



**NUEVAS CONSIDERACIONES ENTORNO A LA
RONDEÑA DE EL MURCIANO.
GLINKA Y SU SEGUNDA FUENTE DE LA
RONDEÑA PARA GUITARRA.**

Guillermo Castro Buendía
Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Resumen

Tras la reciente recuperación de la rondeña de El Murciano que Glinka conservó en su cuaderno de viaje y que fue arrancada de su álbum y regalada a Balákirev, ha aparecido otra fuente de la misma pieza que fue entregada por el propio Glinka al crítico ruso Vladímir Stásov, documento que es importante analizar para acercarnos mejor al estudio de esta emblemática rondeña y resolver algunas dudas que quedaron pendientes en un estudio anterior.

Palabras clave: Rondeña, Malagueña, Murciano, Guitarra Flamenca, Francisco Rodríguez, Julián Arcas, Glinka, Inzenga.

Abstract

Following the recent discovery of a new rondeña for guitar by El Murciano, from Glinka's travel diary from Spain and which Glinka tore out to give as a gift to Balákirev, another source for the same piece has appeared, this one given by Glinka to Russian critic Vladímir Stásov. This new document must be studied in order to better understand the nature of this emblematic rondeña, and to try to resolve some unresolved questions raised in previous work.

Keywords: Rondeña, Malagueña, Murciano, Flamenco guitar, Francisco Rodríguez, Julián Arcas, Glinka, Inzenga.

Fecha de recepción:

13/07/16

Fecha de Publicación:

18/07/16

Antecedentes

En nuestro último trabajo publicado en esta revista¹ dejamos abiertas algunas puertas en torno a la famosa rondeña de El Murciano, una vez estudiadas las diferentes fuentes² que hasta entonces se habían localizado. Nuestras principales dudas giraban sobre algunas alteraciones indicadas en diversas notas del manuscrito, repeticiones de pasajes, digitaciones y virtuosismo real de la pieza hacia 1845.

En la reciente tesis doctoral de la musicóloga Cristina Aguilar *Conceptos de lo español en la música rusa* (Madrid, 2016)³ se pone en conocimiento una nueva fuente musical de la rondeña de El Murciano que Glinka conservó en su cuaderno de viaje y que fue entregada al crítico musical ruso Vladímir Stásov⁴. Gracias a esta nueva fuente, podremos acercarnos mejor al estudio de esta rondeña e intentar resolver alguna de esas dudas.

La rondeña entregada a Stásov.

Este documento presenta el mismo tipo de escritura musical que la fuente manuscrita entregada a Balákirev, así nos parece, aunque veremos algunas diferencias, si bien su extensión es más corta. Debió ser anotada igualmente por el hijo de El Murciano, *Malipieri*⁵, quien a priori debió

¹ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano”. *Revista Sinfonía Virtual* N° 30, invierno de 2016. [En línea]

<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Consulta: 4 de julio de 2016]

² Las fuentes estudiadas fueron: la rondeña entregada por Glinka a Balákirev que localizamos en la Biblioteca Nacional Rusa a partir de los datos del libro *Los papeles españoles de Glinka* de Antonio Álvarez Cañibano y la ayuda de la Dra. Natalia Ramazanova; la publicada por Inzenga en la *Colección de aires nacionales para guitarra* en 1878, y la *Rondeña de Granada* localizada por María Luisa Martínez en el Conservatorio Superior de Madrid (ver su trabajo “El murciano's «rondeña» and early flamenco guitar music: new findings and perspectives” *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. N° 12. Año 2015. [En línea]

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicacion/es/pdfs/06-martinez-manuel.pdf> [Consulta: 4 de julio de 2016]

³ Agradezco a Cristina Aguilar el envío de su interesante tesis doctoral y de la fuente original que Glinka entregó a Stásov. Ésta se localizaba sin catalogar en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo, bajo el nombre Испания F XII, n° 1. (Citado en la p. 208 de su tesis). También localiza el manuscrito del *Fandango-Étude* (1856) que Balakirev compuso a partir de la rondeña que Glinka le regaló, composición que no gustó a Glinka y que supuso una revisión en 1902 bajo el nombre de *Serenata española*. Cristina Aguilar estudia en su tesis doctoral las influencias de la música española en la concepción musical del nacionalismo ruso desde la llegada de Glinka, palpable en músicos posteriores como Mili Balákirev, Alexander Glazunov o Rimski-Kórsakov. Igualmente profundiza en el viaje de Glinka por España, atendiendo a los ambientes sociales en los que se movió, para acercarse de forma más precisa y certera al estudio de las fuentes musicales que recogió el músico ruso en su cuaderno, reflexionando sobre el concepto de “lo popular” en música.

⁴ Vladímir Vasilievich Stasov (1824-1906). Crítico musical ruso muy influyente, promovió el surgimiento de un nacionalismo musical ruso con un lenguaje propio. Fue el impulsor artístico del conocido como “grupo de los cinco”, integrado por Mili Balákirev (1837-1910), César Cuí (1835-1918), Modest Músorgsky (1839-1881), Nicolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908) y Alexandr Borodín (1833-1887), inspirando muchas de sus obras.

⁵ Consúltense mi citado trabajo “La rondeña de Granada...”, pág. 4.

suprimir algunas de las variaciones que aparecen en la otra versión. Veamos las coincidencias entre esta versión y la de Balákirev.

En nuestro anterior trabajo consideramos que el sostenido que aparecía en el *do* del fraseo del bajo del compás 3 era incorrecto⁶. Vemos que figura igualmente en la versión de Stásov, por lo que habrá que asumir que así debe interpretarse:

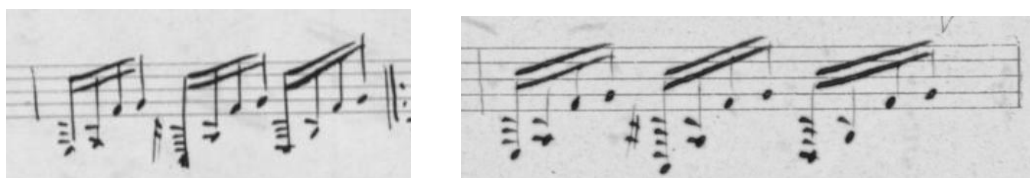


Imagen 1: compás 3 en la versión de Balakirev y Stásov respectivamente.

En el compás 19 nos encontrábamos con el final de una progresión donde se repetía la fórmula de cada compás. Pero la repetición no aparecía en este compás 19. Vemos que en la versión de Stásov tampoco está indicada la repetición y, atendiendo a una progresión posterior semejante que tampoco tiene repetición (compás 35), pensamos que deber ser así igualmente en el compás 19:

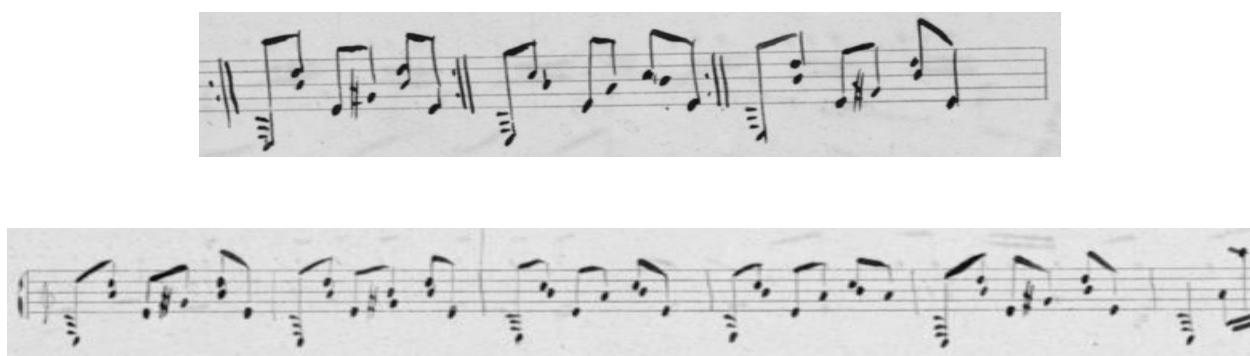


Imagen 2: compás 19 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov.

Como vemos, en la versión de Stásov este pasaje no se escribe con dobles barras de repetición.

Encontramos en la fuente de Stásov unas indicaciones de ligados en el c. 119 diferentes a las de Balákirev, que además no indicamos en su tiempo por despiste:

⁶ Por comodidad utilizaremos siempre la numeración de compás de nuestra edición. La partitura se ha incluido al final de este trabajo, junto a la versión de Stásov.

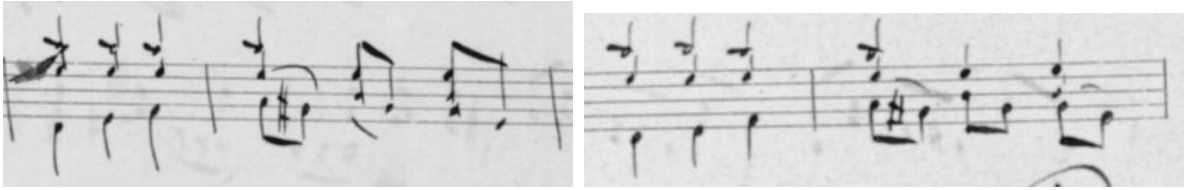


Imagen 3: compás 119 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov.

Igualmente pensábamos que el *la* de la voz superior del compás 71 debía ser un error. Sin embargo, vemos que en la versión de Stásov aparece igualmente, junto con un *la* en el registro medio, nota que no aparece en la versión de Balakirev y que quizás sea una mancha. En nuestra transcripción añadiremos solo el *la* de la voz superior:

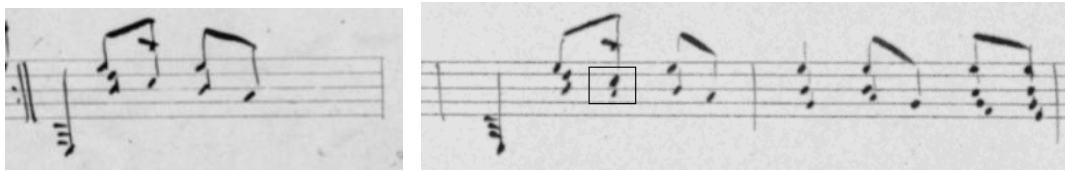


Imagen 4: compás 71 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov.

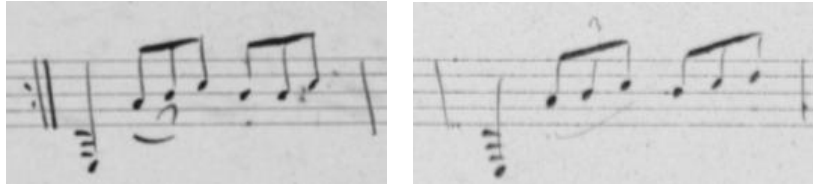


Imagen 5: compás 40 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en la que cambia la línea melódica del segundo tresillo.

Al respecto de las variaciones y la extensión de esta nueva fuente, hay que decir que de los 139 compases que tenía la de Balákirev, se queda reducida a 100 compases. No obstante, es exactamente la misma rondeña a la que se le han suprimido algunas variaciones. Comparando la versión de Balákirev, y a partir de la edición de nuestro último estudio⁷ indicamos las supresiones que presenta la fuente de Stásov:

- El ritornelo del c. 43.
- Del c. 58 salta al 61.
- Del c.67 salta al 71.
- Del c. 94 salta al 108 sin repeticiones.
- Del c.114 salta al 117.
- Del c.123 salta al 136.

⁷ CASTRO, Art. Cit. Págs. 69 y ss.

Las variaciones siguen el mismo orden en la versión de Stásov que en la de Balákirev, salvando las partes suprimidas. Aparte de estos cambios, el ritornelo del compás 66 de Balákirev aparece sin repetición; probablemente es un descuido. Y señalamos que, en la versión de Stásov, las repeticiones de compases que forman parte de falsetas se indican siempre en el compás siguiente, sin doble barra de repetición, salvo en unos pocos ritornelos, forma que nunca aparece en Balákirev:



Imagen 6: Diferentes formas de escritura para indicar las repeticiones en similares pasajes en Balákirev (cc. 44 y ss.) y Stásov.

No sabemos si estas dos rondeñas fueron anotadas a la vez o en diferentes días. Suponemos que en diferentes días porque si una fuese copiada a partir de la otra o seguidamente, tendría la misma factura. Al presentar diferente estructura y diferente escritura en algunas secciones (barras de repetición, ligados, separación de voces, plicas...) nos inclinamos a pensar que Malipieri debió de escribir lo que su padre tocara en diferentes interpretaciones en la presencia de Glinka, quizás en diferentes días, aunque todo esto son suposiciones. Veamos más ejemplos de cambios de escritura:

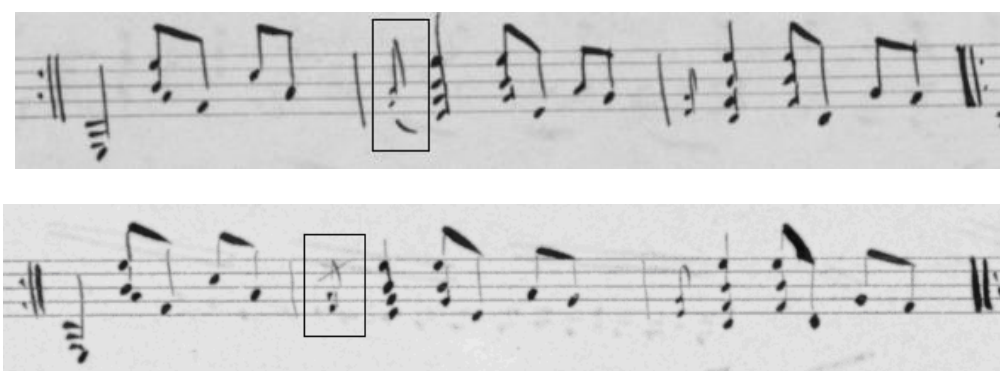


Imagen 7: compás 14 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en la que no aparece la misma figuración.

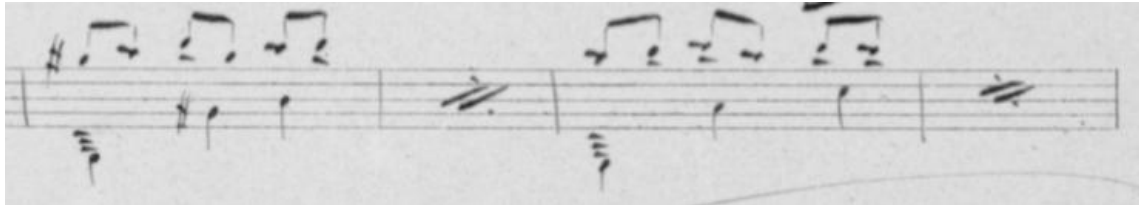
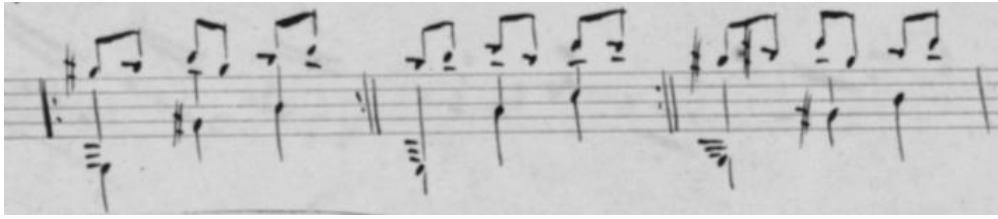


Imagen 8: compás 47 en la versión de Balákirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en la que aparte de indicarse las repeticiones en otro compás, cambian las plicas dobles por simples.

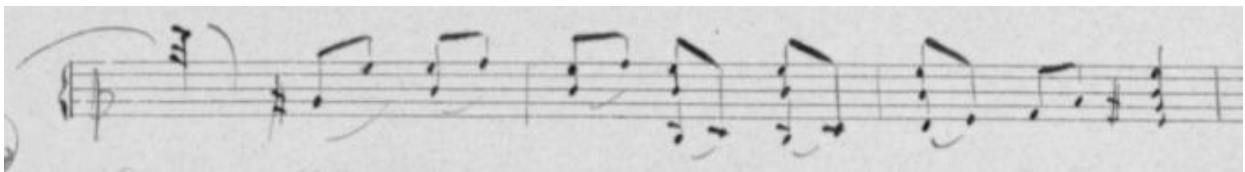
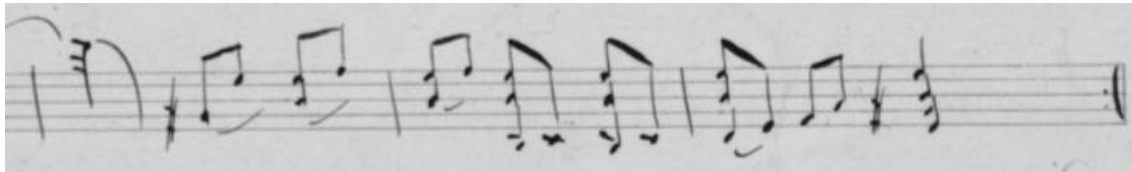


Imagen 9: compás 64 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en la que se indican ligados en toda la voz inferior y sin doble barrado de repetición.

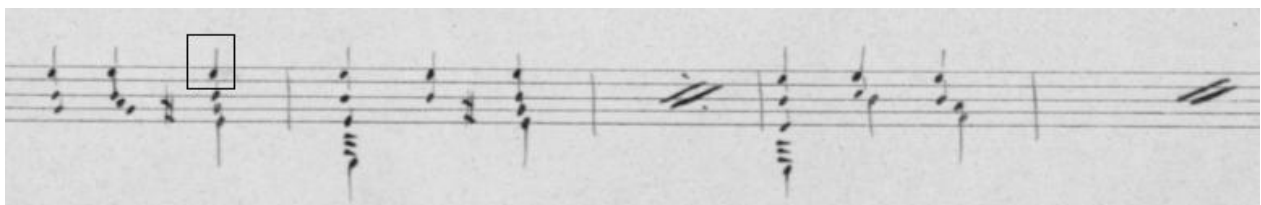
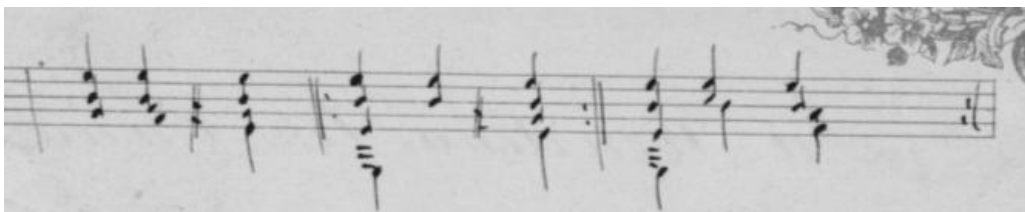


Imagen 10: compases 76-78 en la versión de Balakirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en el que se indican las repeticiones en otro compás y cambia la dirección de la plica del *mi* agudo del compás 76.



Imagen 11: compases 111 y ss. en la versión de Balákirev y mismo pasaje en la versión de Stásov, en la que cambian las direcciones de las plicas.

Aparte de todo esto, en la versión de Balákirev solo aparece la clave de sol en el primer compás, cuando en la de Stásov aparece en todos los pentagramas; y con un diseño de la clave algo diferente:



Imagen 12: escritura de clave de sol y llave en todos los pentagramas de la versión de Stásov.

Aparte del diferente diseño de la clave de sol, los números de compás también cambian, al igual que la escritura, que no parece de la misma mano:

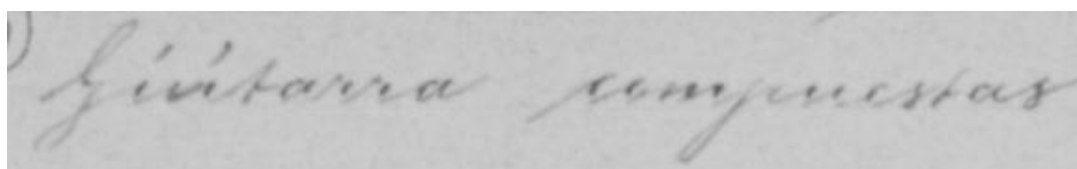
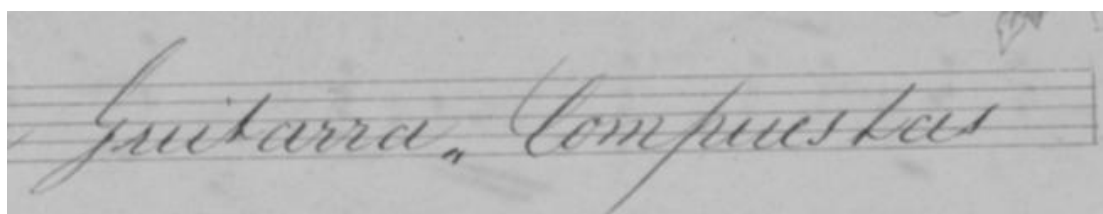
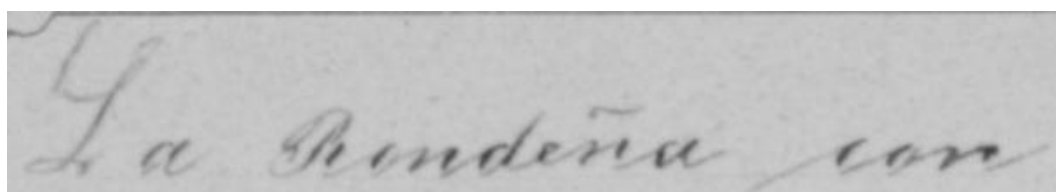
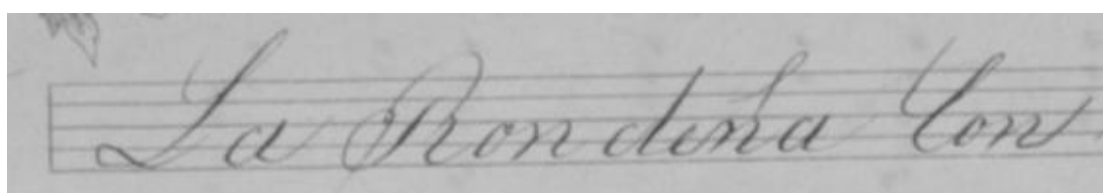
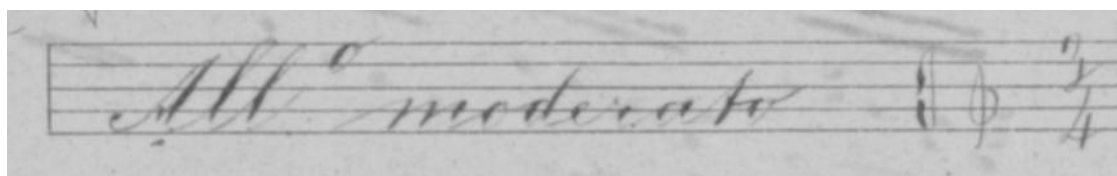
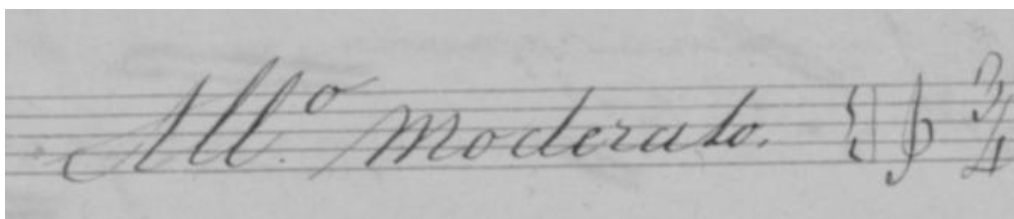


Imagen 12: diferentes diseños en la escritura del texto en las dos versiones.

Al respecto del virtuosismo de la pieza y la duda de si lo que está escrito correspondería realmente a lo que tocara El Murciano, en su tiempo manifestamos que su apariencia menos virtuosa al respecto de otras rondeñas como la de Arcas (ca. 1854-1860), la Rondeña de Granada de El Murciano del Conservatorio de Madrid (ca. 1845-1860), o la publicada por Inzenga (1878), podría ser causa simplemente de su escritura a modo de apuntes, para que

Glinka tuviera material con el que trabajar en sus composiciones⁸. Con esta nueva fuente no resolvemos este entuerto, pues necesitaríamos más datos para inclinarnos del todo hacia una u otra postura. Es importante señalar que si El Murciano ya incorporaba el trémolo en su técnica y que algunos pasajes presentan una dificultad técnica importante, no es un descabro pensar en que algunas secciones de la partitura no respondiesen a la realidad de su toque, tal y como decíamos en nuestro anterior trabajo⁹, aunque esta nueva fuente podría indicar lo contrario.

Conclusiones

Esta nueva fuente para la famosa rondeña de El Murciano no resuelve del todo las dudas más importantes que teníamos, las relacionadas con el virtuosismo real de la transcripción realizada, según parece, por su hijo Malipieri. La presencia, además, de un diferente diseño en el texto escrito y en la forma de presentar algunas de las variaciones de las dos versiones no hace sino sembrar más dudas al respecto del autor de las dos transcripciones, aunque parece que la grafía de las notas musicales sí responden al mismo escritor. Parece ser que Glinka escribió un diario de su viaje, el cual podría aportar más información al respecto de esta obra de El Murciano, aunque desafortunadamente está extraviado, tal y como explica Cristina Aguilar en su tesis¹⁰. Así que, seguimos con las dudas.

Bibliografía

AGUILAR Cristina: *Conceptos de lo español en la música rusa*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Musicología. 2016.

CAÑIBANO ÁLVAREZ, Antonio: *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano”. *Revista Sinfonía Virtual N° 30*, invierno de 2016. [En línea]

<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Consulta: 4 de julio de 2016]

MANUEL, Peter and MARTÍNEZ, María Luisa: “El murciano's «rondeña» and early flamenco guitar music: new findings and perspectives” *Música Oral del Sur. Revista Internacional. N° 12. Año 2015*. [En línea]

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/06-martinez-manuel.pdf> [Consulta: 4 de julio de 2016]

ANEXO – PARTITURAS

⁸ CASTRO, Art. Cit, pág. 15.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ AGUILAR, Op. Cit. Pág. 137.

La Rondeña con Variaciones para Guitarra compuestas por *Francisco Rodríguez Murciano*

Francisco Rodríguez Murciano

(1795-1848)

Revisión G. Castro

Álbum Español de Mihail Glinka 1845-1846
Biblioteca Nacional Rusa. Signatura 48-10.250/18
Documento regalado a Mili Balákirev

Allegro moderato

Guitarra
7 órdenes

5

9

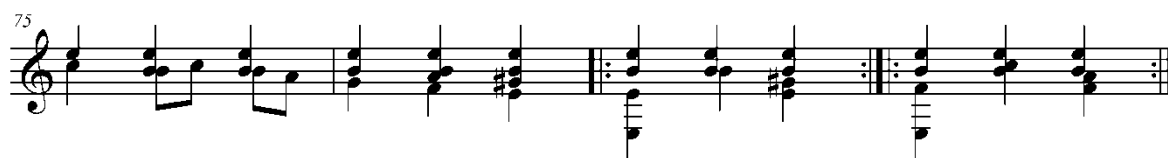
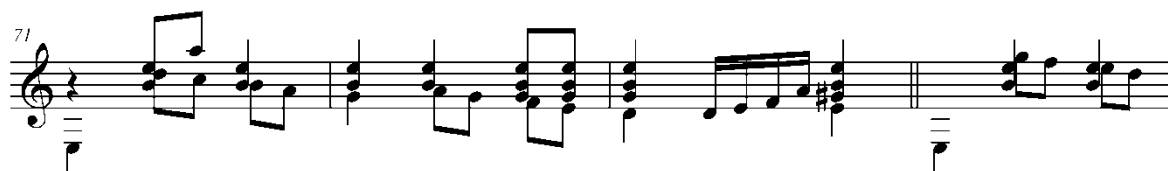
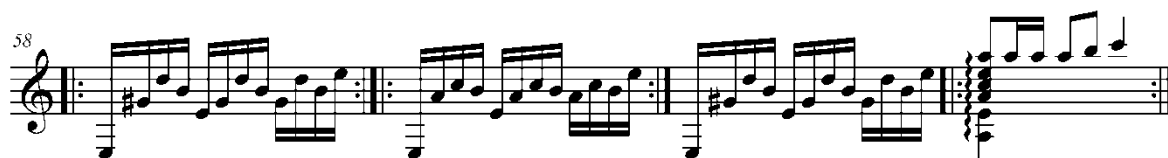
13

17

21

© Guillermo Castro Buendía 2016

Musical score for a single melodic line, measures 25-50. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 25-28 consist of eighth-note patterns with rests. Measures 29-32 feature a mix of eighth and sixteenth notes. Measures 33-36 are characterized by triplet eighth notes. Measures 37-40 continue with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Measures 41-44 feature eighth-note patterns with rests. Measures 45-48 consist of eighth-note patterns with rests. Measures 49-50 feature eighth-note patterns with rests.



84

88 *Staccato*

92

95 *Staccato*

99

103

107

Musical score for a single melodic line, measures 111-136. The score is written in treble clef and features a variety of rhythmic patterns and articulations. Measures 111-114 show a sequence of eighth-note triplets. Measures 115-118 continue with eighth-note triplets and quarter notes. Measures 119-122 feature sixteenth-note runs and eighth-note patterns. Measures 123-126 consist of eighth-note runs and quarter notes. Measures 127-131 show a mix of eighth-note runs, quarter notes, and eighth-note triplets. Measures 132-135 feature eighth-note runs and quarter notes. Measure 136 concludes with a final chord and a fermata.

La Rondeña con Variaciones para Guitarra *compuestas por* *Francisco Rodríguez Murciano*

Álbum Español de Mihail Glinka 1845-1846
Biblioteca Nacional Rusa F.XII, N. 1
Documento regalado a Vladímir Stásov

Francisco Rodríguez Murciano
(1795-1848)
Revisión G. Castro

Allegro moderato

Guitarra
7 órdenes

5

9

13

17

20

© Guillermo Castro Buendía 2016

The musical score consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic values, triplets, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a single staff with a treble clef.

Staff 1 (Measures 24-27): Features a series of eighth-note patterns with slurs and accents, followed by a repeat sign and a final phrase.

Staff 2 (Measures 28-31): Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, followed by a repeat sign and a final phrase.

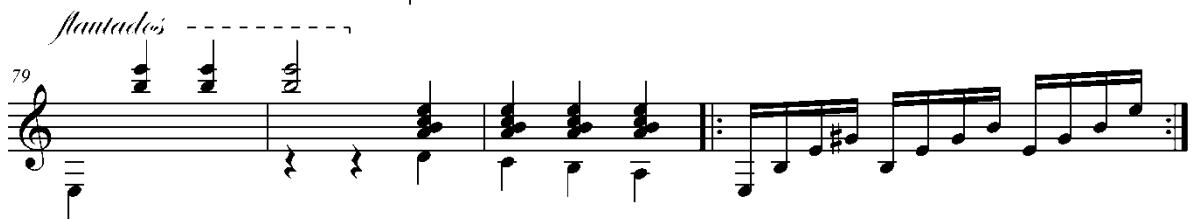
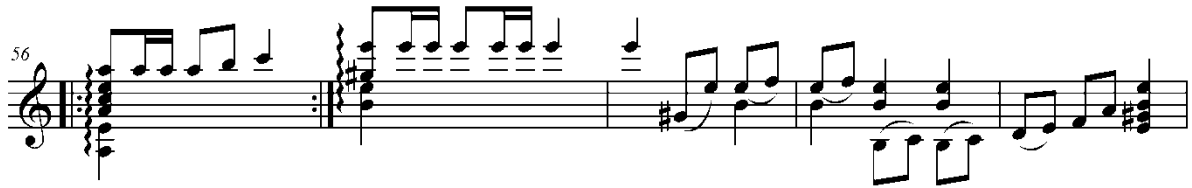
Staff 3 (Measures 32-35): Contains multiple triplet markings over eighth and sixteenth notes, followed by a repeat sign and a final phrase.

Staff 4 (Measures 36-39): Shows a mix of eighth and sixteenth notes with slurs, followed by a repeat sign and a final phrase.

Staff 5 (Measures 40-42): Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, followed by a repeat sign and a final phrase.

Staff 6 (Measures 43-46): Includes a series of eighth-note patterns with slurs and accents, followed by a repeat sign and a final phrase.

Staff 7 (Measures 47-50): Shows a mix of eighth and sixteenth notes with slurs, followed by a repeat sign and a final phrase.



Musical score for a piano piece, measures 83-96. The score is written in treble clef and includes a bass line. The key signature has one sharp (F#). The piece features several measures with sixteenth-note runs, some marked with a '6' (likely indicating a sixteenth-note group), and others with triplets marked '3'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.