función rítmica de acompañamiento con el uso de rasqueados determinará gran parte de la estética y dinámica propia de la guitarra flamenca, que tomará conciencia de su particularidad idiomática precisamente por ello, y que incorporará mecanismos y recursos de la guitarra “punteada” o guitarra “clásica” a partir de su vocación rítmica.⁶⁷

Esta vocación rítmica se basa también en la utilización de otros recursos técnicos como es el golpe en la tapa armónica de guitarra por encima de la sexta cuerda llamado *Capirote*, recurso usado para acentuar alguna sección del compás o determinado acorde dentro de la armonía. El *trémolo flamenco*, tomado de la guitarra “clásica” (fig. 1) pero transformado sumándole otra nota dando lugar a un quintillo (fig. 2), es utilizado para *cantar* líneas melódicas. También se emplea el *Picado*, técnica que consiste en realizar escalas o líneas melódicas a gran velocidad potenciando el carácter de la obra. Otra técnica muy utilizada son los *ligados*, los cuales se utilizan indiscriminadamente tanto en líneas melódicas como en pasajes rítmicos. Y por último la *Alzapúa*, donde el pulgar tiene un papel preponderante

⁶⁶José López-Caló, *Historia de la música española Siglo XVII* (Madrid: Alianza, 1983), 198.

⁶⁷Torres, *Historia de la guitarra flamenca*. 19.

ya que es utilizado tal como la palabra lo dice, como una púa o plectro atacando ambos sentidos de la cuerda generando contrapuntos rítmicos y melódicos⁶⁸.



Fig. 1



Fig. 2

En lo relacionado a las características armónicas del *toque flamenco*, debemos mencionar la utilización de la *cadencia andaluza*, formada por el “primer tetracordo del modo flamenco”⁶⁹ (modo frigio). Según Lola Fernández, la *cadencia andaluza* “es una sucesión de cuatro acordes: I VII VI y V del modo menor, que realizan un proceso cadencial que camina desde la tónica menor hacia su dominante, en forma de semicadencia”.⁷⁰ (fig. 3)

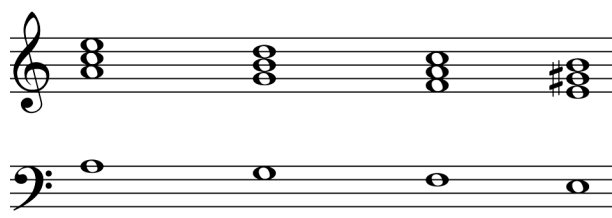


Fig. 3

El aspecto melódico se caracteriza esencialmente por la influencia del cante, es decir, el guitarrista o *tocaor* toma su material sonoro de la líneas melódicas del cante con lo que se puede señalar que “tanto en las falsetas como en las repuestas al cantaor, el *tocaor* suele utilizar melodías con intervalos conjuntos”.⁷¹ A lo anterior debemos agregar la utilización tanto de la *tonalidad* como de la *modalidad*, esto aplicado a las líneas melódicas y a la conformación de acordes.

⁶⁸Eusebio Rioja, "Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución," *Flamencoweb.fr*(2009), <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article246>. Consultado el 9 de mayo de 2013.

⁶⁹Lola Fernández, *Teoría musical del flamenco* (Madrid: Edición Acordes Concert, 2004). 81.

⁷⁰Ibid.

⁷¹Torres, *Historia de la guitarra flamenca* 25.

Lo anterior nos permite aclarar el concepto toque *flamenco* y por lo tanto comprender que el toque *a lo flamenco*, vinculado con la interpretación y creación de *Aires Andaluces*, es una derivación de él. Este último toma abreviaciones rítmicas y melódicas del anterior, para lo cual también inserta ciertas técnicas como el *picado*, *ligados* y algunas combinaciones de *rasgueos*. Con ello construye una imagen estereotipada de la realidad musical del flamenco para finalmente poder adaptar este repertorio a un contexto musical y cultural disímil, como lo es el *salón decimonónico*. En relación al repertorio dedicado a los *Aires Andaluces*, el investigador Norberto Torres comenta al respecto:

Tendremos ciertas reservas, por consiguiente, en considerar “flamenco” este repertorio nacionalista. Más que flamenco, convendría hablar de repertorio “a lo flamenco” o guitarra clásico-romántica “popularizada”, dentro del contexto de moda del flamenquismo de finales del XIX, concepto, por otra parte, a no confundir con el flamenco, siendo el flamenquismo una derivación caricaturesca de aquél.⁷²

Para comprender más claramente lo denominado como *flamenquismo*, es necesario tener en claro que esta denominación proviene de una especie de parodia de la categoría de *flamenco*, en otras palabras, el flamenquismo cumple con el transformar una manifestación propia del pueblo andaluz tomando sólo algunos de sus elementos con la finalidad de hacer una representación gráfica que semeje ligeramente a su origen pero genere mayor posibilidad de dividendos para aquel que festina con este tipo de derivación. Como ejemplo, en “El Mercurio de Valparaíso” del 14 de Enero de 1916, se realiza una pequeña entrevista a la bailaora flamenca Pastora Imperio, la cual realizaría un espectáculo en el Teatro Victoria al día siguiente. Al preguntarle sobre su estilo coreográfico ella comenta:

Rindo culto a la tradición española. Las danzas de mi país han sido, con raras excepciones, exhibidas no como ellas son en realidad, sino echando mano de la caricatura. Era necesario demostrar que esos desgarbos lúbricos, esas "poses" deshonestas del flamenquismo pervertido no han sido jamás baile castizo, baile nacional español. No sé hasta qué punto puedo yo restituir la fama perdida a las españolas danzas, pero si algo consigo con mi trabajo

⁷²Ibid., 19-20.

tendré la satisfacción de haber empleado mi tiempo y mis aptitudes en bien de España y su arte.⁷³

Es importante, por tanto, no caer en la trampa de considerar las manifestaciones musicales que vamos estudiar como equivalentes al referente de tradición oral que manejan, lo que no impide, desde luego, que sea posible establecer vínculos entre ambos.

Julián Arcas o el precursor del toque clásico flamenco

Guitarrista y compositor nacido en 1832 en Villa de María, Almería. Desarrolló sus estudios con su padre siguiendo los principios del maestro Dionisio Aguado. Cultiva la carrera de profesor, compositor y concertista en la guitarra. Es un músico que se presenta en la transición entre el toque *por lo serio* y el toque *a lo flamenco*, desenvolviéndose en ambos con total soltura.⁷⁴ Ha sido una figura fundamental en la historia de la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX. Podemos afirmar que sus aportaciones en el terreno del flamenco son igualables a las hechas en relación a lo clásico a lo que Castro Buendía agrega “y nos atrevemos a decir que es incluso más interesante e importante, debido a su influencia en todos los guitarristas flamencos de su tiempo”.⁷⁵

La obra musical de Julián Arcas está constituida por una amplia gama de obras dentro de las cuales se cuentan arreglos con temas operísticos, arreglos sobre zarzuelas, sobre temas populares, inspiraciones sobre obras de otros compositores, obras de creación propia y obras de temas flamencos. De esto inferimos que es un músico absolutamente multifacético y que combina ambas formas de tocar, es decir, fusiona *lo serio* y *lo flamenco*.

Dentro de las obras interpretadas y creadas por Arcas destacaremos las que más tienen relación con el nacimiento del toque clásico flamenco, dentro de las cuáles encontramos: La

⁷³S/A, "Pastora Imperio," El Mercurio Viernes 14 de Enero, edición de la tarde. 1916, Biblioteca Nacional, MV-145.

⁷⁴Rioja, "El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco: el flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico," 3.

⁷⁵Guillermo Castro Buendía, "Lo "último" de Julián Arcas: La obra inédita de la Colección Palatín," *Sinfonía Virtual* 23(2012), http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf.

jota aragonesa, El fandango, La murciana, Los panaderos, Peteneras. Y ya propiamente temas flamencos como La rondeña, La soleá, Improvisación sobre motivos andaluces, Seguidillas serranas y El polo.⁷⁶ Cada una de estas formas musicales posee características muy marcadas que las diferencian como así también comparten técnicas comunes, tales como la utilización de rasgueos para marcar el tiempo y el manejo de índice y medio de la mano derecha con el fin de resaltar melodías.

Los métodos de guitarra flamenca: Marín y Delgado

La música que podemos encontrar en las obras de Rafael Marín (*Método de Guitarra Flamenco por música y cifra. Único publicado de Aires Andaluces*) en 1902 y de Lucio Delgado (*Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de maestro por cifra*) en 1906, son evidentemente el reflejo de una corriente musical propia de finales del siglo XIX y comienzos del XX, consistente en adaptaciones de lo que se denomina la *guitarra popular*. Por lo tanto, constituyen buenas muestras del toque *a lo flamenco*, pues toman las principales características del referente original para acomodarlas dentro de un lenguaje musical similar, con el fin de poner esto a disposición de un público ilustrado con intereses en los tipismos exóticos de esta música.

Este tipo de partituras tienen evidentemente un gran interés musicológico, pero desde el punto de vista del flamenco como cultura musical no tanto, porque no escriben las particularidades idiomáticas del “toque”, en primer lugar la métrica de las formas con la noción de “compás”, y en segundo lugar el uso de la técnica de mano derecha de la guitarra flamenca, con su vocación rítmica. Se trata, como acabamos de escribir, de música escrita “a lo flamenco” y “a lo popular”, destinada a guitarristas, músicos y públicos de ámbito académico, atraídos por el tipismos de sus giros y de su técnica.⁷⁷

En contraposición a Torres, podemos mencionar que estas partituras, fuera del enorme interés musicológico que generan son, además, una muestra fehaciente del estado del

⁷⁶Rioja, "El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco: el flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico", 30.

⁷⁷Torres, *Historia de la guitarra flamenca*, 20.

flamenco en dicho período, debido a que poseen características idiomáticas que nos presentan de alguna u otra manera una imagen, tal vez con otra mirada, pero manteniendo similitudes en su elaboración. Tal como menciona Castro Buendía en relación a la obra del guitarrista y compositor español Julián Arcas:

Este tipo de escritura puede confundir a un lector clásico, poco dado a encontrar cambios armónicos en partes débiles del compás; sin embargo, parece que responde a la forma que tendría el estilo en su época, en este caso el de un baile –aunque la pieza esté pensada para guitarra sola– pues hay indicaciones por ejemplo de, “paseo”. La composición responde a un patrón elemental de construcción musical, basada en partes de rasgueo, partes de paseo, y partes de falsetas entremezcladas, síntoma de lo elemental todavía del toque flamenco y de la herencia del baile en la naturaleza musical de las primeras piezas de concierto de guitarra flamenca.⁷⁸

Se desprende de lo anterior que la posibilidad que brinda este material musicológico para el conocimiento de algunos antecedentes del *flamenco* o del toque *a lo flamenco*, es incuestionable, dicho de otro modo, la partitura que contiene dicha música es el equivalente a una fotografía musical; lo que implica, desde luego, que debemos tener al respecto las mismas reservas que deberían tenerse con cualquier medio de representación o reproducción: constituye un reflejo de la realidad; por tanto, aunque no sea la realidad en sí misma, contiene algunos de sus elementos y puede permitir aproximarnos a ella aunque sea parcialmente (cosa que por lo demás ocurre con cualquier registro histórico).

En el apartado siguiente comentaremos las características fundamentales de las dos obras pedagógicas y musicales antes mencionadas. Analizaremos brevemente sus aportes y el contexto de cada una en su relación con los *Aires Andaluces*.

⁷⁸Castro Buendía, "Lo "último" de Julián Arcas: La obra inédita de la Colección Palatín", 16.

Breve análisis del Método de Rafael Marín

Para comenzar expondremos los datos esenciales de la biografía de Rafael Marín: nacido en el Pedroso de la Sierra (Sevilla) en 1862. Guitarrista y compositor, discípulo de Paco de Lucena, editó de su método en 1902.⁷⁹ Sobre su maestro se nos dice que su nombre era:

Francisco Díaz Fernández. Lucena (Córdoba), 1-VI-1859; ?, 24-V-1898. Guitarrista. Aún niño, inició estudios en Lucena con el barbero “maestro Espinosa” mientras aprendía su oficio. En esta época tomó lecciones de un aristócrata anónimo que presumiblemente le proporcionó conocimientos musicales clásicos. Pasó después a Málaga, donde trabajó en la barbería de Salvador Ruiz (pasaje de Álvarez, luego de Chinitas) y comenzó su profesionalización en los cafés cantantes. (...) Desde su lanzamiento adquirió gran prestigio como acompañante para el cante y el baile por virtuosismo e intuición musical, recorriendo los escenarios españoles con Juan Brea y Antonio Chacón y tocando en París junto a la cantaora Dolores la Parrala, su esposa. (...) Su escuela fue corta, pues se extinguió con rapidez ante las tendencias del s. XX.⁸⁰

En torno a la génesis del método de Rafael Marín, encontramos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante DMEH) la noticia sobre su contratación para la exposición de París en el 1900.⁸¹ Hemos visto la importancia que el exotismo español tuvo en ella, por lo que es muy probable que esta experiencia inspirase a Marín la inquietud de escribir un método dedicado a la música popular española. Esto es totalmente probable si se considera que dentro del contexto de la exposición mundial, el flamenco y en especial sus características híbridas, son las que atraen al extranjero a buscar dentro de sus sonoridades árabes y cantos melismáticos. Estas características están claramente representadas en las siguientes fotografías del 1900.

⁷⁹Manuel Rios Ruiz. "Marín, Rafael." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 7. 185.

⁸⁰Eusebio Rioja. "Lucena, Paco de." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 6. 1073.

⁸¹Rios Ruiz, "Marín, Rafael," 185.



Le Tour du Monde. En Espagne, Fontarabie. Exposición Universal de París, 1900. Como en los relatos de Antoine La Tour, España y el flamenco empiezan ya en Fuenterrabía. <http://mcv.revues.org/docannexe/image/2245/img-3.jpg>



L'Andalousie au temps des maures. Les Gitanes. El Sacromonte, Exposición Universal de París, 1900. <http://mcv.revues.org/docannexe/image/2245/img-5.jpg>

Marín, en el prólogo de su tratado, sin embargo, arguye otra razón: el compromiso de palabra con su amigo D. Marcelino García de elaborar un método para guitarra flamenca (“Si vuelvo de mi excursión a París, le prometo que lo haré”).⁸² Dicha promesa fue cumplida y al poco tiempo de su regreso ya la poseía en borrador.⁸³

Todo indica que el objetivo fundamental de su creación era acercar los toques *a lo flamenco* más populares al mundo de guitarristas ilustrados que estuvieran en condiciones de “no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra”,⁸⁴ a lo que se suma una muy buena lectura musical y rítmica debido a lo complejo de la escritura. En todo caso, Marín también considera la posibilidad de que la mayoría de los guitarristas dedicados al flamenco no leen el lenguaje musical, sino que trabajan de manera oral, por lo que agrega a su obra la traducción en *cifra*. Esta última proporciona las notas de dicha obra pero no así las figuras, dejando la interpretación rítmica al ejecutante. Marín agrega que pretende formar “una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina o ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión”.⁸⁵ También subrayaremos que en la portada nos encontramos con “Explications en Français”. La portada alude también a un método bilingüe, pero al consultarlo comprobamos que esta explicación se refiere solo a la sección relacionada con los rasgueos. De todas formas, queda claro que Marín pensaba en que su método sería consultado más allá de España. Norberto Torres afirma que este hecho “señala un público no hispano (el francés en aquella época a nivel internacional era más o menos el inglés de ahora) atraído por el tipismo de esta técnica, como lo han sido la gran mayoría de viajeros románticos”.⁸⁶

La obra de Marín “aporta por primera vez en el género popular y luego flamenco una reflexión sobre el instrumento, su sistema de aprendizaje, los códigos de los profesionales,

⁸²Rafael Marín, *Método de Guitarra Flamenco por música y cifra*. Único publicado de Aires Andaluces (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902), 5.

⁸³Ibid.

⁸⁴Ibid., 7.

⁸⁵Ibid., 6.

⁸⁶Norberto Torres. "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas," *Música oral del sur, revista internacional* núm. 6 (2005): 276.

a la vez que asienta las bases del concertismo flamenco”.⁸⁷ Y como dato anexo pero de importancia muy relevante, se conoce que el compositor Manuel de Falla toma este material de *Aires Andaluces* de Rafael Marín como una de sus principales fuentes de estudio, diseccionando su rítmica, cadencias y armonías, mismo método anteriormente utilizado para el estudio de la música de Julián Arcas.⁸⁸

Marín alude además a los comentarios negligentes por parte de personas poco conocedoras del toque flamenco provenientes del mundo de lo *serio*, a lo que comenta:

Siempre han creído que el flamenco no está sujeto a regla fija, que se toca a capricho, más desde el momento que demuestro que entra en música y tiene compás exacto, lo creo sujeto a todas las reglas de la misma, igual que cualquier obra, sea de la índole que quiera. Verdad es que debido a su ritmo extraño y libertad en la formación de sus acordes, se presta mucho a la fantasía del que ejecuta, mas esto quiere decir que en este género se permiten y hasta dicen o suenan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vista.⁸⁹

En síntesis, el autor quiere hacer notar que la interpretación de una falseta o de otra, cambia de guitarrista a guitarrista y que al momento de ser interpretada, nuevamente va siendo creada, factor clave a considerar dentro del marco de una expresión cultural basada en la oralidad.

Marín señala también que su método es el “Único publicado de aires andaluces, único en su género, desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta el presente”.⁹⁰ El método está dirigido principalmente a los guitarristas ilustrados (clásicos), aunque no deja de lado a los guitarristas flamencos, como ya hemos dicho. Torres explica:

⁸⁷Ibid., 275.

⁸⁸Michael Christoforidis. "Manuel de Falla y la guitarra flamenca." *La Caña. Revista de Flamenco*, 1993, 42. 40-44

⁸⁹Marín, *Método de Guitarra Flamenco por música y cifra. Único publicado de Aires Andaluces*, 80.

⁹⁰Torres, "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas," 275.

Marín se dirige sobre todo a los guitarristas clásicos avanzados, y ocasionalmente a uno que otro flamenco curioso, del cual solicita cierto conocimiento de la “guitarra por lo serio” si quiere conseguir un resultado satisfactorio.⁹¹

Pero creemos que el guitarrista flamenco difícilmente utilizaría el método, debido fundamentalmente a las limitantes que genera el lenguaje musical escrito. Más bien debe relacionarse con el contexto de la música del salón, donde existía una tradición “clásica” de interpretación, fundada en escuelas como las de Sor y especialmente la de Aguado. Hay que agregar que aunque los intérpretes de salón tenían a veces una formación avanzada, muchos no dejaban de ser aficionados sin conocimientos de lectura musical, por lo cual la cifra resultaba muy apropiada.

Como ya mencionábamos refiriéndonos a la tercera generación de guitarristas denominados *clásicos* o *por lo serio*, Arcas, Damas, Viñas y Bosch difunden su obra como intérpretes en salones y salas de concierto, lugares en donde se tocan ya desde años anteriores no sólo *Aires Andaluces* sino también danzas típicas del salón, arreglos sobre óperas y transcripciones de obras del repertorio pianístico.

El análisis de los “palos” o estilos flamencos que trata Marín en su método nos dará la posibilidad de establecer rasgos comparativos con las obras que analizaremos más adelante. Ya en la segunda parte del método, nos encontramos con la división del repertorio a estudiar en *flamenco fácil* y *flamenco difícil* - *Piezas de concierto*. En la primera sección de *flamenco fácil* se encuentran los siguientes estilos o palos: Granadinas, Tango, Guajiras, Soleares, Alegrías y Siguirillas pequeñas. En la sección de *flamenco difícil* se encuentran: Malagueñas, Granadinas, Tangos, Tientos, Guajiras, Soleares, Alegrías y Seguirillas gitanas. Una vez completada esta sección, el autor presenta la tercera parte de su obra la que tiene directa relación con el acompañamiento de *cantes* y *bailes*. En el apartado de *Acompañamiento a algunos Cantes* apreciamos los siguientes estilos: Granadinas, Malagueñas, Fandango, Tango (Tientos), Soleares, Peteneras, Sevillanas, Serranas, Caña del Fillo, Polo del Fillo, Polo Tobalo y Caña de Curro Paula. Y finalmente en la sección de

⁹¹Ibid., 276.

Acompañamiento a algunos bailes se pueden apreciar los siguientes estilos: Sevillanas, Bailete inglés, Manchegas, Vito, Peteneras, Soleá de Arcas, Bolero robado y seco y Panaderos. Podemos darnos cuenta de que tanto en la sección de *flamenco fácil* como en la de *flamenco difícil*, se aprecian claramente similitudes en el repertorio. Más adelante en las secciones de acompañamiento comienzan a aparecer estilos distintos, que sumados a los anteriores nos presentan una aproximación a lo que podrían ser los palos o estilos mayormente difundidos o *populares* a comienzos del siglo XX.

Breve análisis del Método de Lucio Delgado

Antes de comentar brevemente este método de guitarra flamenca, debemos dejar en claro que los datos biográficos del autor no se proporcionan debido a que no hemos encontrado dicha información en la bibliografía consultada. Y en relación al ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de España debemos decir que es sólo un texto mecanografiado que no llegó a ser editado, por lo que su impacto a nivel de usuarios debió ser realmente escaso. Sin embargo, la información que nos entrega es de vital importancia ya que refleja las tendencias musicales de su época.

El método de Delgado aparece fechado en Palencia el año 1906⁹² con el título *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de maestro, por cifra, por Lucio Delgado*. Dicho método según Torres va dirigido claramente a los tocaores y aficionados a la guitarra flamenca, por lo que Lucio Delgado sólo utilizará el sistema de cifras.⁹³ Al ocupar el sistema de cifras quedan las ubicaciones de los dedos sobre el diapasón pero no el ritmo con el que se deben de tocar. Para solucionar este problema, el autor desarrolló un confuso sistema con puntos, comas y líneas que más que facilitar, dificulta enormemente la tarea de estudiar sin maestro, tal y como promociona el título de su obra. El carácter pedagógico del método se refleja en un ordenamiento secuencial de las piezas:

⁹²Lucio Delgado, "Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de maestro por cifra," (1906), <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Consultado el 22 de agosto de 2012.

⁹³Torres, "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas," 282.

Comprende una selección de piezas del aire flamenco más conocido; la dificultad de este método va siempre en progresión desde la primera lección.

Nota.- Advierto mucho al aficionado que compre mi método que no pase á tocar la parte del flamenco sin poseer "bien los ejercicios y las tres primeras partes de piezas bailables. (Caso de que tenga algún conocimiento de la guitarra)".⁹⁴

Con esto Delgado da cuenta de la considerable preparación técnica que se requiere para poder ejecutar de buena manera cualquier pieza flamenca. Lo que de forma indirecta también nos habla del alto nivel y prestigio alcanzado por el género flamenco y muy especialmente por los *Aires Andaluces* en este período.

Otro elemento muy importante dentro de la obra de Delgado, variable que también tratamos en Marín, son los estilos flamencos desarrollados por el autor en la parte práctica del método. Aquí encontramos:

1. N° 25 – Petenera Pág. 45.
2. N° 26 – Malagueña Pág. 46.
3. N° 27 – Granadina Pág. 50.
4. N° 28 – Tango Pág. 53.
5. N° 29 – Tientos Pág. 56.
6. N° 30 – Seguidillas Sevillanas Pág. 58.
7. N° 31 – Guajiras Pág. 60.
8. N° 32 – Jaleo Pág. 61.⁹⁵

Otras características dignas de mencionar son las siguientes:

- Se señala en las obras que: fueron “arregladas por L. Delgado”, excepto la “Petenera”.

⁹⁴Delgado, "Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de maestro por cifra," 10.

⁹⁵Breve índice de resumen propio.

- Se marcan las “falsetas”⁹⁶ en todas las obras con dicha palabra.
- Hay indicaciones de “Rasgueado” en varias de las obras.

Delgado utiliza para su método prácticamente las mismas obras que su antecesor Marín, excepto por las *Seguidillas Sevillanas* y el *Jaleo*. El listado anterior de estilos utilizados nos muestra claramente los *Aires Andaluces (Flamencos)* más populares ya que, como mencionábamos, éstos son ocupados en su mayoría por ambos autores. Seguramente para su elección fue determinante la popularidad de cada uno de ellos en su cotidiano cultural y musical. Sobre la totalidad del repertorio, Delgado utiliza un tratamiento propio de la guitarra solista y no de la de acompañamiento, lo que nos permite hipotetizar que ya en 1906 el toque solista está en un estadio de mayor definición.

Como hemos podido apreciar en estas dos obras didácticas, ambas presentan, en especial el método de Marín, un desarrollo teórico y técnico, que de alguna manera pretende subsanar la brecha entre el guitarrista de salón (ilustrado) y el guitarrista flamenco (cultura oral). En ambas obras se trabaja un cierto repertorio, el cual se basa en los géneros más tradicionales o populares utilizados en el contexto del salón y del café cantante en España, lugares unidos por su música y por sus constantes cooperaciones entre uno y otro.

⁹⁶Ana Vega Toscano. "Falseta." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 4. 921.

Capítulo III: Introducción del flamenco en Chile

Los Aires Flamencos

Tal como queda en claro en el capítulo anterior, la difusión de la música dentro del contexto del salón está determinada por los gustos de sus integrantes en relación directa con sus objetivos musicales; es decir, todo depende de las intenciones personales con respecto a un lucimiento social o el desarrollo de un espíritu artístico. En el caso particular de la música para guitarra

Lo cierto es que los guitarristas aventurados a compositores de esta época, primera mitad del siglo XX, no pasaron de la pieza corta, sin mucho desarrollo, y escribieron casi exclusivamente para la guitarra sin intentar tampoco las formas de gran aliento. Y cuando se propusieron esto no tuvieron, en general, un resultado muy feliz.⁹⁷

Sin embargo, la composición dentro de los guitarristas decimonónicos era una actividad común y que se compatibilizaba perfectamente tanto con la labor pedagógica como con la de intérprete. En base a esto podemos hipotetizar sin mayores temores a equivocarnos que la práctica de hacer arreglos sobre melodías de óperas y piezas vocales e instrumentales en boga también era una práctica cotidiana, como lo era el fijar la mirada fuera del salón para encontrar música de índole folklórico-popular y por consiguiente también crear o rescatar nostálgicamente “aires” de la tierra natal.

Aquí nuevamente nos encontramos con un elemento redundante dentro del contexto de la música en el salón del siglo XIX, el exotismo, pero ahora mirado desde la visión de los músicos europeos que llegan a Latinoamérica. Dentro de la amplia gama de músicos ya mencionados anteriormente, y de los cuales se encuentran relacionados directamente con la creación e interpretación de aires nacionalistas y andaluces, mencionaremos aquí más específicamente a compositores y guitarristas que dejaron su patria para buscar suerte en el continente americano. Ejemplo de esto es Gaspar Sagreras con sus Peteneras, Carlos García

⁹⁷Guestrin, *"La Guitarra en la Música Sudamericana"*, 70.

Tolsa,⁹⁸ Antonio Giménez Manjón con su Fandango,⁹⁹ a Domingo Prat con una Gran Jota y la Danza Española Nº 1. En este punto es importante señalar que el flujo de músicos españoles y en especial los provenientes de la región de Andalucía se debe fundamentalmente a que en España:

En los años que preceden a 1868 se gesta un estado de crisis tanto social, como económica y en lógica consecuencia política. A partir del 68 surgen nuevas figuras representativas del progresismo y la democracia, pero tras un período que va del 68 al 74, se produce la Restauración borbónica y España entra en una fase de cierta estabilidad que tendrá su reflejo en el pensamiento y en el arte. En este último período la población española aumenta en dos millones de habitantes, eso a pesar del cólera, de los años de hambre en Andalucía (81-85), y de la emigración que alcanza cifras espectaculares en estos años en dirección fundamentalmente a América.¹⁰⁰

Basándonos en lo anterior podemos concluir que estos músicos se forjan mediante la presión de dos ambientes en constante conflicto hasta el día de hoy: tanto el mundo académico con su búsqueda de verdades absolutas y el mundo folklórico-popular con su sabiduría intuitiva y basada en la tradición. Es decir, su música será nada menos que una muestra de sus propias identidades combinadas con el exotismo preponderante propio de aquel músico inquieto que tiene su mirada puesta en otra cultura.

Una mezcla de conservatorio francés con pulpería pampeana o ritual incaico, pero esto sólo como tintura local, como ese algo distintivo que aparece en la etiqueta indicando el origen de un producto no demasiado diferente a otros en su interior.¹⁰¹

De este conflicto entre estos dos mundos nace lo que Guestrin denomina el “Impresionismo Criollo”.

⁹⁸Melanie Plesch. "García Tolsa, Carlos." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 5. 495.

⁹⁹Martínez Ulloa y Palmiero, "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte," 743.

¹⁰⁰María Antonia Virgili Blanquet. "El pensamiento musical y la estética de salón en la España del siglo XIX." En *Música Iberoamericana de Salón*. Caracas, Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, Vol. 1. 11-39.

¹⁰¹Guestrin, "La Guitarra en la Música Sudamericana", 49.

Nació este impresionismo criollo de lo autóctono visto desde arriba, desde el casco de la estancia. Donde lo popular no era una sustancia viva, sino solamente material folclórico clasificado y analizado, elementos encapsulados y esterilizados utilizados convenientemente de manera que no violentara el esquema académico.¹⁰²

Mirado desde este punto de vista, nos encontramos frente a un aspecto criticable de estas búsquedas exóticas: consisten en diseccionar un hecho cultural para racionalizarlo. Esto último puede llevar al músico a tomar elementos equívocos de dicha cultura ya que no logra interiorizarse del contexto en donde está inserta dicha música, con lo que todas sus posibles combinaciones pudieran llegar al puerto de la banalidad y total separación con su objeto de estudio. Tal como plantea nuevamente Guestrin:

Difícil contradicción en la que estos compositores estaban inmersos, por un lado la larga y vieja tradición europea a la que se sujetaban por su formación académica, y por el otro lo que escuchaban en su tierra, aquella particularidad que no alcanzaban a asir totalmente. Que no podían vivirla desde adentro en cierta medida por su concepción de clase.¹⁰³

En este punto, es necesario volver a la figura del guitarrista y compositor español Julián Arcas, cuya importancia queda resumida en las siguientes líneas:

Las generaciones intermedias que articulan la guitarra en España entre Sor y Aguado por una parte, y Tárrega por otra, en la de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833) destaca Julián Arcas Lacal. Este guitarrista está considerado, junto con Trinitario Huerta, como el más importante en la intermediación antes aludida. Olvidado o considerado poco relevante durante varios años, recientemente la historiografía sobre guitarra está reivindicando su figura, no solo por su trascendencia en la guitarra clásica (Suárez Pajares y Rioja, 2003), sino también en la flamenca (Rioja, 1990).¹⁰⁴

¹⁰²Ibid.

¹⁰³Ibid.

¹⁰⁴Norberto Torres, "La evolución de los toques flamencos: desde el Fandango dieciochesco "por medio", hasta los toques mineros del siglo XX," *Revista de investigación sobre flamenco - La Madrugá* N°2 Junio (2010), <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711>.

Julián Arcas, siempre ampliando su repertorio, mantiene a la par sus inquietudes musicales y se preocupa de desarrollarlas mediante el cultivo de ambos repertorios guitarrísticos, *serio* y *a lo flamenco* en donde siempre tiene presencia la ejecución de aires populares.

Arcas sigue ampliando su repertorio con nuevas composiciones, continuando las pautas de los concertistas-compositores contemporáneos, con arreglos de fragmentos de óperas italianas de moda en esta época, y un incipiente nacionalismo con arreglos de aires populares. Títulos entre otros como Bolerías de la ópera las “Vísperas sicilianas” o La murciana, fantasía de aires nacionales tan recurrentes en los programas de sus conciertos constituyen un buen ejemplo.¹⁰⁵

De Julián Arcas podemos decir que adquirió considerable fama estando vivo, fundamentalmente gracias a la propia difusión realizada por él en sus conciertos los cuales abarcaron una muy buena porción de localidades españolas.¹⁰⁶

Varias veces reeditadas durante la primera mitad del siglo XX, en 1993 la editorial Soneto publica a cargo de Melchor Rodríguez sus obras completas, 52 piezas para guitarra. Su obra refleja los gustos musicales en España durante los años 60 y 70 del XIX, ubicados entre la pasión por la ópera italiana y el deseo de construcción de un anhelado nacionalismo español.¹⁰⁷

Desde el punto de vista guitarrístico, Arcas presenta una peculiaridad, ya que es el pionero en la transcripción de obras para piano y el arreglo académico de “aires” populares.

Entre los cuales destacan los de procedencia andaluza. Es por ello que la relación estrecha entre el repertorio de Arcas y el de Tárrega es cada vez más evidente, a la vez que sus piezas con referentes folclóricos sirvieron de fuente en la configuración de la guitarra flamenca, un instrumento que buscaba su propia voz en el nacionalismo finisecular.¹⁰⁸

¹⁰⁵Ibid., 72.

¹⁰⁶Rioja, "El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco: el flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico," 16, Apéndice N°1.

¹⁰⁷Torres, "La evolución de los toques flamencos: desde el Fandango dieciochesco "por medio", hasta los toques mineros del siglo XX." 73.

¹⁰⁸Ibid.

En complemento de lo anterior señalaremos algunos datos sobre una de las últimas investigaciones realizadas sobre la obra flamenca de Arcas. El musicólogo Guillermo Castro Buendía, publicó un artículo en Julio de 2012 en donde investiga un manuscrito perteneciente a la colección Palatín en Sevilla fechado aproximadamente en 1858. En este manuscrito se encuentran una *Jota*, un *Porpurri Malagueño*, *Panaderos* y *Jaleo por punto de fandango*, de los cuales “hay que decir que es lo más flamenco que ha escrito Arcas”.¹⁰⁹

La importancia fundamental que presenta Julián Arcas, tal como lo describe Norberto Torres, es justamente el ser pionero en la transcripción para piano, oficio difundido arduamente por gran cantidad de músicos del contexto del salón decimonónico europeo y latinoamericano. Utiliza el arreglo académico de “Aires” populares (destacan los andaluces), hecho que nuevamente será tomado por una buena porción de compositores nacionales y extranjeros. También mencionaremos aquí, otros aportes encontrados en los ya mencionados *Panaderos* pertenecientes a la colección Palatín, me refiero al uso de terminología nueva para sus obras tales como son *rasgueo*, *paseo*, *falseta*, *tiradillo* y el aporte técnico al utilizar el *chorlitzo*¹¹⁰ que posteriormente utilizó Rafael Marín en su método.

El compositor Antonio Alba y sus aires flamencos

A continuación nos enfocaremos en nuestro principal objeto de estudio personificado en la figura del compositor español Antonio Alba, y su obra *La gracia de Andalucía: aires flamencos para guitarra*, que reflejan los recuerdos de su tierra natal *Reus* desarrollándolos fuera de su contexto original, y difundiéndolos en Chile, su país adoptivo. Con ello, de alguna manera, sienta el precedente de ser sino el único, uno de los compositores extranjeros más conocidos en lo que a música de salón se refiere en el siglo XIX y a la par entrega las bases para la difusión del toque *a lo flamenco* dentro de este contexto en nuestro país.

¹⁰⁹Castro Buendía, "Lo "último" de Julián Arcas: La obra inédita de la Colección Palatín".

¹¹⁰Golpe sobre la tapa armónica con el dedo índice o medio y que por el movimiento también golpea las cuerdas más graves.

Antonio Alba

Antonio Alba, seudónimo de Juan Antonio Hava Ferré¹¹¹, fue un guitarrista y compositor catalán. Nace en Reus en 1873 y realiza sus estudios musicales de:

Solfeo, piano y canto en su ciudad natal con José María Ballvé¹¹². De momento, no hemos llegado a saber con quién estudio guitarra, ya que Ballvé no daba clases de este instrumento, el cual será precisamente el favorito de Antonio Alba.¹¹³

Emigra de Cataluña a los 17 años (1890), para más tarde llegar al puerto de Valparaíso en 1895, ciudad en la cual realizó una amplia labor musical. “Como maestro de música y director de la estudantina de la Sociedad de Beneficencia de Valparaíso, agrupación que alcanzó enorme prestigio”.¹¹⁴ Posteriormente, ya trasladado a Santiago, continúa su intensa labor musical como profesor de guitarra.

Surgiendo como su más destacada discípula la guitarrista chilena Liliana Pérez Corey, principal formadora de guitarristas en Chile y creadora de la cátedra de Guitarra de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la capital del país, Antonio Alba insistió en desarrollar el gusto por las estudantinas, llegando a dirigir presentaciones de éstas por radio, medio de comunicación masiva de reciente implantación en el país.¹¹⁵

Es de conocimiento del investigador Josep M^a Mangado i Artigas¹¹⁶, que el compositor Antonio Alba vuelve a Reus su ciudad natal el 12 de noviembre de 1902 (basado en fuentes periodísticas). Se desconoce el tiempo exacto que duró su visita pero evidentemente regresó a Valparaíso con el fin de continuar su labor musical tanto composicional como pedagógica; labor que hasta ahora podemos afirmar se llevaba a cabo como profesor de

¹¹¹ Josep M^a Mangado i Artigas, "Centro de investigación y documentación de la guitarra clásica en Cataluña, "Antonio Alba" (1873 – 1940)," <http://www.arrakis.es/~dedeo/04b-alba.htm>. Consultado el 2 de octubre de 2011.

¹¹² Xosé Aviñoa Pérez. "Ballvé, José María." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 2. 121.

¹¹³ Mangado i Artigas, "Centro de investigación y documentación de la guitarra clásica en Cataluña, "Antonio Alba" (1873 – 1940)".

¹¹⁴ Rojas Zegers, "Alba, Antonio," 171.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Mangado i Artigas, "Centro de investigación y documentación de la guitarra clásica en Cataluña, "Antonio Alba" (1873 – 1940)".

variados instrumentos, tal y como se puede apreciar en el aviso ya citado en *Arte y Vida* de 1911.

Antonio Alba.- Profesor de canto, piano e instrumentos de cuerda: bandurria, mandolina, guitarra y arpa. Casilla 1011 – ó 21 de Mayo 547.¹¹⁷

En la opinión del músico e investigador Jorge Rojas Zegers, en el ámbito de la creación musical, “Alba sobresalió en el cultivo de la música popular a base de motivos folclóricos, salvando del olvido muchos aires tradicionales de Chile (tonadas, zamacuecas, etc.) en sus Cantares del pueblo chileno. En su Colección de piezas para canto y acompañamiento de guitarra difundió un amplio repertorio de tipo hispánico (marchas españolas, jotas, valeses españoles, etc.) y música de moda en los salones de la época y compuesta por él o arreglada [...] (mazurcas, polkas, habaneras, chotis, etc.)”.¹¹⁸

Dentro de una amplia gama de composiciones, podemos encontramos con obras destinadas a distintos instrumentos y a distintas agrupaciones instrumentales. Alba escribe para: “Guitarra sola; dos guitarras; tres guitarras; canto y guitarra; dos bandurrias ó mandolinas y guitarra; piano solo; canto y piano; recitativo con piano; una ó dos mandolinas o bandurrias y piano; arpa”.¹¹⁹

Según Rojas Zegers, Alba es autor de alrededor de 400 obras, dentro de las cuales 250 aproximadamente fueron editadas por la casa de música Kirsinger con sede en Valparaíso, Santiago y Concepción. Finalmente fallece en Santiago de Chile en 1940.

¹¹⁷S/A, "Antonio Alba.- Profesor de canto, piano e instrumentos de cuerda: bandurria, mandolina, guitarra y arpa.."

¹¹⁸Rojas Zegers, "Alba, Antonio," 171-72.

¹¹⁹Mangado i Artigas, "Centro de investigación y documentación de la guitarra clásica en Cataluña, “Antonio Alba” (1873 – 1940)".

Aproximación musical a los “Aires Flamencos”

La Gracia de Andalucía: Aires flamencos para guitarra, es una colección de obras que fueron editadas aparentemente en 1916.¹²⁰ Esta fecha no se encuentra comprobada debido a la no existencia de ningún dato cronológico en los originales. Según señala el investigador español Mangado i Artigas.

En Europa, sus obras publicadas en Chile, serán reeditadas por dos editoriales, la Sociedad Anónima Casa Dotésio de Barcelona (después cambiará su nombre a Sindicato Musical Barcelonés Dotésio y más tarde Unión Musical Española de Madrid) que publicará entre 1903-1904, doce composiciones, once para guitarra sola y una para canto y guitarra o piano, que corresponden a los opus: 4, 8, 9, 10, 11, 12, 21, 59, 77, 81, 90, 91. La edición este año de las obras de Alba en Barcelona, coincide con su regreso a Reus desde Sudamérica el año anterior, como hemos podido apreciar antes.

En París, Henry Lemoine, le publicará seis composiciones, que corresponden a los opus: 13, 14, 32, 36, 37, 93. Es probable que haya otras ediciones de sus obras en Francia y algunas de alemanas que de momento desconocemos.¹²¹

Por lo que podemos inferir a simple vista: si la obra Opus 91, “Capricho, polka para guitarra”, y la obra Opus 93. “Viva Aragón, jota para guitarra”, son publicadas entre los años 1903 y 1904, todo esto coincidiendo con el regreso de Alba a Reus en 1902; entonces las cinco primeras obras de “Los Aires Flamencos para guitarra” ya habían sido compuestas entre 1903 y 1904 ya que están numeradas correlativamente del Op. 85 al 89, por lo que también se refuerza la teoría de que posteriormente se agregó la última obra “Jaleo” Op. 100 por motivos editoriales.

Algo que sí podemos afirmar con exactitud es que fueron editadas por la casa de música y editorial Carlos Kirsinger en la ciudad de Valparaíso.

¹²⁰Fecha indicada en el catálogo en línea de la B. N. Chile sobre Antonio Alba, *Nº1 Petenera op. 85*, (sf). C. Kirsinger & Cia

¹²¹Mangado i Artigas, "Centro de investigación y documentación de la guitarra clásica en Cataluña, “Antonio Alba” (1873 – 1940)".

Estos “Aires Flamencos” son un grupo de seis piezas individuales para guitarra solista, y llevan los nombres de: N°1. “Peteneras” Op.85, N°2. “Guagiras” Op.86, N°3. “Malagueña” Op.87, N°4. “Tango” Op.88, N°5. “Seguidilla” Op.89 y N°6. “Jaleo” Op.100. Estas obras están presentadas en fascículos individuales pero comparten la misma portada (anexo p. 88) y el mismo prólogo. En este último el compositor señala

La música de salón que se ha escrito para guitarra, en forma de vales, polkas, rondós, melodías, etc., es sin duda, de mucho efecto y cautiva al auditorio inteligente, con sus notas armónicas y arrastres; pero donde parece queda todo su caudal de sonidos melodiosos y vibrantes, es, indudablemente, en la música flamenca, con sus aires de peteneras, malagueñas, guagiras etc., que más parecen suspiros o lamentos de una raza noble y generosa.¹²²

Como se apreciaba anteriormente, aquí Alba hace presente datos fundamentales sobre su concepto estético con respecto al repertorio utilizado en el salón en dicho período. Cabe señalar que el mayor porcentaje de su obra musical está basado esencialmente en los géneros dancísticos más conocidos de la música del salón, es decir, mazurcas, polkas, habaneras y chotis sumado a un amplio repertorio sobre melodías tradicionales del folklore chileno.¹²³

En otra sección del prólogo ya citado, Alba nos explica sus motivaciones al componer estas piezas.

Como hay muy poca música escrita en este estilo, me he decidido a recopilar la presente colección, tomándola de la propia fuente, para que el público amateur pueda recrearse con tan sentimentales melodías.

De lo anterior puede deducirse un interés de parte de Alba por acercarse a dicha música, la cual evidentemente tuvo la oportunidad de escuchar ya que ésta se estaba desarrollando

¹²²Antonio Alba. "Prólogo." En *La Gracia de Andalucía. Aires Flamenco para Guitarra*, editado por Carlos Kirsinger. Valparaíso, S/F. Ver el original en el anexo.

¹²³Rojas Zegers, "Alba, Antonio," 172.

hacía varios años. En base a lo anterior podemos comenzar a hipotetizar la existencia de un estilo ya arraigado en la cultura, estilo en el cual se fusionan el toque por “lo serio” (clásico-melodía) y por “lo flamenco” (popular-rasgueo). Esto tiene una estrecha relación con el exotismo debido a que tanto los compositores extranjeros radicados en Chile como los músicos nacionales, miran desde su identidad hacia lo exótico o llamativo de las culturas distintas a la propia. Así, Alba recrea obras del folklore nacional editando colecciones sobre tonadas chilenas y a su vez reinterpreta desde su punto de vista los aires flamencos, dicho de otra manera, arregla o compone al estilo chileno, siendo español, y compone o arregla al estilo flamenco, estando en Chile.

Otra hipótesis que manejamos es aquella relacionada con la cercanía de fechas establecidas por Josep M^a Mangado i Artigas sobre el regreso de Antonio Alba a Reus, con lo que podríamos suponer que tuvo acceso al “Método de Guitarra Flamenca” del maestro Rafael Marín, editado en Madrid en 1902, mismo año del regreso de Antonio Alba a su ciudad natal. Esto podría suponer algún tipo de influencia, pero por ahora no tenemos evidencia que lo confirme.

Cuestiones de estilo y escritura

En los siguientes párrafos haré hincapié en las características más notorias del toque flamenco encontradas en los “Aires flamencos” de Alba. Para comenzar, es importante señalar que el nombre de cada una de las obras de esta serie, coincide directamente con un toque o palo flamenco (me refiero a géneros propios del flamenco dentro del contexto de Andalucía)¹²⁴ o a géneros aflamencados (géneros que poseen generalmente influencia de Latinoamérica o bien denominados de *ida y vuelta*). En otras palabras, Alba toma para cada composición un género musical o estilo, denominado en la jerga flamenca como “palo”, con el fin de estructurar cada obra.

¹²⁴ José Manuel Gamboa y Faustino Núñez, "Flamenco de la A a la Z," http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/diccionario_breve.html.

Con esto puede definir su carácter, ritmo y tonalidad. “Es indudable que la música flamenca presenta, en detalle, algunas dificultades, tanto en la manera de rasguear, como en las notas ligadas, (...)”.¹²⁵ De esta afirmación podemos inferir que Alba está consciente de la dificultad técnica que presentan estas obras para el público del salón. Sus destinatarios son evidentemente personas con cierta preparación musical y guitarrística. Podríamos suponer también que se encontró con inconvenientes a nivel de la grafía musical, es decir, que posiblemente la simbología musical impresa de la época no permitiese graficar un rasgueo *flamenco* tal y como se ejecutaba, problema que se produce debido a la gran cantidad de combinaciones de dedos involucrados en ellos, lo que le llevó a tener que explicar verbalmente su ejecución. En Marín también se encuentran inconvenientes de este tipo, fundamentalmente por la dificultad rítmica que a menudo tiende a transformarse en confusa.

En el caso particular de los “Aires Flamencos” encontramos en infinidad de compases la indicación de rasgueo con el símbolo de una línea ondulada, símbolo que mostraremos más adelante, que tiene adherido un número, en el cual, en nota a pie, se explica el modo de ejecución. Sumado a esto se aprecian constantemente símbolos tales como  indicando “rasgueado hacia abajo” y  indicando “rasgueado hacia arriba”. Es decir, en el primer caso, la mano derecha baja moviendo la muñeca completamente desde la sexta cuerda hacia la primera (la más delgada) y en el caso contrario, el pulgar de la mano derecha sube con movimiento de muñeca tocando las cuerdas desde la primera a la sexta.

Técnicas involucradas en su ejecución

Dentro de las características esenciales en el toque flamenco y los aires aflamencados, nos encontramos con la “presentación” del ritmo propio de cada género al inicio de cada obra y generalmente su reafirmación en el final de la misma. Alba respeta esta característica en la mayoría de las piezas, ocupando una sección considerable de los compases iniciales y

¹²⁵ Alba, *Nº1 Petenera op. 85*. Extraído del prólogo de la obra.

finales con la técnica de *rasqueo o rasqueado* y con lo que reafirma el mensaje rítmico y da pie al cierre de la obra. Aquí algunos ejemplos.

Guagiras.

A. Alba, Op.86.

Allegro Moderato.

*)Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Rasg. Rasg. Pr.

p

Malagueña.

A. Alba, Op. 87.

Moderato.

1.)

ff *sf*

Tango.

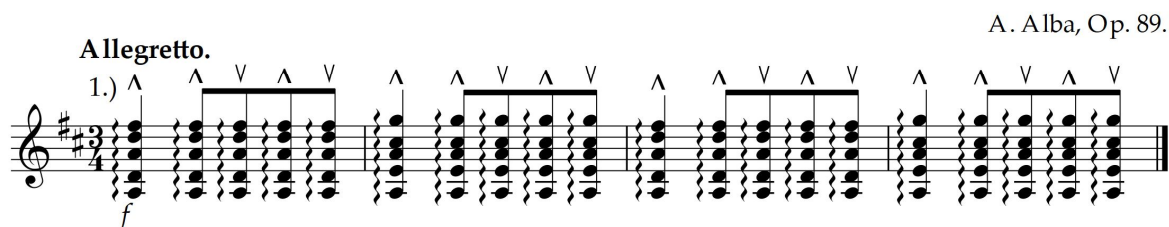
A. Alba, Op. 88

Allegro Moderato.

1.)

ff

Seguidillas.



La técnica del rasgueo es muy ocupada en el flamenco y desde ya mucho antes en el repertorio español. Esta técnica de tocar rasgueado, es decir, producir sonido simultáneamente en todas las cuerdas también fue denominada como la manera española de tocar la guitarra.¹²⁶

Dicha técnica se ha transformado en una fuente de riqueza rítmica y musical que entrega el timbre y sonido propio al toque flamenco.

En los párrafos siguientes realizaremos un breve análisis de los ya citados “Aires Flamencos” de Antonio Alba, comentando sus orígenes como géneros o “palos” flamencos y posteriormente mencionaremos algunas de sus características musicales más relevantes. Es importante señalar que sobre los orígenes de cada género existen actualmente muchas imprecisiones por lo que trataré de contrastar algunas visiones con el fin de aportar a la generación de nuevas discusiones. Los análisis del género musical o “palo”, están hechos desde su cultivo como canto acompañado de guitarra para posteriormente ser adaptados a la guitarra como instrumento solista. Abordaremos las obras en el orden de aparición del original.

¹²⁶López-Calo, *Historia de la música española Siglo XVII*, 198.

Nº1. Peteneras, op. 85

Felipe Lara, Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix señalan en su libro “Palos y estilos del flamenco”:

Petenera es la evolución del apodo gentilicio de una cantaora nacida en Paterna de la Rivera (Cádiz). Aplicado al cante, el gentilicio “patenera” se convirtió en “petenera”. La temática principal está orientada a señalar la siniestra vida de la célebre cantaora, pero existe también un sinnúmero de letras que nos relatan hechos históricos, motivos religiosos y románticos.¹²⁷

En relación a su estructura rítmica, y el modo armónico utilizado nos comentan:

La petenera procede de la combinación de compases binarios y ternarios. Esto da lugar a un ritmo de cinco pulsos, dos largos y tres breves: 6/8, compás binario de subdivisión ternaria y 3/4, compás ternario de subdivisión binaria. Su armonía es en modo menor. Habitualmente, la petenera se canta acompañada exclusivamente por la guitarra.¹²⁸

Aquí también se menciona un factor muy importante que se repetirá en todos los géneros flamencos mencionados y esto es que su principal y muchas veces único instrumento acompañante es la guitarra.

Más información aportan José Manuel Gamboa y Faustino Núñez en su sitio web llamado “flamenco de la A a la Z”, donde comentan:

Está muy extendida la idea de que las peteneras tienen un origen sefardita, posiblemente por la temática de alguna de las letras más populares del repertorio. [...]El acervo flamenco de las peteneras es variado y en la actualidad conocemos por lo menos hasta un total de tres estilos fundamentales: la antigua y la moderna, y ésta, a su vez, diferenciada en corta (o chica) y larga (o grande). Se atribuye a Medina el Viejo la definición de la petenera flamenca

¹²⁷ Felipe Lara, Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix. *Palos y estilos del flamenco* (Madrid: Bubok, 2009), 65.

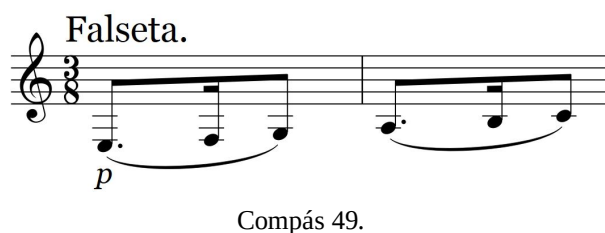
¹²⁸ Ibid.

hacia 1880 (dos tipos de petenera corta y uno de petenera larga), modelo que más tarde divulgaría Antonio Chacón, y que cultivó igualmente la Niña de los Peines.¹²⁹

Podemos pues comenzar a visualizar la imprecisión que caracteriza a los conocimientos actuales sobre los orígenes de este género. Lo que sí nos deja en claro Faustino Núñez en su entrada del DMEH es que los albores de la Petenera se sitúan a finales del s. XVIII.¹³⁰

Ya en la partitura propiamente tal de la Petenera, Op. 85, nos encontramos con que posee otro título muy similar, “Las nuevas Peteneras”, atribuible posiblemente a una designación netamente comercial. En la primera página (pág. 3 en el original) ya advertimos sus compases con hemiola tal como comentábamos anteriormente. Comenzando en 3/8 para dos compases después cambiar a 3/4 y al compás siguiente nuevamente a 3/8, alternancia que mantiene durante todo el desarrollo de la obra.

Otro detalle digno de señalar como característica flamenca es la aparición en la página 2 (p. 4 en el original) de la palabra “Falseta” en el compás 49.



La “Falseta” debe comprenderse como una variación. Es una denominación propia del toque flamenco que hace alusión a una melodía corta y muy característica. Según el DMEH, en el flamenco se aplica como “intermedio melódico ejecutado por el guitarrista entre copla y copla, así como a veces antes del cante o entre diversas partes del acompañamiento en el baile”.¹³¹

¹²⁹José Manuel Gamboa y Faustino Núñez, "Flamenco de la A a la Z. “Peteneras”. Flamenco de la A a la Z.," http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/cantesamericanos_peteneras.html. Consultado el 22 de Septiembre de 2011.

¹³⁰Faustino Núñez. "Petenera." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 8. 739.

¹³¹Toscano, "Falseta."

Dicha designación también aparece en la obra “Guajira” en la página cuatro, pero con el nombre de “Falsete”, lo que suponemos es un error de imprenta.

También dentro la página 4 como ya hemos visto, encontramos nuevamente una indicación sobre el rasgueo, la cual se repetirá en varias de la obras del ciclo.

Nota:		Rasgueado hacia abajo.
		Rasgueado hacia arriba.

Detalle muy interesante, ya que la técnica del rasgueo o “rasgueado” es fundamental para proporcionar un aire flamenco a las obras. Pero justamente es aquí donde el compositor encuentra el mayor problema de notación musical, ya que la gráfica musical existente en este período no es tan amplia, por lo que se ve obligado a recurrir a la explicación verbal tal como lo hemos señalado anteriormente.

Nº2. Guagiras, op. 86

Según el libro ya mencionado de “Palos y estilos flamencos”, el nacimiento de este estilo tiene su origen en

Los españoles que, al regresar en los barcos a España, impregnados de la sabiduría de los cantes nativos antillanos y cargados de emocionados recuerdos, cantaban los estilos de Guajiras aprendidos en los campos o reuniones caseras en la isla de Cuba, aplicándoles su particular acento, es decir, las reminiscencias melódicas españolas y el ritmo de los tangos gaditanos.¹³²

Corroborando lo anterior, en el DMEH, encontramos que es un género flamenco perteneciente a los denominados “cantes de ida y vuelta, géneros afluenciados de

¹³² Gértrudix, *Palos y estilos del flamenco*, 164.

procedencia hispanoamericana”.¹³³ Otro factor importante a considerar es el ritmo, que combina compases binarios y ternarios “utilizando la amalgama de 6/8 con 3/4”¹³⁴

En las siguientes obras nos encontraremos explicaciones bastante exhaustivas sobre la técnica del rasgueo y su posible ejecución.

 Rasgueado hacia abajo; (ya sea con todos los dedos de la mano derecha (menos el pulgar) ó con el pulgar solo.)

 Rasgueado hacia arriba; (ya sea con todos los dedos de la mano derecha (menos el pulgar) ó con el pulgar solo.)

Rasg. (Rasgueado con todos los dedos de la mano derecha menos el pulgar.)

Pr. (Pulgar: rasgueado con el dedo pulgar de la mano derecha, rozando las cuerdas ligeramente y con suavidad.)¹³⁵

Nº3. Malagueña, op. 87

Según Gértrudix, “su origen etimológico deriva del nombre propio de la ciudad andaluza de Málaga”.¹³⁶ Una explicación bastante más detallada nos entrega el DMEH, el que menciona que es un baile que se remonta a principios del s. XIX. En el flamenco “pertenece al complejo genérico de los fandangos. Procedente de fandangos (danzas cantadas) existentes en Málaga desde principios del s. XIX y aflamencados a mediados de ese siglo”.¹³⁷ El ritmo de esta pieza es ternario, comprendiendo un espacio o ciclo de 12 tiempos. Se empieza a contar a partir de la segunda parte del primer compás.¹³⁸

¹³³ Faustino Núñez. "Guajiras." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 5. 203.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Antonio Alba, *Nº2 Guajiras op. 86*, (sf). C. Kirsinger & Cia, 5.

¹³⁶ Gértrudix, *Palos y estilos del flamenco*, 139.

¹³⁷ Faustino Núñez y Manuel Antonio Ortiz. "Malagueña." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 7. 61-63.

¹³⁸ Gértrudix, *Palos y estilos del flamenco*, 140.

Nuevamente estamos en presencia de indicaciones para el rasgueo, recurso muy presente en todos los géneros. En la página 3, por ejemplo, hallamos lo siguiente:

1.)  Rasgueado hacia abajo.

 Rasgueado hacia arriba.

2.) Rasgueado suavemente con el dedo pulgar de la mano derecha.

Nº4. Tango, op. 88

Según el libro de *Palos y estilos flamencos*, “La palabra “tango” nace del verbo *tangir* y del latín *tangere*, cuyo primitivo sentido es el de danza para bailar o hacer sonar algún instrumento musical”.¹³⁹ En DMEH, encontramos que como baile andaluz, es “procedente de las colonias americanas y se popularizó a principios del siglo XIX”.¹⁴⁰

Este palo o estilo flamenco es poseedor de un alto estatus dentro de la jerarquía del flamenco, en donde se presenta como un cante gitano y “es considerado uno de los cuatro pilares básicos del flamenco de compás”.¹⁴¹

En relación a la instrumentación ocupada para su acompañamiento, “el ritmo de los tangos permite variados tipos de grupos acompañantes: guitarras, palmas, y jaleos”,¹⁴² y ya en los más actuales podemos encontrar también un piano. En relación a su variable rítmica, constatamos “en que su estructura es de ritmo binario”.¹⁴³

Para complementar la definición de lo que entendemos por Tango, me parece interesante considerar el aporte histórico realizado por el investigador Faustino Núñez en su página ya antes citada, donde comenta:

¹³⁹Ibid., 94.

¹⁴⁰Faustino Núñez. "Tango" En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, Vol. 10. 150.

¹⁴¹Gértrudix, *Palos y estilos del flamenco*.

¹⁴²Ibid.

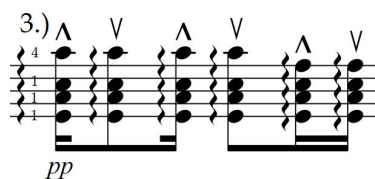
¹⁴³Ibid.

La presencia del género en España como tango americano no se remonta más allá de la década de los cuarenta del siglo XIX, teniendo en cuenta que por aquellos años los tangos que se bailaban y cantaban en Andalucía no tenían la misma estructura musical que los tangos flamencos tal y como hoy los conocemos. Por otra parte el sufijo "-ango" (presente también en Fandango) obliga a emparentarlo etimológicamente con algún género de la música afroamericana del siglo XVIII del que deriva el tango americano que llega a España mediado el siglo XIX.¹⁴⁴

En la obra “Tango” op.88, encontramos otro detalle muy común en el toque flamenco, y éste se refiere a la utilización del pulgar para tocar un compás completo en los bajos (compás 10).

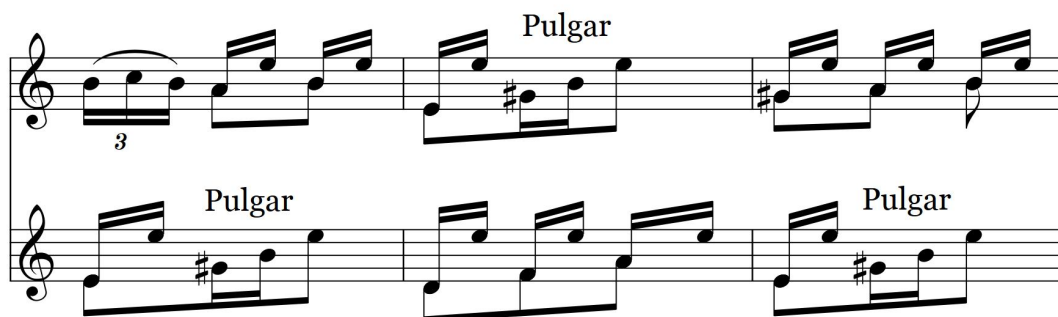


Además la utilización del rasgueo pero realizado sólo con pulgar alternándolo hacia arriba y hacia abajo (compás 65).



Y otra utilización es ocupar el pulgar para tocar las notas agudas o primas. Esto lo podemos ver en la obra “Jaleo” op.100, en la que en repetidas ocasiones (compases 80, 82, 87, 89, 91, 95, 97, 99, 101, 103, 105 y 114) el compositor solicita este toque escribiendo “pulgar” sobre dichos compases.

¹⁴⁴Gamboa y Núñez, "Flamenco de la A a la Z, “Peteneras”.



Nuevamente nos encontramos con el detalle de la nomenclatura para los rasgueos en la página 3 donde dice:

1.)  Rasgueado hacia abajo.

 Rasgueado hacia arriba.

2.) Este Rasgueado, se ejecuta deslizando con el dedo índice, de la primera cuerda hacia la tercera: en el segundo rasgueado del compás, debe oírse bien el ligado.

Y más adelante dentro de la misma obra en la página 5.

3.) Rasgueando con el pulgar.

4 Este acorde, se debe rasguear con toda la mano, menos el pulgar, pero con fuerza.

Nº5. Seguidilla, op. 89

Nuevamente según el libro de *Palos y estilos flamencos*, “el origen etimológico de la palabra “seguiriya” proviene de la deformación fonética de “seguidilla” (de seguida), cante que hace su aparición histórica en los últimos años del siglo XVIII”.¹⁴⁵

Sobre el acompañamiento instrumental nuevamente “el más adecuado al trágico escenario natural de la seguiriya es el de la guitarra”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Gértrudix, *Palos y estilos del flamenco*, 54.

¹⁴⁶ Ibid.

En relación a la estructuración rítmica, percibimos que éste, es producto de una combinación de “compases binarios y ternarios, que origina un tiempo de cinco pulsos”.¹⁴⁷ Lo anterior lo corrobora el investigador Faustino Núñez al mencionar que “la métrica seguiriyera se basa en invertir el orden de la amalgama de compases de la soleá (6x8 + 3x4), y usarlo como propio (3x4 + 6x8)”.¹⁴⁸

Nº6. Jaleo, op. 100

Según el DMEH, el Jaleo sería un “baile popular del s. XVIII, de ritmo ternario y modo menor, que posteriormente se aflamencó”.¹⁴⁹ Dentro de las definiciones de este palo o estilo flamenco, la entregada por el ya citado Faustino Núñez es bastante clara y concisa:

El jaleo aparece cada vez más como el antecedente más claro de la soleá y de muchos de sus derivados. Son muy numerosos los jaleos que se cultivaban en Andalucía en el siglo XIX y buena parte de ellos se caracterizan por la versatilidad de su estructura musical para adaptar muy diferentes especies.¹⁵⁰

En relación a su estructuración rítmica, “corresponde al primero de un compás de 3x4 o bien de 3x8 dependiendo de la velocidad con la que se haga”.¹⁵¹

Una vez más en la página 3 de la presente obra nos encontramos con indicaciones sobre la ejecución del rasgueo. Es importante especificar lo detallado de estas últimas.

1.) Rasgueado (^) hacia abajo. (Se ejecuta pasando los dedos de la mano derecha, (menos el pulgar) de la sexta cuerda hacia la prima, dando impulso a la mano, muy suelta y el reverso hacia fuera de manera que los dedos pasen rápidamente detrás del chico).

¹⁴⁷Ibid., 54-55.

¹⁴⁸Gamboa y Núñez, "Flamenco de la A a la Z, “Peteneras”.

¹⁴⁹Ana Vega Toscano. "Jaleo." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 8. 134.

¹⁵⁰Gamboa y Núñez, "Flamenco de la A a la Z, “Peteneras”.

¹⁵¹Ibid.

2.)  El dedo índice pasa rozando ligeramente y con suavidad, de la primera cuerda, hacia la sexta.

3.)  Se ejecuta al contrario; es decir, el dedo índice pasa rozando ligeramente y con suavidad, de la sexta cuerda, hacia la prima.

Y nuevamente en la página cuatro:

1.)  Rasgueado hacia abajo.

 Rasgueado hacia arriba.

Gracias a lo anteriormente expuesto, tanto a partir de los aportes entregados por los métodos de guitarra de Marín en 1902 y Delgado en 1906, como de las características particulares de cada palo o estilo flamenco en la práctica actual, podemos establecer de modo más general las relaciones entre la obra “Aires flamencos” de Antonio Alba y la tradición oral. Primero, la elección que hace Alba para componer dichos aires, se basa fundamentalmente en los más conocidos por el ambiente burgués y la clase media ascendente de su época, lo que queda demostrado en que tales estilos los encontramos en un alto porcentaje en el método de Marín y en su totalidad en el método de Delgado. Es decir, podemos suponer que Alba al volver a su ciudad natal y reimpregnarse de su música (evidentemente desde el ángulo ilustrado) toma conocimiento de qué es lo más oído dentro de este contexto, por lo que posiblemente accede a alguno de estos métodos y se ve estimulado a publicar algunas de sus partituras en Barcelona y Francia. Ya una vez en Chile, encuentra un lugar propicio para aplicar este repertorio, muy exótico por lo demás en el contexto local, por lo que decide tomar una serie de obras ya compuestas con similares características, las cuales suponemos fueron agrupadas con posterioridad por motivos editoriales. En segundo lugar advertimos lo fundamental de los distintos usos de los rasgueos como medio expresivo, por lo cual justamente este repertorio se diferencia sustancialmente de otros. Sumado a esto, se halla el constante uso del pulgar como medio

técnico y expresivo a cargo de búsquedas sonoras más “ásperas” que se encuentran en directa relación con la música tocada con plectro, elementos propios de la cultura árabe.

Comparación entre los Aires Flamencos de Alba y Marín

Tras análisis individuales sobre la obra pedagógica y musical de Rafael Marín y la obra musical del compositor Antonio Alba, corresponde ahora contrastar ambos trabajos con el fin de encontrar congruencias o diferencias que nos permitan aventurar hipotéticamente si Antonio Alba conoció y se inspiró en obras musicales y pedagógicas como el método de Marín,¹⁵² y si los “Aires Flamencos” son parte de una moda perteneciente a un determinado grupo social.

Las obras compuestas¹⁵³ por don Antonio Alba en la colección “La gracia de Andalucía. Aires Flamencos para Guitarra” son como ya hemos mencionado: N°1. Peteneras Op.85, N°2. Guagiras Op.86, N°3. Malagueña Op.87, N°4. Tango Op.88, N°5. Seguidilla Op.89 y N°6. Jaleo Op.100. Estos estilos Marín los trata en su totalidad, exceptuando el “Jaleo”.

Peteneras

En Alba encontramos compases de amalgama en 3/8 y 3/4 durante toda la pieza. En el caso de Marín se aprecia lo mismo pero utilizando 6/8 y 3/4. Se observa una gran similitud en las figuraciones rítmicas en especial con la Petenera destinada al acompañamiento del baile.¹⁵⁴ Cabe señalar que Marín no compuso Peteneras como género para guitarra solista, sino que sólo para guitarra acompañante. A pesar de lo anterior debemos reconocer que

¹⁵²Para los efectos de este análisis no hemos considerado el método de Delgado no sólo por su farragosa escritura sino porque no llegó a editarse. Sí mencionamos su existencia ya que ésta refleja la necesidad de este método con el cual podemos comenzar a imaginarnos cual era el contexto del flamenco en 1906.

¹⁵³Continuaré utilizando el término “compuestas”, ya que hasta ahora no podemos comprobar que alguna sean transcripciones, aunque tampoco pueda descartarse.

¹⁵⁴Marín, *Método de Guitarra Flamenco por música y cifra*. Único publicado de Aires Andaluces, 203.

Marín dificulta más la escritura rítmica con el afán de alcanzar un mayor grado de perfección en las transcripciones.

Guajiras

Nuevamente en la obra de Alba encontramos una amplia utilización del rasgueo como recurso rítmico tanto al inicio como en el desarrollo y en el final de la obra, ejecutando acordes en forma sucesiva. Al igual que en otros géneros que vamos a tratar a continuación, Marín escribe dos versiones de estas Guajiras, una en la categoría de “Flamenco fácil” y “Flamenco difícil”. Marín al igual que Alba comienza y termina en ambas composiciones con la utilización de rasgueos, ya que en palabras del mismo Marín: “[...] al tocar algo del género andaluz es muy extraño no empezar rasgueando”.¹⁵⁵ En relación a los giros melódicos Alba no presenta un gran desarrollo y su obra es más bien corta. En las Guajiras de Marín encontramos muchos pasajes en la zona más aguda de la guitarra y en contraposición a esto la sexta cuerda se afina en Re en ambas obras. Los dos autores utilizan compases de amalgama pero con la misma diferencia indicada en la Petenera, es decir, Alba ocupa la combinación 3/4, 3/8 y Marín 3/4, 6/8 para todo el desarrollo de las obras citadas.

Malagueñas

En este género flamenco también observamos la utilización de la técnica de rasgueo como un recurso rítmico fundamental para lograr el “aire flamenco”. En este caso Alba trabaja toda la primera página con rasgueos sobre distintos acordes en fortísimo (*ff*), contrastando con *sforzando* (*sf*), para luego en el desarrollo de la obra pasar a una elaboración más melódica fundamentalmente presente en los bajos acompañados de una nota pedal en los agudos. Ya en el final presenciamos nuevamente la utilización del rasgueo como cierre en fortísimo y seco. Marín utiliza el rasgueo también muy fuertemente en toda la primera

¹⁵⁵Ibid., 75.

página de la obra pero lo alterna con acordes esporádicos marcados con golpe sobre la tapa armónica de la guitarra. Es importante señalar que, en contraste con Alba, Marín trabaja muy recurrentemente los acordes de manera arpegiada en fusas, es decir, se nota mucho más la tendencia a tocar un acorde nota por nota que en forma simultánea. Después de la sección de rasgueos, Marín incorpora cuatro compases con trémolo, el cual da la sensación de ser el inicio del trémolo flamenco como se conoce hoy, ya que posee cuatro notas en las cuerdas agudas, pero se diferencia de éste debido a que el bajo lo hace de manera simultánea a la primera nota del trémolo; en términos más musicales, podríamos decir que utiliza para el trémolo cuatro semicorcheas y no un quintillo como es esta técnica en el flamenco actual. En la sección de desarrollo también encontramos un amplio despliegue de la melodía aplicada tanto en la región grave como la aguda para finalizar con sucesiones de escalas y cerrar con rasgueos.

Tangos

En los tangos de Alba podemos presenciar un inicio con rasgueos en (ff) para continuar con una amplia utilización del pulgar para resaltar los motivos melódicos. En la sección siguiente combina ambas técnicas utilizando el mismo motivo rítmico del rasgueo inicial con síncope y galopa en 2/4, motivo que para Marín continúa siendo en 2/4 pero con dos galopas. Nuevamente seguido de la sección melódico-rítmica, Alba finaliza su obra con el mismo motivo rítmico aplicado mediante rasgueos en (ff). En la obra de Marín apreciamos como mencionamos anteriormente una variante en el motivo rítmico inicial también desarrollado mediante rasgueos en los tres tangos que posee su sección denominada *Flamenco más difícil – Piezas de Concierto*. Todas estas obras comienzan y terminan con rasgueos pero, a diferencia del primer tango, los dos siguientes poseen inicios y finales con rasgueos marcados con cuatro corcheas en 2/4, mostrando otra variable del motivo inicial del tango. Dicha variable es bastante más similar a la utilizada actualmente donde encontramos la misma métrica de 2/4 pero iniciando con un silencio de corchea y tres corcheas. El desarrollo melódico es similar en las tres obras. Debemos destacar un amplio uso de la cejilla como elemento técnico.

Seguidillas

En el caso del compositor Antonio Alba, la seguidilla es la obra más escueta de toda la serie ya que presenta su inicio, desarrollo y final dentro de una sola página. Está escrita en 3/4 y se inicia y termina con rasgueos. Llama la atención en esta obra su muy reducido desarrollo melódico en comparación con las demás obras de la serie, sus intervenciones melódicas son de dos a tres compases siempre intercaladas con compases en rasgueo. En relación a la seguidilla de Marín, encontramos diferencias sustanciales a partir del título de la obra ya que Marín la bautiza como *Seguirillas Gitanas*. Se aprecia además que la métrica utilizada por Marín para toda la obra es una alternancia del compás de 2/4 con el de 4/4, detalle que imaginamos tiene directa relación con los acentos propios de dicho género. El tempo es distinto ya que Alba ocupa un Allegretto y Marín un Andante. Este punto es interesante ya que para el mismo estilo ambos músicos eligieron elementos muy distintos, lo que nos recuerda que el flamenco propiamente tal, es una música en constante cambio y enriquecimiento. Con respecto a la utilización del rasgueo como presentación rítmica, éste es ocupado en mucha menor medida pero se suma considerablemente el recurso rítmico del golpe sobre la caja. Según Torres “el paseo tiene la misma melodía que el paseo de los tangos y tampoco ocupa el trémolo.”¹⁵⁶

Jaleo

El Jaleo de Alba se inicia con una sección de rasgueos pasando a un extenso desarrollo melódico con una nota pedal en los agudos y cantando una melodía en los bajos para luego continuar con los rasgueos alternando con la sección melódica y cerrando con escalas sucesivas y rasgueos cortos y secos. Ocupa el tempo de Allegro Moderato y métrica en 3/4, así como el toque con pulgar en determinadas secciones agudas. Se aprecia dentro de esta obra un desarrollo fundamentalmente rítmico. En el caso de la obra de Marín, en cambio no se encuentra este género flamenco.

¹⁵⁶Torres, "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas," 281.

Conclusiones

La premisa básica que nos habla de las transacciones tanto de la cultura oral a la cultura escrita y viceversa, es de alguna manera la piedra angular de cualquier estudio sobre el flamenco y la sociedad donde éste se desarrolle. Algunos puntos que son necesarios de comentar son:

Los “Aires Flamencos” son la representación musical escrita de lo que podemos denominar *flamenco*. Dicha representación tiene directa relación con las características idiomáticas del propio estilo, pero interpretada desde el ángulo de la cultura escrita, es decir, estas representaciones son propias de una visión estereotipada sobre el *flamenco* propiamente tal, la que refleja de alguna o de varias maneras el estado de dicha manifestación musical y cultural en dicho período.

El exotismo vivido por los compositores españoles radicados en Hispanoamérica y particularmente en Chile, los hizo creadores de su propia realidad, entregando visiones de su mundo musical y cultural por medio de la recopilación de obras y de la creación inspirada tanto en su contexto natal como en la música tradicional del país que los acoge. De esta manera vivieron un fenómeno que podríamos denominar “(auto) exotismo musical”. Tal es el caso de Antonio Alba, que compone “Aires Flamencos”, interpretando a su cultura desde Chile, y a su vez recrea música de raigambre tradicional chilena, entregando así su visión estereotipada sobre nuestra cultura tradicional.

El toque *a lo flamenco*, tiene su representación en la cultura escrita, mientras que el toque *flamenco* propiamente tal, posee su representación en la cultura oral. Estas dos visiones, son parte de una misma corriente, en donde los lazos que las unen son contundentes. Esto se refleja en la manera de tocar la guitarra para ambas interpretaciones, ya que los recursos técnicos utilizados son los mismos en muchos casos, como es el *picado* (punteo) y utilización de acordes. Encontramos diferencias en una de las técnicas más distintivas de este toque, que es el rasgueo, ya que éste, tiene directa relación con el ritmo, por lo que de alguna manera es el encargado de definir el aire de la obra; dicho de otro modo, el rasgueo

como técnica característica del toque *flamenco* o *a lo flamenco*, es el que define a nivel interpretativo la unión o la separación entre ambas interpretaciones. Prueba de lo anterior es el amplio repertorio existente para guitarra en 1900 y la manera en como solucionaban el tema de la representación gráfica del rasgueo en cada una de ellas, lo que puede apreciarse en obras de envergadura artística o de índole pedagógico.

La música de origen español, y específicamente de origen andaluz, es generalmente poseedora de un carácter marcadamente rítmico. Esta afirmación se condice con la construcción compositiva que notamos en los “Aires Flamenco” de Alba, ya que cada uno de los distintos aires posee características idiomáticas reconocibles, basadas fundamentalmente en células rítmicas. Este es un elemento muy propio de las músicas provenientes de la cultura oral. Tal característica es justamente la que presenta la mayor dificultad al ser graficada en la partitura, producto de la imposibilidad del lenguaje musical escrito para graficar determinados ritmos.

El *flamenco* como expresión musical, es heredero de culturas tan influyentes como son la cultura árabe, musulmana, africana y por supuesto el pueblo gitano y el campesino andaluz. Dichas influencias hacen de esta expresión, una de las más llamativas en el contexto de comienzos de siglo, lo que la transformó en un elemento más del exotismo oficial determinado en buena parte por París. El *flamenco* comenzó a desarrollarse en Hispanoamérica gracias a la llegada de compositores e instrumentistas provenientes desde España a comienzos del siglo XX, hecho que marca el punto de origen de esta música en Chile.

La no existencia de investigaciones con respecto al tema de los orígenes del flamenco en Chile ha estimulado la necesidad de crear conocimientos en esta área. El aporte que este trabajo ha pretendido hacer es, fundamentalmente el de generar el estímulo necesario para continuar futuras investigaciones sobre una música y una cultura de gran interés. Aquí se encuentran afirmaciones y conclusiones que con posterioridad otros investigadores y posiblemente quien suscribe podrán completar y mejorar.

Bibliografía

- Alba, Antonio. "Nº1 Petenera Op. 85." Valparaíso: C. Kirsinger & Cia, (sf).
- . "Nº2 Guagiras Op. 86." Valparaíso: C. Kirsinger & Cia, (sf).
- . "Prólogo." en *La Gracia De Andalucía. Aires Flamenco Para Guitarra*, editado por Carlos Kirsinger. Valparaíso, S/F
- Andreu Ricart, Ramón. *Estudiantinas Chilenas, Origen, Desarrollo y Vigencia 1884-1955*. Santiago, Chile: Serygrab, 1995.
- Aviñoa Pérez, Xosé. "Ballvé, José María." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol 2. 121
- Casini, Claudio. *Historia De La Música El Siglo XIX Segunda Parte*. Vol. 9, Madrid: Ediciones Tunder, 1978.
- Castro Buendía, Guillermo. "Lo "Último" De Julián Arcas: La Obra Inédita De La Colección Palatín." *Sinfonía Virtual* 23, (2012).
http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf.
- Christoforidis, Michael. "Manuel De Falla y la Guitarra Flamenca." *La Caña. Revista de Flamenco*, 1993. 40-44
- Delgado, Lucio. "Método De Guitarra En Serio Y Flamenco Para Aprender a Tocar Sin Necesidad De Maestro Por Cifra." Palencia: Disponible en la Biblioteca Nacional de España, 1906.
- Eli, Victoria. "Noción e Identidad en las Canciones y Bailes Criollos." en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, editado por Consuelo & Eli Carredano, Victoria. Madrid, 2010. 101-21
- Fernández, Lola. *Teoría Musical Del Flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004.
- Gamboa, José Manuel, y Faustino Núñez. "Flamenco De La a a La Z."
http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/diccionario_breve.html.
- . "Flamenco De La a a La Z. "Peteneras". Flamenco De La a a La Z. ."
http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/cantesamericanos_peten_eras.html
- Gértrudix, Felipe *Palos y Estilos del Flamenco*. Madrid: Bubok, 2009.

- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. 1ra ed. Santiago: Ediciones UC, 2005.
- Guestrin, Néstor. "La Guitarra en la Música Sudamericana". 1986.
<http://webspase.webring.com/people/mn/nestorguestrin/sudamer/guitsuda.pdf>.
- Locke, Ralph, *Musical Exoticism: Images and Reflections* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- López-Calo, José *Historia De La Música Española Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- Mangado i Artigas, Josep M^a "Centro De Investigación y Documentación de la Guitarra Clásica en Cataluña, "Antonio Alba" (1873 – 1940)."
<http://www.arrakis.es/~dedeo/04b-alba.htm>.
- Manzano Alonso, Miguel. "Jota." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 598-607
- Marín, Rafael. *Método de Guitarra Flamenco por Música y Cifra. Único Publicado De Aires Andaluces*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.
- Martínez Ulloa, Jorge, y Tiziana Palmiero. "El Salón Decimonónico Como Núcleo Generador De La Música Chilena De Arte." en *Música Iberoamericana De Salón*. Caracas, Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. Vol. 2. 697-754
- Núñez, Faustino. "Guajiras." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 5. 203
- . "Petenera." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 8. 739.
- . "Tango." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 10. 150
- Núñez, Faustino, y Manuel Antonio Ortiz. "Malagueña." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 7. 61-63.
- Núñez Florencio, Rafael. *Sol y Sangre: La Imagen De España En El Mundo*. Madrid: Espasa, 2001.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile, 1850-1900*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1957.

- Plesch, Melanie. "García Tolsa, Carlos." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 5. 495
- Rioja, Eusebio, "El Guitarrista Julián Arcas y el Flamenco: El Flamenco en la Cultura Andaluza a Través de un Guitarrista Decimonónico." (conferencia presentada en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Antequera, 2008), <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>.
- . "Las Técnicas Interpretativas de la Guitarra Flamenca. Historia y Evolución." *Flamencoweb.fr* (2009). <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article246>.
- . "Lucena, Paco De." en *Diccionario De La Música Española E Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 1073
- Rios Ruiz, Manuel. "Marín, Rafael." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 7. 185
- Rojas Zegers, Jorge. "Alba, Antonio." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 1. 171
- Romanillos Vega, José L., y Marian Harris Winspear. "Torres Jurado, Antonio De." en *The Vihuela De Mano and the Spanish Guitar*. Guijosa, España: The Sanguino Press, 2002. 402-03
- S/A. "Andalucía En París - Un Escándalo." *El Mercurio*. 11 de Junio 1900, Biblioteca Nacional, MS 1 – 854.
- . "Antonio Alba.- Profesor De Canto, Piano e Instrumentos de Cuerda: Bandurria, Mandolina, Guitarra Y Arpa." *Revista musical Arte y Vida*, 15 de Noviembre 1911, Biblioteca Nacional, MIC: 2330. pág. 16.
- . "Exposición Universal." Atlas Walter Benjamin, <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=1706>.
- . "Pastora Imperio." *El Mercurio* Viernes 14 de Enero, edición de la tarde. 1916, Biblioteca Nacional, MV-145.
- Sandoval B, Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.

- Sazatornil Ruiz, Luis, y Ana Belén Lasheras Peña. "París Y La Españolada: Casticismo Y Estereotipos Nacionales En Las Exposiciones Universales (1855-1900)." *Mélanges* (2005). <http://mcv.revues.org/2245?lang=es>.
- Suárez-Pajares, Javier. "Guitarra." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 90-128
- . "Jiménez Manjón, Antonio." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 7. 581-82
- Torres, Norberto. *Historia de la Guitarra Flamenca* Madrid: Almazura, 2005.
- . "La Evolución de los Toques Flamencos: desde el Fandango Dieciochesco "Por Medio", Hasta Los Toques Mineros Del Siglo XX.", *Revista de investigación sobre flamenco - La Madrugá* N°2 Junio (2010).
<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711>.
- Torres, Norberto "Escritura Musical De La Guitarra Flamenca: Historia, Evolución Y Problemas." *Música oral del sur, revista internacional* núm. 6 (2005): 275.
- Toscano, Ana Vega. "Falseta." en *Diccionario De La Música Española E Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. 921
- . "Jaleo." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999. Vol. 6. 134
- Uribe, Cristhian "Cien Años de Guitarra en Chile: de los Salones Criollos a las Salas de Concierto (1880 – 1980).", Universidad de Oviedo, 2003.
- Uribe, Héctor, y Fernando Escobar, *Guitarra Tradicional Chilena-Estudio y repertorio para guitarra sola*. Fondo para el fomento de la música nacional. Concepción: Imp. Icaro, 2009.
- Valdivieso, Rafael Valentín "Edicto Sobre La Música I Canto En Las Iglesias." en *Boletín Eclesiástico*. Santiago, 1875. 1205-14
- Vera, Alejandro, y Valeska Cabrera. "De La Orquesta Catedralicia Al Canto Popular: La Música Religiosa Durante El Primer Centenario De La República." en *Historia De La Iglesia En Chile*, editado por Marcial Sánchez Gaete. Santiago: Editorial Universitaria, 2011. 705-77

Virgili Blanquet, María Antonia. "El Pensamiento Musical Y La Estética De Salón En La España Del Siglo Xix.". en *Música Iberoamericana De Salón*. Caracas, Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. 11-39

Anexo

Facsímil de “La Gracia de Andalucía, Aires Flamencos para Guitarra” del compositor Antonio Alba

LA GRACIA DE ANDALUCÍA

Aires Flamencos.
para GUITARRA,
por ANTONIO ALBA.

AAE9271
254043

Nº 1.	PETENERAS	OP. 85	Nº 4.	TANGO	OP. 88
Nº 2.	GUAGIRAS	OP. 86	Nº 5.	SEGUIDILLAS	OP. 89
Nº 3.	MALAGUEÑA	OP. 87	Nº 6.	JALEO	OP. 100

Propiedad de los Editores.
C. KIRSINGER & Cia
Almacén de música.
SANTIAGO. VALPARAISO. CONCEPCIÓN.

Prólogo.

Aires Flamencos.*)

La guitarra es el instrumento, cuyos sonidos, románticos y tristes, ó alegres y bulliciosos, llegan mas al alma y la conmueven profundamente, haciéndola vibrar al unísono.

La música de salón, que se ha escrito para guitarra, en forma de vales, polkas, rondós, melodías etc., es, sin duda, de mucho efecto y cautiva al auditorio inteligente, con sus notas armónicas y arrastres; pero donde parece que da todo su caudal de sonidos melodiosos y vibrantes, es, indudablemente, en la música flamenca, con sus aires de peteneras, malagueñas, guagiras etc., que mas parecen suspiros ó lamentos de una raza noble y generosa.

Cómo hay muy poca música escrita en este estilo, me he decidido á recopilar la presente colección, tomándola de la propia fuente, para que el público amateur pueda recrearse con tan sentimentales melodías. Es indudable que la música flamenca presenta, en detalle, algunas dificultades, tanto en la manera de rasguear, como en las notas ligadas, pero aconsejo al discípulo que de ningún modo desmaye, si no qué, con constancia, se vaya familiarizando con ellas y venciendo con empeño, teniendo la seguridad mas completa, que el éxito que se obtiene, al ejecutar dicha música, colma con usura todo el trabajo que impone.

Antonio Alba.

*) Las canciones populares españolas, cantadas y bailadas, llevan todavía el título générico de aires flamencos. Hay varias hipótesis sobre el origen de estos cantos, pero la que parece mas verdadera, es, que esas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de Africa y adoptados por verdaderos flamencos de los Países-Bajos, en tiempo de Carlos V, ó por flamencos tzinganos, llegados á España con las tropas bohemias.

Sin embargo, conviene advertir que las canciones así trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influidas quizá por los modos árabes de su época de mas vigor. Diríase que las canciones flamencas primitivas perdieron todo su carácter de canciones del Norte al compenetrarse de los cantos Árabes, de sus quejumbrosas melodías y los ritmos vagos de sus acompañamientos.

(Dic. M.)

Las nuevas Peteneras.

A. Alba, Op. 85.

Allegro moderato.

Guitarra.

8

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

187

4

Falseta.

p

f

p

f

c. 1^a

ff *cico*

Nota: A Rasgueado hacia abajo.
 V Rasgueado hacia arriba.

187

Guagiras.

A. Alba, Op. 86.

Allegro moderato.

Guitarra.

★) Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Rasg. Rasg. Pr.

p

Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg.

Pr. Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg.

Pr. Pr. Rasg. Pr. Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr.

Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg. Pr. Rasg. Rasg. Pr. Pr. Pr. Rasg. Pr. Pr. Rasg.

Pr. Rasg. Rasg. Pr.

f

The musical score is written for a single melodic line in D major (two sharps). It consists of nine staves of music. The first three staves contain melodic lines with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff begins a section of rapid, repeated notes, with dynamic markings 'Rasg. Rasg. Pr.' and 'Pr. Pr. Rasg.' above the notes. The fifth staff continues this pattern with 'Pr. Pr. Rasg.' and 'Pr. Pr. Rasg.' markings. The sixth staff has 'Pr. Pr. Rasg.' and 'Pr. Pr. Rasg.' markings. The seventh staff has 'Pr. Pr. Rasg.' and 'Pr. Pr. Rasg.' markings. The eighth staff has 'Pr. Pr. Rasg.' and 'Pr. Pr. Rasg.' markings. The ninth staff is marked 'Falsete. Meno.' and 'mf' (mezzo-forte), showing a change in tempo and dynamics. The score includes various time signatures: 3/4, 3/8, 2/4, and 3/2.

ad libitum, vibrando

f

rall.

a piacere

a tempo

p

ff

seco.

- *) A Rasgueado hacia abajo, (ya sea con todos los dedos de la mano derecha (menos el pulgar) ó con el pulgar solo.)
 V Rasgueado hacia arriba, (ya sea con todos los dedos de la mano derecha (menos el pulgar) ó con el pulgar solo.)
 Rasg. (Rasgueado con todos los dedos de la mano derecha, menos el pulgar.)
 Pr. (Pulgar: rasgueado con el dedo pulgar de la mano derecha, rozando las cuerdas ligeramente y con suavidad.)

Malagueña.

A. Alba, Op. 87.

Moderato.

Guitarra.

- 1.) ^ Rasgueado hacia abajo.
v Rasgueado hacia arriba.
- 2.) Rasgueando suavemente con el dedo pulgar de la mano derecha.

2

The musical score is written for two staves in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four measures of music, each starting with a repeat sign and a fermata. The notes are G4, A4, B4, and C5, with a descending eighth-note pattern. The second staff continues with four more measures of similar music, ending with a double bar line and a 3/4 time signature. The third staff is in 3/4 time and features a series of chords and single notes, including G4, A4, B4, and C5. The fourth staff continues with more chords and single notes, including G4, A4, B4, and C5. The fifth staff is marked 'Copia.' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four measures of music, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The sixth staff continues with more chords and single notes, including G4, A4, B4, and C5. The seventh staff is marked 'f' and contains four measures of music, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The eighth staff continues with more chords and single notes, including G4, A4, B4, and C5. The ninth staff is marked 'p' and contains four measures of music, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The tenth staff continues with more chords and single notes, including G4, A4, B4, and C5.

Copia.

189

Musical score for guitar, page 5. The score consists of seven staves of music. The first three staves are in 3/4 time, featuring chords and arpeggios with dynamics *f*, *ff*, and *f*. The fourth staff is in 3/8 time, marked "ó asi." and "tempo rubato", with dynamics *p* and *f*. The fifth staff is in 3/4 time, marked *f* and *p*. The sixth staff is marked "Presto." and "3.)", featuring rapid arpeggios with dynamics *ff* and *f*. The seventh staff continues the rapid arpeggios with dynamics *f*, *ff più presto*, *f*, and *seco*.

3.) Rasgueado igual, como al principio.

Tango.

3

Allegro moderato.

A. Alba, Op. 88.

Guitarra.

ff

p con el pulgar

- 1.) ^ Rasgueando hacia abajo.
v Rasgueando hacia arriba.
- 2.) Este Rasgueado, se ejecuta deslizando con el dedo indice, de la primera cuerda hacia la tercera: en el segundo rasgueado del compás, debe oírse bien el ligado.

190

3.) *mp*

f

f 4

f 4

f 4

animado

f 4

ff Se rasguea como al principio.

ff

3.) Rasgueando con el pulgar.

4) Este acorde, se debe rasguear con toda la mano, menos el pulgar, pero con fuerza.

3

Guitarra.

En el cambio de este acorde, los dedos guardan la misma posición que el anterior.

191

2

A. Alba, Op. 100.

- 1.) Rasgueado (Λ) hacia abajo. (Se ejecuta pasando los dedos de la mano derecha, (menos el pulgar) de la sexta cuerda hacia la prima, dando impulso a la mano, muy suelta y el reverso hacia fuera de manera que los dedos pasen rápidamente detrás del chico.)
- 2.) $\checkmark$ El dedo índice pasa rozando ligeramente y con suavidad, de la primera cuerda, hacia la sexta.
- 3.) $\wedge$ Se ejecuta al contrario, es decir, el dedo índice pasa rozando ligeramente y con suavidad, de la sexta cuerda, hacia la prima.

4

1.) ^ Rasgueado hácia abajo.
 v Rasgueado hácia arriba.

192

5

Pulgar

Pulgar

Pulgar

Pulgar

ligero
p mano izquierda sola.
ad lib.

Pulgar

Pulgar

p
f
deslizando con el
índice, de la 1ª. hacia
la 3ª cuerda.

Pulgar

C. 5ª

ff
serio.

192