www.sinfoniavirtual.com

La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA Centro de Investigación Flamenco Telethusa

RESUMEN

Una nueva partitura de guitarra de Francisco Rodríguez Murciano abre un nuevo trazado en el estudio de la historia del flamenco. La Rondeña de Granada conservada manuscrita en los fondos del Conservatorio Superior de Música de Madrid tiene relación directa con las fuentes que conservábamos de rondeñas de este mismo guitarrista: "Álbum español" de Glinka 1845-1846 y "Colección de aires nacionales para guitarra" de Inzenga 1878. También tiene gran semejanza con la composición "Rondeña" de Julián Arcas editada en 1860. En este estudio revelaremos la importancia del guitarrista granadino en la configuración de la rondeña para guitarra y su papel en la historia de la guitarra flamenca.

PALABRAS CLAVE: Rondeña, Malagueña, Murciano, Guitarra Flamenca, Francisco Rodríguez, Julián Arcas, Glinka, Inzenga.

ABSTRACT

A new document of Francisco Rodríguez Murciano opens a new way in flamenco guitar history. The "Rondeña of Granada" placed in the Royal Conservatory of Music of Madrid is directly interconnected to other sources of rondeñas of the same guitarist: "Spanish Album" of Glinka (1845-1846) and "Collection of Spanish airs for guitar" published by Inzenga in 1878. This new score almost has a direct relation with de "Rondeña" of Julián Arcas edited in 1860. In this study, we will reveal the relevance of the guitarist from Granada in the rondeña guitar configuration, and his legacy in the flamenco guitar history.

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

Fecha de recepción:

01/01/2016

Fecha de publicación:

11/01/2016

La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano

a María Luisa Martínez

Introducción

Francisco Rodríguez Murciano (Granada, 1795-1848) está considerado el primer guitarrista flamenco de la historia. Sólo conocíamos una partitura de su repertorio transmitida a través de su hijo Francisco Rodríguez Murciano "Malipieri": la *Rondeña* o *Malagueña* para guitarra publicada en 1878 por Inzenga en la *Colección de aires nacionales para guitarra*¹, pieza que también Glinka incluyó en su "Álbum Español" cuando coincidió con él en Granada en 1845 (esta última prácticamente sin divulgar). Recientemente, la joven investigadora María Luisa Martínez Martínez ha localizado un nuevo documento de este guitarrista con el título de *Rondeña de Granada*², el cual es de gran importancia para la historia de la guitarra flamenca y cuyo estudio abordamos con ilusión en este trabajo. Como otras veces, recomendamos la impresión de este documento, cuyo índice está en la página final del mismo.

I. El guitarrista granadino Francisco Rodríguez Murciano

La figura de Francisco Rodríguez Murciano y su obra ha sido estudiada, entre otros, por Eusebio Rioja en varios trabajos³. Parte de los datos sobre su vida se deben a Glinka⁴, quien lo conoció a su paso por Granada a finales de 1845. Otros datos están en los "apuntes biográficos" de Mariano Vázquez Gómez (Granada 1831 – Madrid 1894) aparecidos en la publicación de la partitura por Inzenga en la truncada *Colección de aires nacionales para*

¹ Editor José Campo y Castro. BNE MP/1293/31. La partitura se puede consultar en el Anexo del final del trabajo, págs. 69 y ss.

² Recomendamos la lectura del trabajo de María Luisa Martínez escrito conjuntamente con Peter Manuel, en el que se aborda un estudio histórico y musicológico de esta pieza junto a otras rondeñas y malagueñas, así como su importancia en cuanto a la evolución del toque de la guitarra flamenca y el papel del guitarrista granadino en este proceso. También incorpora una transcripción musical. Su descubrimiento fue divulgado en el congreso que sobre el fandango se celebró los días 17-18 de abril de 2015 en Nueva York: *Spaniards, Indians, Africans, and gypsies. The Global Reach of the Fandango in Music, Song, and Dance.* The Foundation for Iberian Music at the Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation. New York. Las Actas de este congreso se han publicado en la revista *Música Oral del Sur* en enero de 2016. Para el estudio de María Luisa y Peter Manuel: [En línea] http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/06-martinez-manuel.pdf [Consulta: 1 de enero de 2016]

³ RIOJA, Eusebio: *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano «El Murciano», su Malagueña o Rondeña para guitarra*. [En línea] http://www.jondoweb.com/archivospdf/murciano.pdf Revista informática de flamenco, septiembre de 2005. [Consulta: 5 de junio de 2012] y *La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano*, julio de 2013. [Consulta: 6 de junio de 2015] <a href="http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/

⁴ Estudiado por CAÑIBANO ÁLVAREZ, Antonio: *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

guitarra de 1878. Extraemos estos como más importantes para nuestro estudio:

[...] Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego e inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como después le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender cómo la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.

El célebre compositor ruso *Glinka* pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo a nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota Aragonesa & &.

[...] Los más renombrados *cantaores* de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de *El Murciano* no tenía semejante, por la riqueza y novedad de los ritmos, y el sorprendente encadenamiento de acordes.

[...] Si el no haberse nunca sujetado a los preceptos escolásticos del arte músico favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración continuamente se perdía en los espacios, y aún muchas veces al pedirle los que le oían la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco, como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni este estaba siempre de humor para prestarse a ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan fácilmente. Algo consiguió, y a este algo se debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario ejecutaba en la guitarra. [...]

Resta solo decir que Rodríguez Murciano fue el primero que en Granada, y bajo su dirección, se hizo construir una guitarra de 7 órdenes, la cual usaba especialmente para tocar una gran Rondeña en *Mi menor*.⁵

"El Murciano" destacó como acompañante en el género flamenco, tal y como Mariano Vázquez nos cuenta por boca de cantaores de la época, cultivando también piezas a solo; entre ellas variaciones sobre la Rondeña, Fandango y Jota Aragonesa, estilos muy en boga en toda la primera mitad del siglo XIX, aunque evidentemente cultivaría otros.

Seña de identidad de El Murciano era el especial encadenamiento de acordes, algo que sorprendía a los compositores académicos por su novedad y

-

⁵ Notas de Mariano Vázquez en los "apuntes biográficos" de la edición publicada en 1878 Colección de aires nacionales para guitarra.

libertad, como luego comentaremos con más extensión a partir de sus partituras, y también sus ricos y novedosos ritmos. Su capacidad de improvisación hacía muy difícil anotar su música, y por ello, las copias que conservamos de su música (y otras que circularían por entonces) no pueden considerarse definitivas, como veremos.

Gracias a su hijo Francisco, también conocido como "Malipieri"⁶, se pudo editar en 1878 una versión de su *rondeña-malagueña*. También la incluida por Glinka en su *Álbum Español* parece que fue anotada por Malipieri entre el 3 de diciembre de 1845 y el 3 de febrero de 1846⁷.

La partitura de la *Rondeña de Granada* incorpora igualmente algunos datos sobre su autor, además de sobre el estilo musical en cuestión. Este es el texto que sirve de introducción a la obra:

La Rondeña o Malagueña, pues con ambos nombres es conocida, constituye con el baile llamado Fandango la música y danza típicos y característicos de toda la Andalucía. Como instrumento popular no se usa más que la guitarra, y en algunos pueblos pequeños el guitarro, semejante a los de Murcia y Aragón. La música de la Rondeña que se copia a continuación es obra de un famoso guitarrista granadino, Francisco Rodríguez Murciano, el cual vivió a mediados de este siglo. Guiado por su solo maravilloso instinto, pues no tenía absolutamente conocimientos de música, improvisaba con asombrosa facilidad sobre los temas populares sin que estos perdiesen ni por un momento su carácter genuino. La Rondeña que sigue es el tipo más completo de la música andaluza.

Como vemos, son datos parecidos a los de Mariano Vázquez, aunque en menor abundancia. Señala el desconocimiento de música por parte el autor y su destreza al improvisar aires populares. Importante es la descripción que hace de la identificación entre la rondeña y la malagueña como estilos similares, y que se "copia" la música de la rondeña; probablemente de un documento más antiguo, apuntamos nosotros.

II. El género musical de la rondeña y la malagueña

En trabajos anteriores hemos manifestado nuestra inclinación por considerar que el apelativo de *rondeña* para un estilo musical pueda estar en la derivación del verbo "rondar", como canto de rondar a las damas, no como

⁶ Fue gran guitarrista. También tocaba el piano y cantaba aires andaluces acompañándose él mismo con la guitarra. Tuvo amistad con el mencionado Mariano Vázquez. Recomendamos la lectura de la entrada del 3 de febrero de 2013 "La Cuerda Granadina y Francisco Rodríguez Murciano. (Historia)" en el Blog *Granadaiflamenco*. [En línea]

http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013/02/la-cuerda-granadina-y-el-hijo-de.html [Consulta: 9 de junio de 2015]. De las dotes como cantante, cantaor y guitarrista de Malipieri deja nota Eduardo Molina Fajardo en *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Universidad de Granada. Cátedra "Manuel de Falla", Granada, 1962. Págs. 41-42.

⁷ Tiempo que estuvo en Granada. Ver libro de Álvarez Cañibano, Op.Cit. págs. 35 y ss.

un canto oriundo de la ciudad de Ronda⁸. Es común el canto de tonadas de ronda en toda la península y, éstas, con el soporte musical de la música del fandango en general, aunque no de forma exclusiva⁹. Veamos algunos ejemplos, como este de 1839 localizado por Faustino Núñez en un artículo titulado *La serenata*, el cual se acompaña con una ilustración:



Y con un poema donde se dice:

Una rondeña rasguea con tanto primor y gracia, que Lucía agradecida abrió toda la ventana. Así decían las coplas, si mal no cuenta la fama.¹⁰

Esta otra es del *Semanario Pintoresco Español* del 26 de junio de 1846, donde aparece un artículo de I. Giménez Serrano titulado "Costumbres andaluzas", y se dice en relación a un cante de rondar a las damas:

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

5

⁸ Léase "A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango" [En línea] *Sinfonía Virtual*, N° 24, enero de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf [Consulta: 25 de junio de 2015], págs. 20 y ss.; y *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con Duende, Sevilla, 2014. Págs. 205 y ss. También el musicólogo Faustino Núñez se inclina por esta vía.

⁹ Fuera de la región andaluza los cantos de ronda son frecuentes en tierras del norte. Miguel Manzano menciona que el ritmo típico del fandango se encuentra con frecuencia en el género rondeño del norte, hablando en el sentido de cantos "de ronda". MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales,* Publicaciones de CIOFF España, Badajoz, 2007. Pág. 674. También aparecerá en jotas.

¹⁰ NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de noticias*, entrada del 28 de junio de 2012. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/06/serenatas-y-cantes-de-rondar-rondenas.html [Consulta: 28 de junio de 2012]

[...] Alguna melancólica copla de rondeña entonada por un amante en la reja de la señora de su alma, algún cantar perdido en los pliegues del viento como un susurro o un quejido, el báquico ruido de alguna orgía de taberna, los gritos lejanos de alguna riña, son los únicos sonidos que ya se perciben [...] –son las tres. –la velada pasó.¹¹

Las denominaciones *rondeña* y *malagueña*, como estilos dentro del género del fandango, aparecen muy a principios del siglo XIX (1807)¹². Ambas denominaciones se usan para nombrar a una pieza en compás ternario de construcción musical similar al hasta ahora llamado fandango, pero en tono de *Mi*. Incorporará además la malagueña una caída melódica sobre la nota *do* en el primer tercio, algo que con el paso del tiempo será seña de identidad en este estilo, aparte de su carácter como cante de lucimiento. No obstante, aunque la tonalidad general para la malagueña será siempre la de *Mi frigio*, en algunos ejemplos de rondeña encontramos todavía la tonalidad general de *La frigio*, hasta que a mediados del XIX se consolida el tono de *Mi* también para la rondeña. Esta herencia del tono de *La* en las primeras rondeñas pueden ser claro síntoma de la herencia del fandango anterior en este nuevo género musical. Entre los ejemplos para guitarra de mediados del S. XIX, será la rondeña de "El Murciano" uno de los más importantes¹³.

Lénica Reyez Zúñiga critica en su reciente Tesis de maestría¹⁴ la falta de definición de lo que es una malagueña en mis trabajos (Tesis Doctoral y libro "Génesis Musical del Cante Flamenco"), algo que habría resuelto si hubiese leído estudios anteriores como "Los Otros fandangos..." y "A vueltas con el fandango..." donde explico el carácter de lucimiento de estos cantes y su evolución a partir del fandango dieciochesco sobre el tono de Mi, preferentemente, con caída melódica del cante en do¹⁵. Algunas de estas

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

¹¹ Semanario Pintoresco Español, Segunda Serie, Tomo III, 1841.

¹² El 6 de octubre de 1807 tenemos anunciada la venta de una partitura de *rondeña*. Aparece en la *Gazeta de Madrid*. NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-la-soledad-del-gitano-si-1800.html [Consulta: 30 de abril de 2011]. Hacia 1813 se publica una partitura de *Malagueña* de Narciso Paz en *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompment de piano et guitare*, BNE M/235(1). Aunque tenemos una referencia anterior de coplas de malagueñas en 1807. Aparece en un pliego anónimo sevillano titulado *Coplas de seguidillas y Tiranas jocosas, Malagueñas y polos*. REYES ZÚÑIGA, Lénica: *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical*. Universidad Nacional Autónoma de México. Octubre 2015. Pág. 162. [En línea]

http://www.gerinel.org/ficheros/tesisdoctoralLRZ.pdf [Consulta: 5 de noviembre de 2015]

13 Estudiada por Eusebio Rioja en *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano «El Murciano», su Malagueña o Rondeña para guitarra*. Art.Cit.

¹⁴ Las malaqueñas del sialo XIX en España y México... Op.Cit. Págs. 11 v 12.

¹⁵ Léanse las páginas 187 (con las notas a pié de página) y 249 de mi libro *Génesis musical del Cante Flamenco*, Op.Cit. Las páginas 20 y ss. de mi trabajo "A vueltas con el fandango...", Op.Cit.; y las páginas 69 y 101 de mi estudio "Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, Nº 4, Junio de 2011.

http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571 [Consulta: 23 octubre de 2012]

conclusiones musicales forman parte de su tesis, presentando como novedad algo que desde hace tiempo es sabido dentro del estudio musicológico del flamenco.

Su interesante trabajo aporta novedosas noticias del cultivo de la malagueña en diferentes ambientes, al igual que partituras de fondos bibliográficos, lo que ayudará a tener más referencias. Sin embargo, no presenta fuentes transcritas de la tradición oral, ya sea música tradicional o flamenca, sólo las publicadas en cancioneros del XIX, siendo esto una carencia importante en su trabajo. En ellas habría encontrado la relación rítmica entra la malagueña, la rondeña, y el anterior fandango. Estudia las alturas, desarrollos melódicos, armonizaciones y ritmos de acompañamiento de la malagueña, pero no atiende al ritmo del canto, algo que limita el objeto de estudio. Quizás por eso le parece la malagueña un canto sólo relacionado con el fandango en sus aspectos más elementales (como si no fuera realmente un fandango). Sin embargo, en los pocos ejemplos que comenta de la malagueña de México reconoce la gran relación que tiene ésta con el fandango del siglo XVIII, con el que coincide mucho más que con los ejemplos españoles, pero inexplicablemente no presenta partituras de ejemplos mexicanos y deja abiertas todas las líneas de investigación posibles de los aspectos que no ha resuelto, limitándose a decir que es necesario investigar más.

III. Las rondeñas de "El Murciano"

La rondeña (malagueña) publicada por Inzenga en 1878

Esta rondeña en *Mi frigio*, por aquellos tiempos también se conocía como "Malagueña", ya que así aparece en la primera hoja de la transcripción musical¹⁶.



Sin embargo, en la portada de la *Colección de aires nacionales* aparece con el apelativo de Nº 1: *Rondeña*.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

7

 $^{^{16}}$ Inzenga la nombra en la advertencia interior como $ronde\~na$ "[...] la interesante $Ronde\~na$ de D. Francisco Rodríguez Murciano que hoy publico, es una de tantas curiosidades musicales que habían de formar el 2° tomo de mis $Ecos\ de\ Espa\~na$ ".

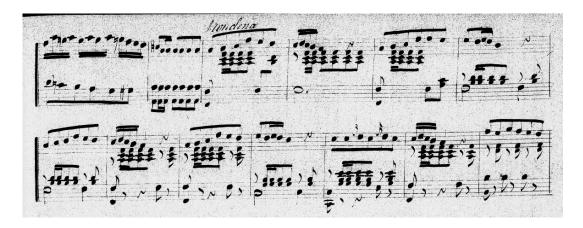


N. 1. RONDEÑA POR E. BODRIGGEZ (EL Marcinos)..... 20 Es | N. 9.

La identificación de un término y otro para un mismo estilo se ha podido dar debido a la tonalidad común de *Mi frigio* (toque por arriba) con la que ambas modalidades se practicarían por entonces. Aunque en un principio habría que considerar que serían diferentes, si bien las dos se basaron en el anterior fandango en *La frigio*. También la inclusión de la transcripción de un canto típico de malagueña en su parte final, con caída en *do* en el primer tercio y estructura musical de malagueña, puede tener algo que ver en su identificación con el género de la malagueña, estilo que creemos que es algo posterior.

Veamos esta melodía de rondeña en el *Fandango intermediado de la rondeña*¹⁷ (ca. 1830) en *La frigio*, con caída en el I grado (*la*):

¹⁷ Biblioteca de la Reina María Cristina de Borbón, dentro de una recopilación llamada *Seguidillas para piano* de la Biblioteca Nacional de España (BNE) Signatura M.REINA/2.



Fandango rondeño para el uso de Antonio Serrano¹⁸ (2ª mitad del siglo XIX) en La frigio con caída en el I grado (*la*):

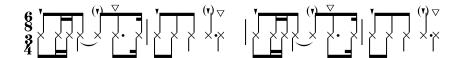


Melodía del canto de la rondeña (malagueña) de El Murciano, con estructura de malagueña en Mi y caída en el primer tercio en el VI grado (do).



¹⁸ BNE MC/4198/49.

Comparando los patrones rítmicos de los tres ejemplos podemos comprobar la desaparición de la típica plantilla del fandango en el ejemplo de El Murciano, aún presente en los modelos de las dos primeras rondeñas. El fandango tradicional tiene carácter polirrítmico, admite un 6/8 en el canto mientras el acompañamiento puede hacerse indistintamente en 6/8 o 3/4¹⁹:



En las rondeñas anteriores podemos ver en el primer ejemplo un canto que todavía presenta una estructura en forma alterna 6/8-3/4, mientras se acompaña en 3/4. En el segundo ejemplo, tenemos escritura melódica en 3/4, aunque admitiría igualmente un compás alterno 6/8-3/4 si practicásemos los acentos pertinentes. Su acompañamiento es igualmente en ritmo ternario. El patrón rítmico típico de acompañamiento que podemos encontrar en el fandango es este, muy relacionado con la seguidilla:



También podemos oír este otro:



Igualmente el llamado "toque abandolao" relacionado con el bolero:



Solo una vez aparece este patrón en esta pieza de Francisco Rodríguez (pág. 3, 5^{0} sistema):



En la Rondeña de Granada aparecerá en diversas figuraciones en la parte de la copla (cc. 150-151 y 142-143):

¹⁹ MANZANO, Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Op.Cit. Pág. 662.



El resto de la pieza presenta siempre un ritmo ternario en negras, alejado ya del antiguo fandango. Puede ser esto, otro motivo más para la identificación del género de la rondeña con la malagueña en el caso de composiciones para guitarra, ya que en general observamos esta lejanía con el fandango heredero del siglo XVIII.

Armónicamente, esta pieza de 1878 no utiliza la armonía de dominante (*Sol*) del VI antes del canto, o durante el primer tercio, aunque por esta época ya se practicaba²⁰. Sí encontramos la sucesión *Fa-Mi* (II-I grado) tan típica del flamenco y los estilos populares en una falseta (pág. 4, 5º sistema):



Glinka parece referirse a la rondeña cuando habla de un fandango que tocaba El Murciano:

[...] El segundo o tercer día, él me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el Fandango, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento [...]²¹

Como dice Eusebio Rioja,

[...] La Malagueña de El Murciano debió correr buena fortuna y se debió popularizar rápidamente, incluso antes de ser editada. Las copias manuscritas funcionarían bastante bien. Prueba de ello es el siguiente anuncio que da el periódico El Porvenir, de Sevilla, el día uno de abril de 1859:

Don José Pérez da lecciones de dicho instrumento, ya sea de música o de memoria, según convenga a las personas que gusten ocuparle: también enseña las malagueñas del Murciano de Granada [...]"²²

²⁰ Recomendamos acudir a nuestros trabajos sobre el fandango anteriormente aludidos para ampliar la información a este respecto.

²¹ CAÑIBANO ÁLVAREZ, Los papeles..., Op.Cit. Pág. 36.

²² En *Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco...*, Op.Cit. Págs. 13-14. Cita a Ortiz Nuevo (¿Se sabe algo?...) en relación a la gacetilla del diario *El Porvenir* de Sevilla.

Lo que confirma nuestras afirmaciones sobre la identificación de un término y otro por entonces (rondeña/malagueña) y además nos sirve de aviso para tener en consideración las posibles versiones que de esta obra pudieron circular manuscritas.

El propio Glinka incorporó en su álbum la rondeña de El Murciano transcrita por su hijo Malipieri cuando estuvo en Granada, como hemos visto. Antonio Álvarez Cañibano completa la información sobre este documento:

[...] Tampoco incluimos una hoja del «Album», con la «Rondeña» de Francisco Rodríguez Murciano, que fue arrancada en 1856 por el propio Glinka y regalada a Balakirev con la propuesta de componer una pieza para piano, en la cubierta de ésta figura: «Fandango-étude, sur un thème donné par M. Glinka, dédié à Mr. Alex Ouliebischeff» la obra no fue del agrado de Glinka y en 1902 Balakirev la revisó y editó con el título: «Sérénade espagnole»²³ ambos documentos se conservan en el «departamento de Manuscritos» de la Biblioteca Nacional Rusa (F. 41 Nº 154 y Nº 153) y se han publicado en «M.I. Glinka. Herencia Literaria», Vol. II: «Cartas y Documentos», Leningrado, 1953. [...]²⁴

Para Norberto Torres²⁵, el virtuosismo de la pieza editada en 1878 y la técnica necesaria para abordarla es signo sospechoso de que podría ser posterior, ya que incorpora elementos técnicos como el trémolo de tres dedos, de reciente incorporación en la guitarra clásica. Plantea Torres que pudo ser arreglada por otro músico, quizás su hijo (Malipieri). A esto suma, además, que la publicación de la misma se realizó en 1878 por una fuente de segunda o tercera mano.

En un trabajo anterior nos manifestamos sobre la importancia de poder consultar la fuente de Glinka para ver si escribió algo similar y salir de dudas al respecto de su virtuosismo, documento que no pudimos localizar en su tiempo y que por fin hemos encontrado. No obstante, ya comentamos que Ocón también presenta una malagueña punteada en esta línea de virtuosismo, que recogió entre los años 1854 y 1867, por lo que no era un desatino pensar en ese virtuosismo a mediados del siglo XIX. Algo que podremos comprobar ahora. Hablaremos sobre el trémolo también más adelante.

La obra incorpora una sección interpretada con la mano izquierda sola:

http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

²³ Puede consultarse la partitura aquí [En línea]

http://imslp.org/wiki/Spanish Serenade (Balakirev, Mily) [Consulta: 18 junio 2015] Igualmente una interpretación aquí [En línea]

https://www.youtube.com/watch?v=5cKdKTar2q4 [Consulta: 18 junio 2015] ²⁴ CAÑIBANO ÁLVAREZ, *Los papeles...*, Op.Cit. Pág. 27.

²⁵ TORRES CORTÉS, "La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco por medio hasta los toques mineros del siglo XX". [En línea] Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá», nº 2, junio de 2010. Pág. 52 y ss.



Algo que debió ser frecuente y de gran efecto por entonces, ya que Arcas también lo incluye en su rondeña (ca.1854; que estudiamos más abajo). Como dato curioso comentamos la existencia de otro guitarrista llamado "El Murciano": D. Casildo Sánchez, quien el 13 de julio de 1866 interpreta unas "[...] variaciones de la *malagueña*, concluyendo las últimas partes con la mano izquierda sola [...]"²⁶. Esta forma de tocar sólo con la mano izquierda tuvo continuidad en el flamenco, pues el maestro Agustín Castellón Campos "Sabicas" se hizo famoso por utilizarla en parte de sus solos. Podemos verlo en la película de Carmen Amaya *Original Gypsy Dances* realizada por el empresario Sol Hurok en 1941²⁷.

Felipe Pedrell divulgó parte de la pieza de El Murciano con el nombre de "Malagueña (granadina) – Tañida por Rodríguez Murciano" ²⁸ (así figura el título en el índice de la pág. 19), de la que dice ser un extracto de la editada en 1878 por Campo y Castro²⁹. Así aparece luego en la sección de partituras de su publicación:



Creemos que el apelativo de "granadina" en el índice responde a que el guitarrista es oriundo de Granada, no que sea un estilo diferente o con personalidad musical distinta. Sólo figura la pieza desde un poco antes de la sección de la copla hasta el final (cc. 177 y ss. Págs. 6-8 de la edición de 1878).

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

13

²⁶ STEINGRESS, Gerhard: La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba. desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881). [En línea] Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 125. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/presenciaflamencoprensagranadacordoba.pdf

[[]Consulta: 4 de diciembre de 2012]

²⁷ Edición en DVD sin referencias de producción comprada en la tienda *El Flamenco Vive*. Se puede ver el solo a partir del minuto 5´30´´. Alberto Martínez, dueño de la tienda, recibe las copias de esta película a través de Diego Amaya, sobrino de la bailaora.

 $^{^{28}}$ PEDRELL, Felipe: Cancionero popular español, editorial Boileau, Barcelona, 1958 [1ª ed, Valls: Eduardo Castells, 1922]. Tomo II. Pág. 19.

²⁹ Léanse las págs. 64-66, 88 y 90 de la misma Op.Cit. Copia la información que ya aparecía en 1878 en las notas introductorias.

La Rondeña con variaciones para guitarra compuestas por Francisco Rodríguez Murciano del «Álbum Español» de Glinka (1845-1846)

Muy recientemente pudimos localizar en el libro³⁰ de 1953 que citó Ávarez Cañibano la primera hoja que Glinka arrancó de su álbum para dársela a Balakirey:



Decimos la primera hoja porque al estudiar el documento a partir de una copia de muy poca resolución, nos parecía que tendría dos, ya que finaliza con el primer compás de una nueva variación, sin indicar fin o un barrado final de compás con la doble barra habitual:



³⁰ GLINKA, M. I. (Mikhail Ivanovich): *Literaturnoe nasledie*. Leningrad: Gos. Muzykal'noe izd-vo, 1952-53. 2 Vols. T 2. Pis'ma i dokumenty, pág. 357. Al estar traducidos al español en el libro de Cañibano los datos originales en ruso, nos fue imposible dar con el dichoso libro durante años. No fue si no gracias a María Luisa Martínez, que había localizado un ejemplar en la Biblioteca Pública de Nueva York, que pudimos más tarde nosotros conseguir una copia de la página en cuestión a partir de un ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad

de Essex (Reino Unido).

_

Emprendimos no obstante un concienzudo estudio de esta página, usando una lupa y dejándonos materialmente "los ojos" para intentar descifrar las notas musicales, ya que los documentos originales que se conservan en la Biblioteca Nacional Rusa no habían podido ser consultados.

Este trabajo que hoy se publica estaba terminado a día 22 de junio de 2015, cuando recibimos con grata sorpresa una copia de los documentos originales de los fondos de la Biblioteca Nacional Rusa, donde efectivamente existe una segunda página de la partitura. La alegría de poder estudiar la pieza al completo y con la calidad adecuada ha supuesto reformar y ampliar en parte este trabajo (aparte de retrasar su publicación), resolver algunas dudas que teníamos (aunque ya con la primera hoja teníamos suficiente para resolver el tema del "temprano" virtuosismo de El Murciano), descubrir si la rondeña de Arcas (muy similar a la de El Murciano) era composición original del almeriense (no en su mayor parte), y saber si la edición de 1878 se encontraba enriquecida por su hijo, a lo que tenemos que decir que no en el caso del uso del trémolo, por ejemplo:



Esta rondeña es básicamente la misma pieza de guitarra que la de 1878. Incorpora igualmente el trémolo de tres notas y similares variaciones con fraseos melódicos en el bajo, campanelas, arpegios, acordes, escalas, etc. Aunque se pueden observar cambios que más adelante comentaremos, hay que decir que cuando esta partitura se anotó entre finales de 1845 y 1846, que es cuando coincidieron en Granada, El Murciano dominaba con soltura el trémolo de tres notas y una técnica de guitarra bastante avanzada para la época; superior a la de algunos guitarristas que aparecen en las primeras grabaciones flamencas de finales del XIX.

No obstante, otras secciones de la obra presentan un carácter más elemental o sencillo que la de 1878, como luego tendremos ocasión de ver, algo que hace que nos preguntemos hasta qué punto lo anotado por su hijo Malipieri responde exactamente a la realidad rítmica de la pieza, ya que algunos pasajes nos parecen muy elementales, cuando otros tienen una rítmica más compleja. Es como si se indicaran sólo las armonías fundamentales y los cambios melódicos, y el ritmo quedase sin indicar del todo, habiendo libertad de interpretación. Tampoco se indican digitaciones, etc. algo que en la copia de la rondeña de Granada es abundante, y se observan igualmente algunos errores en la escritura, como la falta de dobles barrados de repetición en algunos ritornelos (cc. 87, 126, 131 y 135) y algunos fallos de escritura (la agudo en el c. 71 que no debería estar, o unas falsas semicorcheas y un # en el c. 3). Todo ello puede deberse a la no necesidad de poner mucho empeño en la copia, la cual se debió hacer en poco tiempo. Aunque todo esto son suposiciones.

Gracias a la calidad del documento enviado desde Moscú hemos podido darnos cuenta de que está escrita para guitarra de 7 órdenes, instrumento que mandó construir el de Granada, tal y como nos contaba Mariano Vázquez en los apuntes biográficos de 1878. Aunque no está en *mi menor* como anotaba Mariano, sino en *la menor*. (Hemos incluido una transcripción de esta partitura del álbum de Glinka en el *Anexo* de partituras final, págs. 69 y ss.)

La Rondeña de Granada (entre 1845 y 1860)

Aunque, como hemos dicho anteriormente, el término rondeña estuvo asociado a la malagueña, se usaron algunos otros calificativos para nombrarla. A este mismo guitarrista, El Murciano, se le atribuían unas "Rondeñas Granadinas" en 1842 que enseñaba un discípulo suyo en Madrid³¹:



María Luisa Martínez³² localiza una pieza de este autor con el título de "Rondeña de Granada" en la Colección de instrumentos populares de España presentada por S.A.R. La Serma. Señora Infanta $D\tilde{n}^a$. María Isabel Francisca, álbum conservado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con la signatura S/1799.



³¹ RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, gestionado por Alberto Rodríguez, entrada del 29 de octubre de 2012. [En línea] http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/10/undiscipulo-de-francisco-rodriguez-el.html [Consulta: 2 de noviembre de 2012]

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

³² Nos consta que María Luisa está preparando un importante estudio sobre el fondo documental legado por la Infanta María Isabel de Borbón (1851-1931) al Conservatorio Superior de Madrid y que estará disponible una vez defendida su tesis doctoral.



Hemos grabado³³ y transcrito la pieza (*Anexo* final págs. 74 y ss.) y comparado con las otras dos fuentes (Glinka 1845-46, e Inzenga 1878) para así ver los lugares comunes en ellas y poder fecharla de forma aproximada, ya que el álbum está sin datación. Lo hacemos en el punto siguiente, aunque ya nos hemos adelantado en estimar una fecha aproximada para la composición de la pieza: posterior a 1845 y anterior a 1860.

IV. La Rondeña de Granada de "El Murciano". Estudio crítico y comparación con otras fuentes de guitarra.

Tras estudiar a fondo el documento manuscrito de esta rondeña tenemos que decir que es evidente su relación con el ejemplo de 1878 y el anterior de 1845-46. Se trata de la misma pieza que ha estado interpretándose con diferentes nombres y estructura general, pero que básicamente no ha cambiado mucho. Esta Rondeña de Granada es menor en extensión a la de 1878, unos 100 compases menos. Las variaciones, o falsetas, son en general más largas en la edición de Inzenga. Podemos verlo en los trémolos, partes de arpegios y la parte de acordes del final, lo que hace que pensemos que esta pieza estaría a medio camino entre la versión de 1845-46, algo más elemental técnicamente, y la de 1878, aunque surgirán algunas dudas al respecto de la datación del documento que obligará a tener cautela. Otro argumento a favor de considerar esta pieza como más antigua que la de 1878 es que la versión publicada por Inzenga coincide estructuralmente con la rondeña de Granada mucho más que con la de Glinka. También se indica en 1878 repetición en las falsetas, cuando en la versión de la rondeña de Granada solo figura repetición en la falseta de los cc. 92-99 (igualmente en la de Glinka).

La diferencia más notable entre la rondeña de Granada y la edición de 1878 es que no incorpora canto melódico. En su lugar figura una parte de *Copla* sin canto, situada fuera de la composición general, en el final, con una estructura armónica similar a la de 1878, aunque con diferente rítmica. La versión de 1845-46 tampoco tiene copla, ni parte armónica equivalente como la rondeña de Granada. Esta es la parte de la Copla de la Rondeña de Granada:

³³ Puede escucharse en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=BaH1GCQjDqM



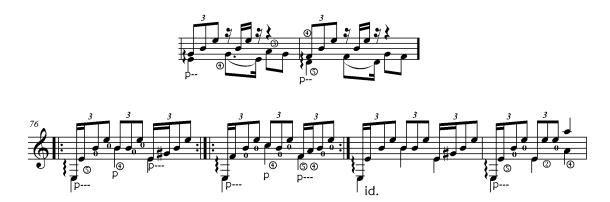
Es importante señalar que existen algunas incorrecciones rítmicas en este manuscrito, algo que es fácil de solventar a la hora de abordar la interpretación, pero que puede suponer en alguna ocasión diferentes soluciones rítmicas. La comparación con el documento de 1878 puede ayudarnos a tomar decisiones, pero también puede condicionarnos y suprimir algún recurso técnico que el editor de 1878 pudo interpretar según su criterio, algo que sinceramente creemos que pasó con ls obra editada en 1878. Por ejemplo, señalamos el uso de un recurso técnico muy típico del flamenco que no está en la versión de 1878 (tampoco aparece indicado en la de 1845-46, aunque se puede intuir como veremos luego); nos referimos al pulgar que ataca dos cuerdas de la guitarra de forma simultánea, aunque con una ligera separación temporal, algo que el transcriptor de la versión de 1878 suponemos que suprimió. Podemos verlo en el primer compás y en el segundo de la pág. 23 del manuscrito (cc. 26 y 27 de nuestra transcripción), aunque no se indique en el segundo compás el signo:



Este mismo recurso creemos que se aplica igualmente en este otro pasaje, aunque la escritura sea diferente (2º sistema pág. 25; cc. 76 y ss. de nuestra transcripción. También lo hemos indicado en el c. 90 nuestro):



Estos pasajes los hemos escrito respectivamente así:



Es de gran efecto flamenco la superposición de la armonía de II grado (Fa) sobre el I (Mi), como vemos en el c. 77. También señalamos como importante el uso de algunos acordes con notas añadidas disonantes, en bloque, armonías que no aparecen en 1878, pero sí en Glinka. Esto nos ayuda a situar a esta pieza a caballo entre la de Glinka y la de 1878, ya que algunos de estos acordes "audaces" están escritos de forma arpegiada en 1878, por lo que es posible que detrás de esta forma de escritura en 1878 esté la mano del transcriptor. En el siguiente ejemplo vemos el fa sobre el mi en un acorde de I grado menor (mi m). Una disonancia muy común en el flamenco es añadir una 2ª menor sobre el I grado Mayor, aunque en este caso aparece sobre un acorde menor (pág. 24, 5º sistema; c. 69 de nuestra transcripción):



En la versión de 1878, esta parte figura así (pág. 4, c.115):



Y en Glinka así (pág. 2 primer compás, c.72 de nuestra transcripción):



En este otro ejemplo de abajo, esta serie de acordes con cambio en el bajo es bastante disonante. Seguramente tiene mucha relación con las descripciones sobre los encadenamientos armónicos audaces de El Murciano comentadas anteriormente (pág. 23, 3º sistema; c. 34 de nuestra transcripción):



En nuestra transcripción hemos sugerido eliminar el *la* o el *do* de la voz intermedia, para evitar la excesiva extensión de la mano izquierda, aunque pueden practicarse todas las armonías. En este caso no pensamos que haya un error en el manuscrito, ya que se indican claramente dos cuerdas al aire (la 1ª y 2ª) y aparece escrito en cuatro ocasiones. Además también aparece en la copia de Glinka (pág. 2, 3º sistema; c. 90 de nuestra transcripción):



Hay que señalar que en aquella época el tamaño de las guitarras era algo menor, por lo que la extensión de la mano izquierda era igualmente inferior. Esta disposición de acordes aparece arpegiada en 1878 (pág. 2, c. 65) suprimiéndose el *si*:



La siguiente sección corresponde a la mano "izquierda sola" que aparece en 1878, aunque aquí no se indica (1º sistema pág. 24 del manuscrito, cc. 53 y ss. de nuestra transcripción):





Estas indicaciones rítmicas en fusas (último sistema pág. 22; c. 21 de nuestra transcripción):



Las hemos transcrito así:



Tal y como aparecen en la edición de 1878:



Las partes donde aparecen fusas y tresillos en el bajo (2º sistema pág.

22)



Las hemos transcrito así (cc. 7-8):



Coincidencias o lugares comunes en las tres rondeñas de El Murciano

Muchas de las variaciones o falsetas de la rondeña de Granada las podemos encontrar en la edición de 1878, ya sea totalmente igual o con ligeras modificaciones. Cuando hay alguna modificación generalmente es de mayor virtuosismo, lo que hace que pensemos que esta Rondeña de Granada es anterior, aunque no sepamos con exactitud su fecha o se haya copiado después de 1878. También tenemos muchos lugares comunes con la de 1845-1846, aunque esta última, como hemos dicho, creemos que no responde rítmicamente del todo a cómo se interpretaría por entonces. Indicaremos

estas coincidencias ahora. Para ello usaremos preferentemente nuestras transcripciones (salvo la de 1878) en lugar de los originales, por facilidad a la hora de indicar la numeración de los compases en los pasajes referidos.

Las tres rondeñas tienen el primer compás de arpegios en común, el cual se usa también para separar las diferentes variaciones. Los arpegios que siguen a continuación en la versión de 1845-46 (cc. 2-7) son muy parecidos a los de 1878 (cc. 3-9) y aparecen en menor extensión en la rondeña de Granada (cc. 2-4). Nótese cómo el bajo en el documento de Glinka desciende hasta el do grave de un 7º orden que estaría afinado en do (c.3), y cómo la última armonía del c. 7 no es *Mi Mayor*, como en las otras versiones. Ponemos los ejemplos por orden de antigüedad:



No pensamos que esa última armonía del c. 7 en Glinka sea un error, pues de ser el la un sol#, habría puesto al menos el símbolo del # correspondiente al sol en el manuscrito, aunque hubiese escrito la por equivocación:



La falseta de los cc. 9-11 en 1845-46, aparecen con otra figuración rítmica en la rondeña de Granada (cc. 21-23) y en la de 1878 (pág. 2, cc. 48-50). Algo que pensamos que en realidad, quizás sólo indica el movimiento melódico del grave y las armonías fundamentales, pero no el ritmo exacto, por ser demasiado elemental. Respectivamente:



Los cc. 13-15 de la rondeña de 1845-46 (cc. 25-27) aparecen sin las apoyaturas y con otra rítmica en la rondeña de Granada (cc. 25-27). Esta rítmica se mantiene en 1878 (cc. 53-55). En esta última también se pone en 8ª alta esta misma variación en los cc. 43-45 (pág. 2, 6º sist.). Respectivamente:





La variación de los cc. 17-20 de la versión de 1845-46 son idénticos en la rondeña de Granada (cc. 10-12) y en la de 1878 (cc. 17-22). No ponemos esta sección al no haber interés en su comparación. Igual procederemos en los ejemplos que comentemos que sean iguales.

El trémolo de los cc. 21 y ss. de la versión de 1845-46 aparece idéntico en la rondeña de Granada (cc. 13 y ss.) y con pequeños cambios en 1878 (cc. 23 y ss.). Ponemos el de 1845-46 y 1878 respectivamente:



En 1878 vemos que la resolución en *mi* de este trémolo no se produce en la última parte del compás, algo habitual en la música popular y también en el flamenco, sino que se hace en el arpegio del compás siguiente, forma más correcta desde el punto de vista armónico clásico.

El siguiente trémolo de la rondeña de 1845-46 (cc. 25-27) aparece igualmente en las otras dos rondeñas (cc. 17-19 y cc. 28-30 respectivamente)

La sección de los cc. 29-31 de la rondeña de Glinka aparece con diferente rítmica en la rondeña de Granada (cc.6-8) y ligero cambio en 1878 (cc. 12-14). Respectivamente:



La falseta de los cc. 33-38 en la versión de 1845-46, tiene diferente final en la versión de la rondeña de Granada (cc. 29-34). También en 1878 (pág. 2 cc. 58-65), cambiándose a su vez los acordes disonantes anteriores por armonías arpegiadas más elementales. Respectivamente:





La variación de los cc. 40-42 del álbum de Glinka figura con pequeños cambios en la rondeña de Granada (cc. 36-38), y ésta, con cambio en 1878 en el fraseo melódico del bajo y diferente rítmica en algunos tresillos suprimidos (pág. 3, cc. 68-70). Respectivamente:



La falseta de los cc. 44-52 de la versión de 1845-46 sufre un pequeño cambio melódico en el cc. 47 y en la sección de acordes de los cc. 50-52, que tendrá diferente progresión y un final más largo tanto en la rondeña de Granada (c. 43 y 47-48), como en la de 1878 (pág. 3, c. 79 y 85-87). Estas dos últimas son casi idénticas salvo un leve cambio en un sol# que cambia de octava (c. 49 y c. 88 respectivamente) y diferente ritmo entre los cc. 49-50 y cc. 88-89 (señalado). Véase también el ritmo de fandango-seguidilla de los cc.47-48 de la rondeña de Granada, única vez que aparece hasta la parte de la copla.





Hemos comentado antes que la sección correspondiente a la mano "izquierda sola" que aparece en 1878, también figuraba en la rondeña de Granada, (cc. 53 y ss. de nuestra transcripción). Igualmente aparece en el álbum de Glinka sin indicación de interpretación con la mano izquierda sola (cc. 54-56).

La sección de los compases 58-60 en la rondeña de Glinka es igual a la de los cc. 57-59 de la rondeña de Granada y los cc. 98-103 de la de 1878, pero luego no continúa igual. A partir del c. 61 enlaza con los acordes y el final alargado comentado justo anteriormente (cc. 47-51 de la Rondeña de Granada y 85-90 de la de 1878), parte que suponía un cambio y añadido. Esta es la sección de 1845-46 que no figuraba en el ejemplo estudiado antes y que aparece ahora en los cc. 61-65 tras la sección común de arpegios (cc. 58-60):



Atiéndase igualmente a los cc. 63-65, en los que figura con una rítmica más elemental la misma música que teníamos en la rondeña de Granada en los cc. 49-51, y aún más enriquecida en la de 1878 (pág. 3, cc. 88-90).

La falseta de los cc. 67-69 de la rondeña de 1845-46 aparecerá en la rondeña de Granada (cc. 64-66) con ligero cambio en la rítmica de los acordes finales, que aparecerán arpegiados. En 1878 se incorpora con un leve cambio en el bajo (pág. 4, cc. 109-111). Véase respectivamente:



El largo pasaje de los cc. 71-82 de Glinka, lo encontramos con algunas diferencias en la rondeña de Granada en sucesivas falsetas separadas por el ritornelo, y también en 1878 con cambios (señalado). Veamos primero los cc. 71-73 de Glinka, los cc. 68-70 de la rondeña de Granada, y los cc. 114-116 de 1878 (pág. 4):

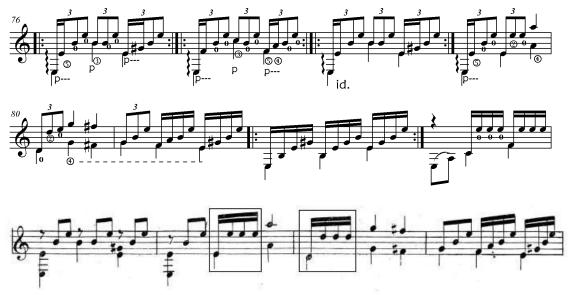


Veamos ahora los cc. 74-76 de Glinka que coinciden con ligeros cambios con la variación de los cc. 72-74 de la rondeña de Granada, y a su vez con cambios en la rítmica en 1878 (pág. 4, cc. 119-121). Esta vez se incorporan tresillos donde no los había. Respectivamente:



El último tramo de los cc. 77-79 de Glinka y los posteriores cc. 84-86, se relacionan con la falseta de los cc. 76-80 de la rondeña de Granada y los cc. 122-129 de la versión de 1878 (pág. 4), donde los tresillos finales se convierten en trémolos. No estamos seguros de que la rítmica que aparece en Glinka responda realmente a lo que se tocaría, ya que es más difícil de interpretar que lo escrito en la rondeña de Granada, forma que creemos sería la misma que debiera tocarse aquí:





La corta falseta de los cc. 80-82 no aparece en la rondeña de Granada ni en la de 1878.

Los armónicos (*flautados*) y las armonías disonantes de los cc. 88-90 en Glinka, están exactamente igual en los cc. 32-34 de la rondeña de Granada. Aparecen en los cc. 63-65 (pág. 2) de la versión de 1878 arpegiados y sin la nota *si*, como ya dijimos. Ponemos los de Glinka y los de 1878:



La sección de los cc. 92-97 en la rondeña de Glinka aparece con diferente orden y rítmica en la rondeña de Granada (cc. 113-118), al igual que en 1878:

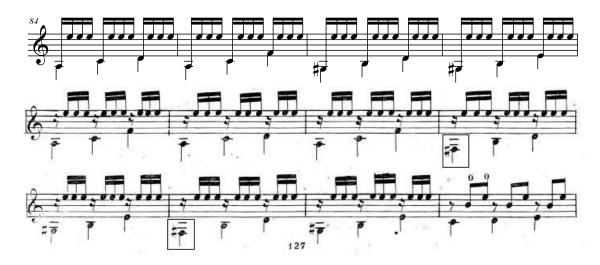




La falseta con trémolo de los cc. 99-106 la encontramos en la rondeña de Granada (cc. 83-90) con cambios rítmicos en su parte final (cc. 104-106 y 88-90 respectivamente):



Esta sección de la rondeña de Granada es casi idéntica en 1878 (págs. 4-5, cc. 133-144), salvo una nota del bajo del trémolo: *sol#* (c.86) que figura como *fa#* en 1878 (pág. 4, c. 138 y 140). Creemos que el *fa#* de la edición de 1878 es un error. Si nos fijamos en la progresión anterior, se mantiene la primera nota del bajo, solo cambia la 3ª nota del mismo. También cada compás del trémolo aparece repetido en 1878. Veamos:



Otra diferencia de esta falseta con la de Granada, es el fa# del bajo (c. 89) que se convierte en fa natural en 1878; y la rítmica del 2º tiempo del compás final de la falseta.

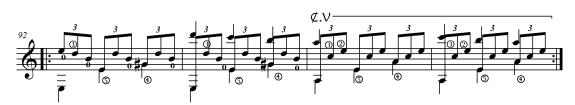


La larga sección de los cc. 108-134, donde hay varias falsetas justo antes del final de la pieza, aparece casi en el mimo orden en la versión de la rondeña de Granada (cc. 92-111), y también en 1878 (pág. 5, cc. 147-162) con alguna ampliación. Señalaremos los cambios.

Desde el c. 112 hasta el 121 tenemos diferente desarrollo estructural y melódico-rítmico en la rondeña de Granada (cc. 96-122), donde además se separan partes con la inclusión del ritornelo:



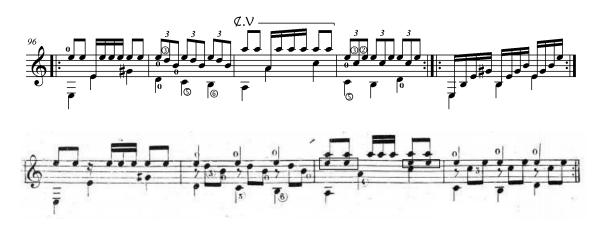
La parte correspondiente a los cc. 92-103 de la rondeña de Granada se ve ampliada y enriquecida en 1878 (pág. 5, cc. 147-162). Los cuatro primeros compases que se interpretan con tresillos:



Se repiten luego en semicorcheas en 1878 (esto no aparece en la otra). Figuran así, formando 8 compases:



En el c. 99 de la mencionada falseta se incorpora una tercera voz (pág. 5, c. 157 de la versión de 1878; señalado). Respectivamente:



Dentro de esta misma larga sección de los cc. 108-134 de la rondeña de Glinka que estamos comentando, hay dos falsetas que no aparecen en la rondeña de Granada ni en 1878. Son estas de los cc. 123-130. Atiéndase a las armonías "audaces" de los cc. 124-125:



La armonía del c. 127 está en la rondeña de Granada en el c. 125.

La última falseta antes del final de la rondeña de Glinka (cc. 132-134), aparece en la rondeña de Granada en los cc. 109-111 con ligeros cambios:





Esta falseta se extiende en la rondeña de Granada hasta el c. 115 y se repite de forma idéntica en 1878 en los cc. 165-172 (pág. 5):



La pieza de 1845-1846 finaliza con unos acordes rasgueados:



La rondeña de Granada enlaza con la sección armónica de la copla, al igual que en la de 1878, la cual incorpora el canto y una parte final extendida con más variaciones. Lo comentamos luego.

El trémolo de los cc. 105-107 de la rondeña de Granada era algo diferente al de los cc. 120-121 de Glinka, con un final añadido y comienzo en el 2º tiempo del compás. Es una variación de un trémolo anterior (cc. 64-66), muy parecido al que aparece en la versión de 1878 en los cc. 227-229 (pág. 8), aunque con final diferente:



La falseta de los cc. 117-123 de la rondeña de Granada tiene igual comienzo en 1878 (pág. 5, c. 175), pero luego incorpora la de 1878 una falseta intermedia antes de enlazar con la parte semejante que venía a continuación. Esta parte que sigue cambia la rítmica de corcheas a tresillos en los c. 122-123 (pág. 6, cc. 186-187 de la versión de 1878).



A partir de aquí estas dos piezas evolucionan de forma diferente hacia la parte de la copla, cerrando de forma contundente la rondeña de Granada, y abriendo una nueva sección con la estructura habitual del canto del género del fandango, con los 6 tercios y caídas armónicas habituales (*Do*, *Fa*, *Do*, *Sol* 7, *Do*, *Fa-Mi*), pero sin melodía de canto. La versión de 1878 enlaza sin cierre con la copla, incorporando nuevas falsetas tras ella y alargando de forma importante la pieza.

En esta parte final de la rondeña de Granada, antes de llegar a la copla figura una falseta (cc. 123-126) que aparecerá en 1878 en la parte de la copla (pág. 7, cc. 216-219). Véase de forma respectiva:



La forma de abordar el acompañamiento de la copla es diferente en las dos versiones. Si bien usan las mismas armonías, son de rítmica diferente y con fraseos melódicos distintos en su gran mayoría, coincidiendo en algunos compases concretos. Donde más se diferencian es cuando aparecen los acordes en bloque, los cuales no parecen rasguearse en la versión de la rondeña de Granada y sí en la de 1878 (pensamos que con pulgar), seguido de un trémolo:



Vemos que el acorde de *Do* usa el *sol* en la 6ª cuerda en 1878, sonoridad y postura muy típica del flamenco y de la música popular.

La Rondeña y el toque por soleá

En esta rondeña de El Murciano hemos encontrado variaciones, o parte de ellas, que nos recuerdan en cierta forma a las falsetas que se hacen en las soleares. Indicaremos con números la cuenta que se hace en la soleá (12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10) donde los acentos fuertes recaen en los pulsos señalados con negrita (12, 3, 6, 8, 10) y pondremos ejemplos extraídos de partituras de soleares para guitarra. La mayoría de estas falsetas están en la partitura de Glinka igualmente.

Veamos los cc. 7-8 de la Rondeña de Granada (Glinka cc. 29-31):



Y los cc. 64-66 (Glinka cc. 67-69):



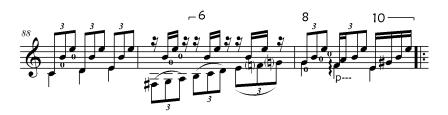
Comparemos con la Soleá de Ramón Montoya (pág. 36, 2º sistema)34:



La rondeña de Granada necesitaría incorporar en el tiempo 10 el cierre habitual de la soleá con la armonía de Mi para que pudiera cuadrar armonía y compás, y también tener un antecedente distinto antes del pulso 6. No obstante, son frases de 6 pulsos que pudieron con el tiempo incorporarse al género de la soleá con facilidad, pues su naturaleza musical es muy cercana como seguiremos viendo ahora.

³⁴ Transcripción de FAUCHER, Alain: *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

Estos son otros ejemplos (cc. 89-90; Glinka cc. 104-106):



Cc. 68-70 (Glinka cc. 71-73):



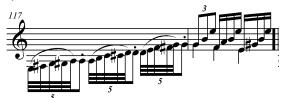
Cc. 113-115 (Glinka cc. 95-97):



Cc. 53-55 (Glinka cc. 54-58):



Esta parte recuerda mucho a ciertos ligados típicos en la soleá (Glinka cc. 92-93, en seisillos):

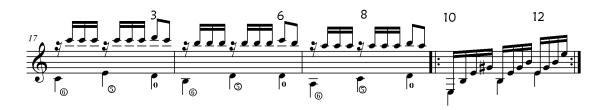


Juan Martín propone estos ejercicios de ligados por soleá en su método de guitarra (p. 29)³⁵:



³⁵ MARTIN, Juan: Juan Martin´s Guitar Method. El arte flamenco de la guitarra, United Music Publishers Ltd., Londres, 1978.

Esta falseta de la rondeña de Granada (cc. 17-20. Glinka cc. 25-27):



Está muy en la línea de falsetas como esta de Juan Martín (p. 32):



E igual que esta de los cc. 60-62 de la rondeña de Granada (Glinka cc. 50-52):



Fijémonos en este ejemplo de Manuel Granados dentro de los ejercicios de falsetas que propone por soleá (p. 17)³⁶:



Estos otros ejemplos (cc. 21-23. Glinka cc. 9-11):



³⁶ GRANADOS, Manuel: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*, Ventilador Edicions, Barcelona (1995)

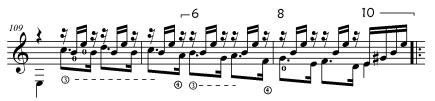
Cc. 50-51 (Glinka cc. 63-65):



Cc. 72-74 (Glinka cc. 74-76):



Cc. 109-111 (Glinka cc. 132-134):



Están en la línea de falsetas como esta de Manuel Granados (p. 18):



Y Ramón Montoya (pág. 33 último sistema):



Hemos dicho antes que esta rondeña presenta con mucha frecuencia resoluciones armónicas sobre Mi en el 3º tiempo del último compás, algo muy relacionado con el género popular del fandango. Esta peculiaridad ayuda a que estas frases musicales puedan adaptarse al género de la soleá. En otros trabajos hemos demostrado la relación melódica que tienen con el fandango las primeras soleares flamencas que nacen hacia mediados del siglo XIX a

partir de ciertos tipos de jaleos³⁷. Es comprensible el pensar que los guitarristas flamencos, a la hora de buscar recursos melódicos para crear falsetas en nuevos estilos, como será la soleá, utilicen material de su propio repertorio habitual, que adaptarán según las necesidades musicales.

Indicaciones interpretativas y de digitación de la Rondeña de Granada

Aparte de lo ya señalado, hemos indicado en nuestra transcripción algunos aspectos interpretativos y de digitación que no están en la partitura manuscrita. Por ejemplo, en el compás 6 sugerimos hacer la voz inferior en la cuerda 3ª. En otras variaciones semejantes se ha indicado igualmente.

En el c. 17 tenemos posiciones desplazadas de la mano izquierda, en las que las dos primeras notas del bajo se hacen en las cuerdas 6ª y 5ª, pero en el tercer compás de la serie podría hacerse el *la* al aire. En el c. 32 pensamos que las notas en el registro agudo son armónicos, tal y como aparecen en 1878.

En los cc. 60-62 el ataque con el pulgar se hace en todos los acordes. No indicamos las posiciones de los dedos de la mano izquierda porque todas las posturas son naturales y fáciles de descubrir. Además los guitarristas pueden elegir en alguna ocasión diferentes opciones, válidas igualmente.

En el compás 77 (3° compás del 2° sistema pág. 25 del manuscrito) la segunda nota pensamos que debe ser un fa, al igual que en el siguiente compás. No obstante se puede tocar igualmente tal y como está escrito:



En Glinka este pasaje aparece con la misma nota *mi*:



³⁷ CASTRO, "Jaleos y Soleares..." Op. Cit. Págs. 39 y ss. Y CASTRO, *Génesis Musical del Cante Flamenco.*.. Op.Cit. Vol. II. Págs. 1087 y ss.

-

En el compás 98 (3º compás del 3º sistema pág. 26 del manuscrito) la tercera nota del bajo creemos que debería ser un *do*, siguiendo el modelo del compás 97.



Así aparece además en la versión de 1878 de este mismo pasaje (pág. 5, c. 157):

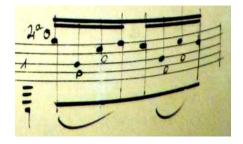


Vemos que además aparece una tercera voz que no se halla en la versión manuscrita, punto a favor para considerarla más antigua que la de 1878, aunque haya podido estar copiada con posterioridad.

Tras el compás 56 creemos que falta el ritornelo, ya que figura una doble barra de repetición, y no nos parece muy coherente tal y como se desarrolla la pieza. En 1878 figura el ritornelo al final de este mismo pasaje.



Hay una indicación errónea de cuerda 4^a en el c. 72, que debe ser 3^a, y un número "1" que correspondería a un silencio de negra (pág. 24, último sistema). La "p" del *si* debe ser un cero (0) (2^a cuerda al aire):



En el c. 79 se indica un *mi* al aire en la cuerda 1^a; suponemos que el otro *mi* se hace en la cuerda 2^a, aunque esto es opcional. En el siguiente compás el modelo musical se repite en *re*, por lo que hemos indicado dos

cuerdas para los dos *re* que aparecen en la voz superior, aunque esto también pensamos que puede ser opcional. Como hemos dicho antes, en la versión de 1878 (cc. 128-129) estos tresillos figuran en semicorcheas. Respectivamente:



Solo un compás del acompañamiento de la copla (c. 140) tiene una cierta hemiolia.



Sobre el trémolo en la guitarra flamenca

Norberto Torres se planteaba con inteligencia la incorporación del uso del trémolo en la técnica de la guitarra flamenca al estudiar la rondeña (malagueña) de El Murciano³⁸, y por ello la consideración de mayor o menor antigüedad de la versión publicada en función de ello. Intentaremos aclarar algo en este apartado para saber desde cuándo se puede venir utilizando el trémolo en el flamenco.

Sobre el trémolo y su práctica en la guitarra clásica circula en general la idea de que fue un invento de Francisco Tárrega, pero tal y como explica Julio Gimeno³⁹ hay antecedentes en guitarristas muy anteriores a lo largo de todo el siglo XIX. Su uso como recurso técnico de uso melódico aparece en obras de Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Giulio Regondi (1822-1872) o Tomás Damas (1825-1890). Trinidad Huerta (1800-1874) tiene una pieza

³⁸ TORRES CORTÉS, "La evolución de los toques flamencos..." Art.Cit. Pág. 52 y ss.

³⁹ Foros de guitarra.artepulsado. 15-12-2002. [En línea]

http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?127-Oremus-%BFpreludio-de-T%E1rrega&p=488#post488 [Consulta: 9 de junio de 2015].

llamada *Cachucha with Variations* en la que aparece un trémolo similar en figuración y efecto a los usados por Tárrega. Según Julio Gimeno no se sabe la fecha exacta de su publicación, pero por la dirección del editor propone que tuvo que realizarse entre 1830 y 1849. Javier Suárez Pajares y Robert Codwell⁴⁰ sitúan esta publicación ca. 1828.



Trinidad Huerta: Cachucha With Variations

Londres: L. Panormo

El trémolo corriente de cuatro fusas digitadas p, a, m, i (el pulgar para los bajos y los demás para la melodía) ya aparece digitado en una pieza de Julián Arcas (1833-1882) de 1852 (con un nº 3), aunque no es el trémolo corriente de 4 notas, sino uno de 6:



Julian Arcas, *El sueño de Rosellen* Madrid: Casimiro Martin [1852]

Como dice Julio Gimeno es muy probable que Mertz, Regondi y otros utilizasen sólo el índice y el medio para digitar las notas repetidas del trémolo. Será en la obra de José Viñas (1823-1888), *Fantasía original*, publicada en 1868 donde encontremos el trémolo corriente:



Jose Viñas: Fantasia original para guitarra. Capricho a imitacion del piano Barcelona: Andres Vidal, [1868]

⁴⁰ SUÁREZ PAJARES, Javier y COLDWELL, Robert: *A.T. Huerta. Life and Works*, Digital Guitar Archive, 2006. Pág. 56.

Como hemos dicho antes, la partitura del álbum de Glinka ya incorpora el trémolo, y aunque no se indiquen los dedos de la mano derecha, nos sirve para afirmar que dentro del ámbito flamenco se practicaba el trémolo en fechas similares a los guitarristas clásicos, antes de la década de 1840 con toda probabilidad.

La «Rondeña» de Julián Arcas (ca. 1854)

Julián Arcas interpreta por primera vez una rondeña el 4 de mayo de 1854 en Madrid, aunque su publicación no vio la luz hasta 1860: Rondeña para guitarra sola, ed. La Ausetana, litografía de Federico Durán y España, Barcelona⁴¹. Suponemos que sería esta misma obra.

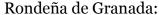
Escrita en Mi frigio, alterna partes modales y variaciones en Mi con otras tonales en Do, usando la estructura que tiene el modelo cantado: ritornelo instrumental en Mi y copla con centro tonal en Do. Eusebio Rioja señaló hace tiempo la relación de esta obra con la anterior de "El Murciano", con la que coincide en estilo y muchas de sus variaciones⁴². Pondremos estos ejemplos que son muestra clara de la coincidencia entre ellas.

Los arpegios del comienzo de la obra de Arcas son iguales que los que aparecen en la versión de 1845-46. Esto aparece en la rondeña de Arcas:

RONDENA









⁴¹ RIOJA, Eusebio: "El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico". Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008. [En línea] Difundido en Jondoweb http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html Pág. 33. [Consulta: 15 de diciembre de 2012] Manejamos la edición de Soneto, Madrid, 1999.

⁴² Ibíd. pág. 24.

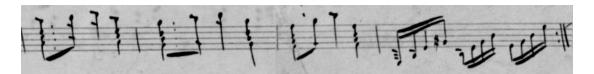
Los arpegios que siguen en la rondeña de Granada (cc. 2-4) figuran en Arcas en la pág. 5, 4º sistema):



Esta sección de acordes desplazados con melodía en la voz superior (pág. 7, 1º y 2º sistema):



Se parece mucho a esta de 1845-46, aunque no es exactamente igual



Rondeña de Granada:



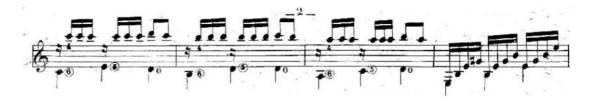
Esta sección de la rondeña de Arcas (p. 2 último sistema):



Es prácticamente igual a la que aparece en el álbum de Glinka (cc. 25-27), en la Rondeña de Granada (cc. 17-19) y en la edición de 1878 (cc. 28-30), salvo el *sol* de la 3ª cuerda al aire, que es *re* en El Murciano. Respectivamente:



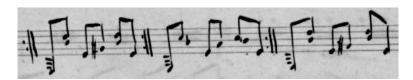


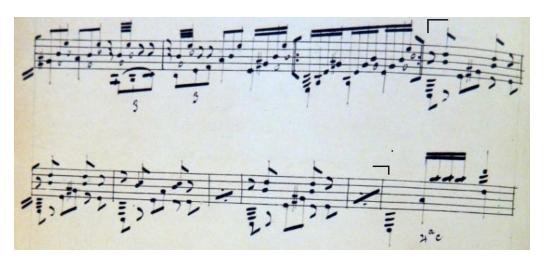


Esta variación de Arcas (pág. 9, 2º sistema):



Es idéntica a la que aparece en Glinka (cc.17-20), en la Rondeña de Granada (pág. 22, 2º y 3º sistema), y en 1878 (cc. 17-20). Respectivamente:







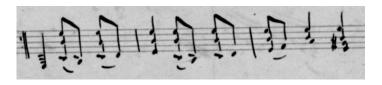
Este otro pasaje de Arcas (pág. 8, 1º sistema), es una variación del mismo pasaje anterior:



Esta sección de Arcas (pág. 2, 3º sistema):



Coincide, en parte, con la rondeña de Glinka (pág. 21 sistema, cc. 9-11) y la rondeña de Granada (pág. 22, último sistema):





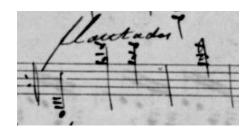
Recordamos que la hemos transcrito así, tal y como figura en 1878:



Las mayores coincidencias aparecen en estos armónicos (pág. 4, $5^{\rm o}$ sistema):



Que están igualmente en la rondeña de Glinka y Granada (escritos en 8^a alta, tal y como suenan. Pág. 2, 3^o sistema y pág. 23, 2^o sistema respect.):





Y en la de 1878 (c. 63):

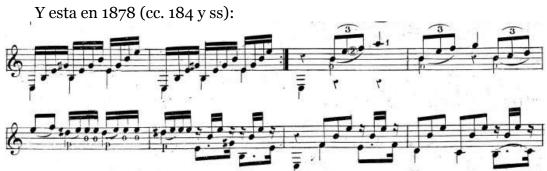


Arcas utiliza esta sección en la parte central (pág. 4, 4º y 5º sistema) y para cerrar la pieza:



Coincide con una sección similar en la rondeña de Granada (pág. 27, 4° y 5° sistema):





Esta falseta de la rondeña de Glinka (cc. 74-76) son los cc. 72-74 de la rondeña de Granada, coincidiendo con la rondeña de Arcas en un pasaje de la pág. 2. Respectivamente:



Estos ligados de la cuerda 6^a y 5^a en cinquillos de la Rondeña de Arcas (pág. 4, 1^o sistema):



Recuerdan mucho a los de la rondeña de Glinka (2ª pág. 3º sistema), Granada (pág. 27, 3º sistema) y 1878. Respectivamente







Parece claro que Julián Arcas (1832-1882) utilizó el modelo de la rondeña del granadino como inspiración para su magistral composición, obra que supera en extensión a la anterior, aunque una de las piezas de El Murciano pueda estar escrita con posterioridad. La música de Rodríguez Murciano es creación indudablemente anterior, ya que éste nació 37 años antes (1795) y murió en 1848, antes de la composición de Arcas (ca. 1854). La rondeña de El Murciano se remonta al menos a 1842, que es cuando ya las enseña un discípulo suyo en Madrid, teniendo Julián Arcas tan solo 10 años. La transcripción conservada por Glinka es suficiente para inclinarnos a favor de El Murciano como primer creador. Salvo que aparezca otro antecedente.

Pudo Arcas enriquecer el modelo de rondeña que conservó Glinka, ya que algunas de sus variaciones están transcritas de un modo algo "elemental", menos virtuosas en un plano rítmico. No obstante, esto tampoco garantiza que lo que transcribió Malipieri tuviera exactamente esa rítmica a la hora de

interpretarse. Ya hemos explicado que quizás Malipieri no expresó con total exactitud el ritmo de algunas falsetas a la hora de proporcionar a Glinka unos apuntes sobre la música de su padre. La dificultad de poder anotar su música, debido a la creatividad de El Murciano, puede ser la causa. La transmisión oral en el entorno flamenco es uno de los mayores problemas a la hora de su estudio, pero si pensamos que lo conservado en el álbum de la Infanta María Isabel de Borbón coincide con lo que este guitarrista tocara antes de morir, y el copista usara un manuscrito anterior para el álbum, habría que plantearse hasta qué punto Arcas influyó en la transmisión posterior de la rondeña de El Murciano o ya estaba configurada así, teniendo una transmisión independiente. Por esto último nos inclinamos nosotros tras nuestro análisis y las siguientes consideraciones:

- La pieza de Arcas es más extensa y elaborada. Más académica también, con un uso de la disonancia más suavizado y con posturas para la mano izquierda y derecha algo alejadas de la forma que practican los guitarristas flamencos y que Francisco Rodríguez Murciano ya cultivaba antes de 1845.
- Arcas sólo utiliza el ritornelo en tres ocasiones en su extensa obra, cuando en El Murciano es un recurso musical recurrente en toda la obra (aparece en más de 20 ocasiones), usado para separar casi todas las falsetas en las tres versiones que conservamos.

El Pot-purri Malagueño de la Colección Palatín (ca. 1875)

Esta obra es una adaptación para guitarra de una composición para piano de Mariano Taberner (1842-1915) publicada según parece en 1863⁴³. En relación a mi errónea atribución a Arcas de la composición de esta pieza, escribe Lénica Reyes:

La atribución de obras manuscritas es algo que requiere ser sustentado con sólidos argumentos los cuales no aparecen en este artículo⁴⁴.

Pensamos que la cosa no es para tanto. La atribución a Arcas es comprensible. Estudiando las cuatro piezas que forman parte de ese cuaderno aparecen motivos musicales semejantes en la "Jota" y el "Jaleo", la pieza que cierra el cuaderno, algo que evidencia que Arcas está detrás de todo ese trabajo, aunque no todo sea de su autoría y solo aparezca el nombre de Arcas tras la Jota en la portada. Lo más probable es que detrás de ese arreglo

_

⁴³ Un recuerdo de la Feria de Sevilla. Signatura. BNE MC/520/49. Esta es una segunda edición de 1871. Aclara Lénica Reyes Zúñiga que en el registro bibliográfico de la Biblioteca se incluye la información "Reimp. de la ed. de: Madrid: Casimiro Martín, 1863 N. pl. C.M. 1415", pero parecen haber eliminado estos datos del registro. Solo figura ahora el Nº de plancha. [Consulta: 25 de diciembre de 2015]. Las malagueñas del siglo XIX en España y México..., Op.Cit. Pág. 269.

⁴⁴ Ibíd. Pág. 270.

guitarrístico esté la mano de Julián Arcas, quien acostumbraba a introducir en su repertorio muchos arreglos de piezas famosas de su tiempo.

Haciendo un ejercicio de paralelismo histórico, hay que recordar que hasta que no apareció este manuscrito realizado en Sevilla, pensábamos que la jota de Tárrega era del mismo Tárrega, pero ya vimos que partió del legado de Arcas. Apuntamos ahora que también la jota publicada por Rafael Marín⁴⁵ en 1902 parte del legado del almeriense. Se da el caso de que, también Arcas en su jota toma la introducción de una obra de otro autor de su tiempo⁴⁶. Para mayor abundamiento, igualmente Arcas en su soleá usa material de una soledad de Iradier⁴⁷. Sin embargo, esta soleá ha pasado a la historia como soleares de Arcas. A Lénica Reyes le parece extraño que esto ocurra en el XIX, pensando que, de ser así, habría algún tipo de denuncia en la prensa:

Es difícil pensar que Taberner hubiera plagiado una obra de Arcas o viceversa sin que hubiera habido algún tipo de denuncia o información al respecto 48

Hay que decir que el plagio, como vemos, fue frecuente en esta época, donde muchas veces no se incluía el compositor en muchos de los arreglos, tal y como ocurre con este potpurrí. Igual pasó con la habanera de Bizet en la ópera *Carmen*. Tengamos en cuenta además que la *Colección Palatín* es un manuscrito realizado por un copista, con todos los problemas que esto conlleva.

Este Pot-purri malagueño para guitarra está construido con elementos musicales en común con el género del fandango, aunque esta obra está más cercana a lo que conocemos como malagueña, alejada ya de la rondeña como herencia del fandango anterior. Salvo la introducción, escrita en 3/4, el resto está en 3/8, incluida la parte de la copla, que incorpora la melodía en la voz superior de la guitarra, aunque no el texto cantado. Lo más parecido a la rondeña de El Murciano está en las partes armónicas de acordes pulsados con desarrollo melódico en el bajo, compases 37-57, 92-105, y Coda.

_

⁴⁵ Gran jota aragonesa para guitarra. BNE MP/1394/5.

⁴⁶ Recuerdos de Palma, 1868, José Viñas Díaz (1823-1888). BNE MP/1399/57. Comentado en CASTRO BUENDÍA, Guillermo: "Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín". [En línea] Revista Sinfonía Virtual Nº 23, julio de 2012. Pág. 7. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf [Consulta: 15 de diciembre de

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian arcas.pdf [Consulta: 15 de diciembre de 2012]

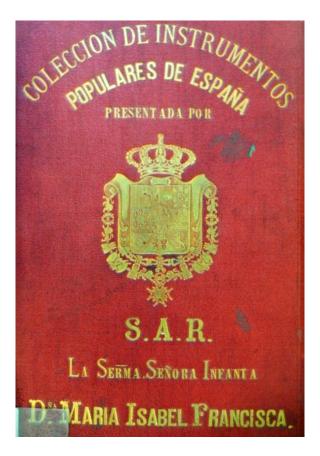
⁴⁷Soledad de los Barquillos, 1863. BNE MP/361/55. Comentado en CASTRO BUENDIA, Guillermo: "Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco". Revista de reflexión musical Sinfonía Virtual nº 25, Julio 2013. Págs. 47 y ss. [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos soleares.pdf.

⁴⁸ Las malaqueñas del siglo XIX en España y México..., Op.Cit. Pág. 270.

V. El álbum La Música popular en España

Datación

Poder fechar el álbum no resuelve el tema de la antigüedad de la pieza en cuestión, pues es evidente que, al ser copiada a partir de otro manuscrito, haría falta saber la antigüedad del anterior, anotado además por otra persona, ya que El Murciano no sabía música. Por los lugares comunes con la rondeña de Arcas publicada en 1860, no creemos que erremos mucho si pensamos que la pieza de El Murciano sería también de hacia 1860, o incluso anterior; nos referimos a su factura musical.



Como dijimos antes, Julián Arcas llevaba en su repertorio una rondeña desde 1854. Si esa rondeña es la publicada en 1860 probablemente sería la misma pieza, por lo que hacia 1854, este modelo de rondeña, con sus variaciones y técnica guitarrística sería común por entonces. Pensando en la juventud de Julián Arcas (20 años por entonces) y que a Francisco Rodríguez ya se le atribuía una rondeña de Granada en 1842, cuando Arcas tenía tan solo 10 años, no es descabellado pensar que la partitura de la rondeña de Granada de El Murciano, rondeña al fin y al cabo, tuviera continuidad en su hijo Malipieri y que se iría enriqueciendo con el paso del tiempo, partiendo del modelo que recoge Glinka, ya muy definido, aunque más elemental que el de Arcas. Arcas retomaría el modelo de El Murciano y aportaría cosas de su cosecha.

El álbum se podría encuadrar entre 1879-1893, ya que 1879 es el año en el cual se fabricó por primera vez el papel pautado⁴⁹ en el que está copiada la colección. Tiene este papel los cantos dorados. Tenemos constancia de que el álbum fue donado al Conservatorio en 1893, tal y como figura en una memoria anual⁵⁰ de la *Escuela de Música y Declamación* que es como se llamaba anteriormente el Conservatorio Superior de Música de Madrid:

no nos abandonan.

S. A. R. la Serma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón ha hecho un espléndido y curioso regalo á la Escuela. Consiste en una completisima colección de instrumentos de música popular de todas las provincias de España, digna del mayor aprecio por su rica variedad y por el acierto con que se ha formado.

Distinguida é inteligente cultivadora del Arte, S. A. ha tenido la magnanimidad de contribuir á que se ilustren nuestros discípulos en el conocimiento de los diferentes medios que tiene el pueblo español para entregarse al cultivo de la música.

Este es el sello del impresor del papel pautado del manuscrito:



La casa Brietkopf & Härtel se fundó en 1719. Podemos ver el modelo del papel (Nr. 10. A.), pero solo con eso es difícil saber la fecha en la que se copió la música. Al menos sí sabemos que este tipo de papel se empezó a fabricar en 1879, aunque no sabemos si desde ese año se distribuyó igualmente en España. Este sello fue frecuente a finales del siglo XIX, como podemos ver en partituras que estaban en venta en fechas cercanas a la donación del álbum al Conservatorio.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 30 · INVIERNO 2016 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

⁴⁹ Dato facilitado por el Dr. Andreas Sopart, del Archivo de la casa BREITKOPF & HÄRTEL KG. Este papel estuvo disponible hasta 1939.

⁵⁰ Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1892-1893 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1892 por su Director Don Emilio Arrieta. Imprenta de la Viuda de J. Dugazcal, Madrid, 1893. Pág. 8.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1889.



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL, IN LEIPZIG 1892

Pero ya decimos que, aunque se copiase por estas fechas, no indica necesariamente que la música sea igualmente de la misma temporalidad.

Grafía del copista

Hemos querido comparar la grafía del copista del álbum de la Infanta con las partituras de la *Colección Palatín* (ca. 1875), por si esto pudiera proporcionarnos algo de información extra. Podemos encontrar algunas similitudes, si bien también hay diferencias suficientes como para considerar que son manos diferentes.

La indicación del 3/4 es muy parecida, sobre todo la forma gráfica del número 4:

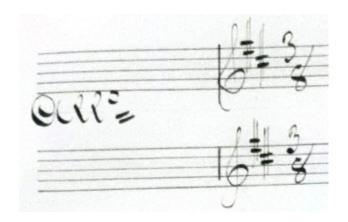


Miremos la del manuscrito del Pot-purri malagueño:



La barra inferior no atraviesa del todo el número como en la rondeña de Granada, el cual suele aparecer largo además en otras partituras del manuscrito del Álbum. En el manuscrito de la Colección Palatín siempre aparece corto. Tampoco el nº 3 es igual, el cual también mantiene la misma grafía en todo el álbum, al igual que el modelo de Arcas se mantiene igual. Igualmente la clave de *Sol* es diferente en los dos manuscritos, apareciendo siempre uniforme en cada uno de ellos. La de Arcas es más ancha en la parte inferior.

Sí coincide la grafía de las dos líneas que indican abreviatura; y algo las letras de indicación de Allegro abreviado en la pág. 33 del álbum y el allegro del *Pot-pourri malagueño*:





La indicación de Copla no es exactamente igual:





Las indicaciones de repetición en los barrados de compás son muy parecidas. Comparemos un ejemplo de la rondeña (pág. 27) con la que aparece en el anterior ejemplo de la *Jota* de Arcas (Pág. 5):

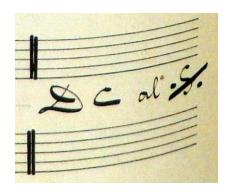


Aprovechamos este mismo ejemplo anterior para ver que los silencios de negra no son iguales. Sin embargo los de semicorchea se parecen bastante. Veamos en la rondeña de Granada (pág. 2) y en la jota de Arcas (pag. 11):





Otras indicaciones de este álbum, como el Da Capo al signo de la pág. 36 del álbum, son bastante diferentes a las del manuscrito de la Colección Palatín:





Las indicaciones de becuadro tampoco son iguales. Veamos en la rondeña de Granada (pág. 25), y en Arcas en la jota (pág. 3):





Los acordes tocados con pulgar son indicados con un símbolo más definido en la rondeña de Granada que en Arcas (Jota pág. 1):





Las indicaciones de cejilla tienen en la rondeña siempre primero el número, mientras en Arcas aparece siempre primero la "C" de Ca (pág. 15):



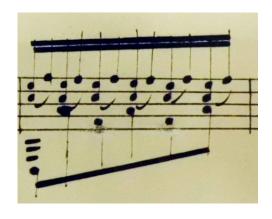


Donde encontramos más similitudes es en la propia escritura de las notas musicales, cabezas, plicas, etc., pero no creemos que sea significativo, sobre todo teniendo en cuenta todo lo visto que no coincide.

Correcciones visibles en el manuscrito

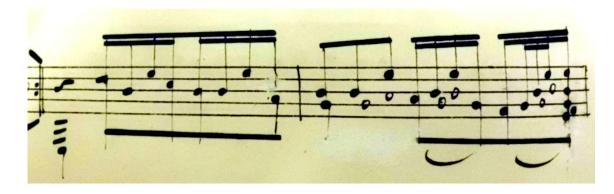
Al estudiar el álbum, y en concreto la rondeña de Granada, hemos detectado algunas correcciones hechas por el copista en ella. Hay zonas donde se raspó el papel para corregir alguna incorrección que pudo haber al copiarse:

Compás 41 y 27. Corrección el bajo (antes mi):

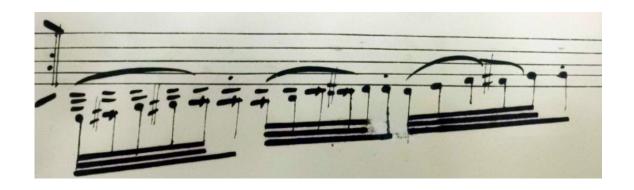




Cc. 68-69. Correcciones en las plicas de las notas y acorde final:



C. 117. Correcciones en las plicas y corchetes de las notas:

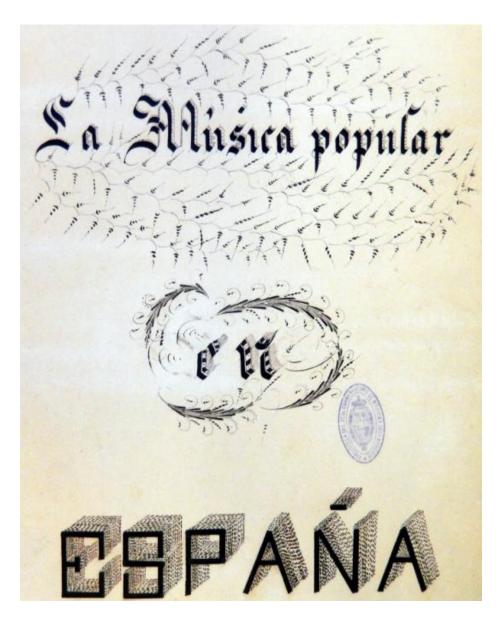


C. 83. Corrección en el *la* del bajo, antes *fa*.



Contenido del álbum

Aparte de la *Rondeña de Granada* el álbum también incorpora otras piezas de música popular, como reza en el título de la portada interior "La música popular en España", a la vez que se describe el uso y afinación de los instrumentos populares.



Dentro de las piezas de música encontramos una *Parranda Murciana*, para voz, guitarra tenor, timple, bandurria y castañuelas. *Jota aragonesa* en *La*, para voz, requinto, guitarro y guitarra. La mencionada *Rondeña de Granada* para guitarra. *Cantos de navidad de la misma provincia* para voz y guitarra. *Contrapás del baile llamado el Aurrescu*, para silbo en *fa* y tamboril. *Sardana* para flaviol en *fa*, tenoras tiples en *fa* y graves en *si b*, cornetines en *si b*, fliscornos bajos en *do* y trombones bajos y contrabajo.

Dentro de los instrumentos se hace una clasificación entre instrumentos temperados, llamados de *Primera categoría*, entre los que están los de cuerda, con la guitarra, la guitarra tenor, el requinto, el guitarro, el timple o guitarrillo, el requinto aragonés, la bandurria y la cítara, el salterio y la zanfona. Como instrumentos de "aire", separa los de boquilla en el primer grupo, con el silbo, el flaviol o caramillo, de los de caña doble en el segundo grupo, con la dulzaina catalana, la dulzaina vascongada, la dulzaina valenciana, la tenora tiple (dulzaina), la tenora grave y la gaita gallega. Como

instrumentos de percusión se describen el tamboril, el tambor, el tamboril o tamborino, la pandereta, la pandereta fina, las castañuelas, las castañuelas con mango, los platillos, el triángulo y el sonajero.

VI. Epílogo

La importancia de esta obra de Francisco Rodríguez Murciano es de notorio interés para la historia del flamenco. Queda demostrada la anterioridad de la rondeña como estilo practicado por los artistas del género flamenco, salidos del entorno popular. Igualmente la influencia de estas músicas en artistas de formación académica.

La técnica y capacidad de músicos de escasa o nula formación musical académica no está reñida con su solvencia en la práctica o composición de estilos musicales. El no estar sujetos a las reglas escolásticas supone un punto a favor de la espontaneidad y creatividad en los estilos asociados a la música popular y el flamenco, por ello, creemos, que gran parte de las características rítmicas y armónicas del género flamenco parten de aportaciones de los artistas de este mismo entorno, aunque la alimentación e influencias entre los académicos y flamencos se dé inevitablemente, enriqueciéndose unos y otros a lo largo de la historia.

La no existencia de documentos flamencos, sobre todo partituras útiles en la época de estudio que nos interesa, no invalida el hecho histórico en sí mismo. La historia se dio, sea aquella como fuere. Si no hubiéramos podido estudiar la transcripción que Malipieri hizo de la rondeña de su padre, no podríamos decir que Arcas copió de Francisco Rodríguez Murciano, y estaríamos afirmando que Arcas definió el modelo de rondeña (malagueña) para guitarra. Ahora bien, es seguro que El Murciano también tomaría material de otros, no cabe duda. Lo importante aquí es ser conscientes de que mucha música flamenca está conservada en los dedos y voces de los artistas del género, los cuales de forma oral transmitieron estilos, falsetas, variaciones, a lo largo de todo el siglo XIX, mucha de ella sin documentar, y alguna cogiendo polvo en archivos desconocidos.

Cuando aparecen los primeros cilindros de cera con grabaciones flamencas tenemos documentos sonoros importantísimos que nos pueden ayudar a conocer cómo era el flamenco por entonces, pero el flamenco llevaba ya más de 50 años sonando en ciudades como Madrid, Sevilla, Cádiz, Málaga, Córdoba, etc. Por ello, no comienza la historia del flamenco con los registros sonoros, como a veces se dice por ahí, por ello no podemos decir que todo ha estado documentado, que cuando aparece por primera vez una partitura de seguidillas gitanas como la de Raymond Decazes en 1880, acaba de nacer el estilo de la seguiriya, porque no fue así. Por ello hay que hacer muchas veces un ejercicio imaginativo para aproximarse al pasado, y entender que parte de la historia del flamenco seguirá enterrada esperando descubrirse; si se puede... a ver quién se atreve.

VII. Agradecimientos

Queremos agradecer a Elena Magallanes, Jefe de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la ayuda prestada al facilitarnos el acceso al álbum y otras informaciones de interés sobre el documento. Igualmente a nuestro amigo Carlos Galán, por hacernos las copias digitales de la Rondeña de Granada para un primer estudio antes de desplazarnos a Madrid. También a José Carlos Gosálvez Lara, Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España y al Dr. Andreas Sopart, del Archivo de la casa Breitkopf & Härtel Kg., por su ayuda sobre el sello editorial Breitkopf & Härtel. A la Dra. Natalia Ramazanova, conservadora de los fondos musicales de la Biblioteca Nacional Rusa, gracias por facilitarnos las copias de las partituras del Álbum Español de Glinka conservado en Moscú.

Agradecimiento especial a Maria Luisa Martínez, a quien va dedicado este trabajo, quien con su sonrisa iluminó Nueya York los días 17 y 18 de Abril de 2015, lugar donde divulgó la existencia de esta maravillosa obra de guitarra.

VIII. Bibliografía

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

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti. Libros con Duende, Sevilla, 2014.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: "Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco" [En línea] *Revista Sinfonía Virtual Nº 25*, julio de 2013.

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos soleares.pdf [Consulta: 25 de julio de 2014]

CASTRO BUENDÍA, GUILLERMO: "A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango". Revista de música clásica y reflexión musical Sinfonía Virtual, Nº 24, enero de 2013.

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica fandango.pdf

CASTRO BUENDÍA, GUILLERMO: "Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá», Nº 4,* Junio de 2011. http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571 [Consulta: 23 de octubre de 2012].

CASTRO BUENDÍA, GUILLERMO: "Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín". [En línea] Revista Sinfonía Virtual Nº 23,

julio de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian arcas.pdf [Consulta: 15 de diciembre de 2012]

FAUCHER, Alain: Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco, Affedis, París, 1993.

GLINKA, M. I. (Mikhail Ivanovich): *Literaturnoe nasledie*. Leningrad: Gos. Muzykal´noe izd-vo, 1952-53. 2 Vols. T 2. Pis´ma i dokumenty.

GRANADOS, Manuel: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*, Ventilador Edicions, Barcelona (1995)

MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales,* Publicaciones de CIOFF España, Badajoz, 2007.

MARTIN, Juan: Juan Martin's Guitar Method. El arte flamenco de la guitarra, United Music Publishers Ltd., Londres, 1978.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Universidad de Granada. Cátedra "Manuel de Falla", Granada, 1962.

NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-lasoledad-del-gitano-si-1800.html [Consulta: 30 de abril de 2011].

NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de noticias*, entrada del 28 de junio de 2012. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/06/serenatas-y-cantes-de-rondar-rondenas.html [Consulta: 28 de junio de 2012]

PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958 [1ª ed, Valls: Eduardo Castells, 1922]. Tomo II.

REYES ZÚÑIGA, Lénica: Las malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical. Universidad Nacional Autónoma de México. Octubre 2015. [En línea]

http://www.gerinel.org/ficheros/tesisdoctoralLRZ.pdf [Consulta: 5 de noviembre de 2015]

RIOJA, Eusebio: Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano «El Murciano», su Malagueña o Rondeña para guitarra. [En línea]

http://www.jondoweb.com/archivospdf/murciano.pdf Revista informática de flamenco, septiembre de 2005. [Consulta: 5 de junio de 2012]

RIOJA, Eusebio: La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano, julio de 2013

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco murciano.pdf [Consulta: 6 de junio de 2015] RIOJA, Eusebio: "El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico". Conferencia impartida en el *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008*. [En línea] Difundido en Jondoweb

http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html Pág. 33.

RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, gestionado por Alberto Rodríguez, entrada del 29 de octubre de 2012. [En línea] http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/10/un-discipulo-de-francisco-rodriguez-el.html [Consulta: 2 de noviembre de 2012]

RODRÍGUEZ, Melchor: Julián Arcas, Obras completas para guitarra, ediciones musicales Soneto, Madrid, 1993.

STEINGRESS, Gerhard: La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba. desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881). [En línea] Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 125. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco.

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/presenciaflamencoprensagranadacordoba.pdf [Consulta: 4 de diciembre de 2012]

SUÁREZ PAJARES, Javier y COLDWELL, Robert: A.T. Huerta. Life and Works, Digital Guitar Archive, 2006.

TORRES CORTÉS, "La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco por medio hasta los toques mineros del siglo XX". [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, nº 2, junio de 2010. http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711

Semanario Pintoresco Español, Segunda Serie, Tomo III, 1841.

Blogs

"La Cuerda Granadina y Francisco Rodríguez Murciano. (Historia)". Blog *Granadaiflamenco*. Entrada del 3 de febrero de 2013 [En línea] http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013/02/la-cuerda-granadina-y-el-hijo-de.html [Consulta: 9 de junio de 2015].

Foros de guitarra.artepulsado. 15-12-2002. [En línea] http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?127-Oremus-%BFpreludio-de-T%E1rrega&p=488#post488

ANEXO - PARTITURAS

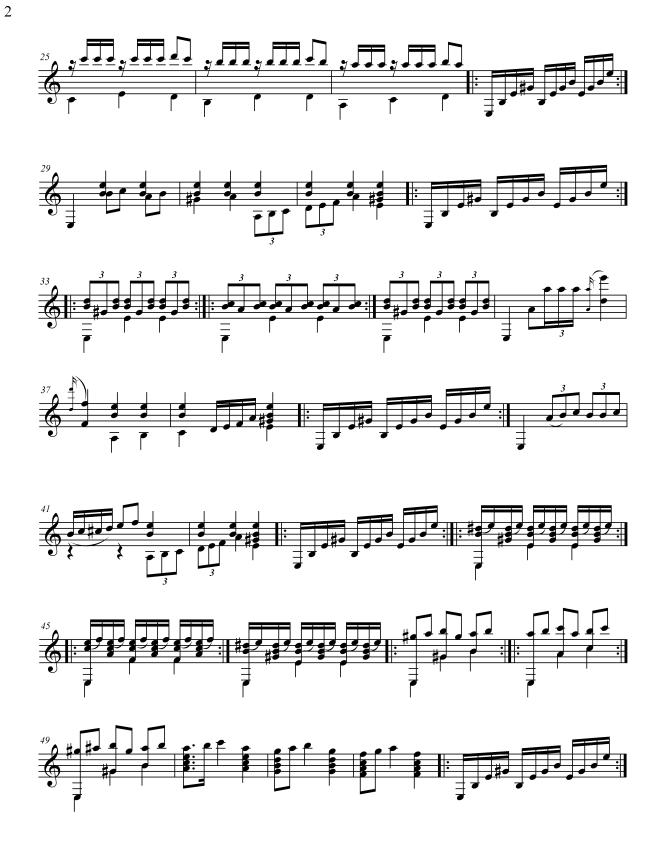
La Rondeña con Variaciones para Guitarra compuestas por

Francisco Rodríguez Murciano

Álbum Español de Mihail Glinka 1845-1846 Biblioteca Nacional Rusa F.41, nº 154 Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848) Revisión G. Castro



© Guillermo Castro Buendía 2015





4





Rondeña de Granada

Rondeña del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano

Colección de instrumentos populares de España presentada por S.A.R. La Serma. Señora Infanta Dñª. María Isabel Francisca

Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848)

Conservatorio Superior de Música de Madrid. S/1799

Revisión G. Castro

Álbum entre 1879 y 1893. Obra entre 1845 y 1860



© Guillermo Castro Buendía 2015



^{* (}se sugiere eliminar el do o el si)



4





R.



		" 10.
		, 11.
		" 12.
		" 13 .
		,, 14.
	4	" 15.
		, 16.
		<u> </u>

Fort langer ; loster

© Biblioteca Nacional de España

Calle de Espoz y Mina n. 9.

FRANCISCO RODRIGUEZ MURCIANO.

APUNTES BIOGRÁFICOS.

Francisco Rodriguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicin el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de Tiptes, causaba la admiración de cuantos le oian. Cuando poco despues sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barberia, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunion de tañedores. Nuestro joven siguio haciendo progresos en su instrumento predilecto, muchos mas que en la lectura y escritura, que por último abandonó por completo. Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasia independiente tan llena desfuego é inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como despues le oyeron en el curso de su vida, y no podran comprender como la sola naturaleza producia aquel raudal de armonias nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.

El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupacion era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodriguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa & & Algunas veces empezaba acompañandole con el piano, pues Glinka por su parte tambien era escelente como improvisador, pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvia hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.

Los mas renombrados cantacores de toda la Andalucia proclamaban unanimemente que la manera de acompañar de *El Murciano* no tenia semejante, por lá riqueza y novedad de los ritmos, y el sorprendente encadenamiento de acordes.

De caracter escesivamente modesto nunca hizo valer su talento singular, y siempre tocó la guitarra para su propio solaz, ó por complacer á sus amigos que muchos le granjeó su buen caracter y su gracia andaluza.

Si el mo haberse nunca sugetado á los preceptos escolásticos del arte músico favorecío la espontaneidad de su inspiracion, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiracion continuamente se perdia en los espacios, y aun muchas veces al pedirle los que le oian la repeticion de un paso que les habia entusiasmado, ni el mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni este estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasia libre se dejaba aprisionar tan facilmente. Algo consiguío, y á este algo se debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario egecutaba en la guitarra.

Murío en Granada en Julio de 1848, y todos sus hijos profesan el arte músico, que por mandato y voluntad del padre estudiaron desde la mas tierna edad, y para el cual manifestaron felices disposiciones desde el principio.

Resta solo decir que Rodriguez Murciano fué el primero que en Granada, y bajo su direccion, se hizo construir una guitarra de 7 órdenes, la cual usaba especialmente para tocar una gran Rondeña en Mi.

Mariano Vazquez.



ADVERTENCIA

Creyendo sinceramente prestar un señalado servicio á mi patria en general y al hermoso arte de. la música en particular, concebí ha muchos años el vasto proyecto de recopilar todos los cantares y bailes populares, que ya cual olorosa flor de jardin ameno, ó cual silvestre planta de solitario campo yacen esparcidos por todos los ámbitos de muestra rica Peninsula.

Próximos á desaparecer para siempre á impulso de la civilización que todo lo invade y lo asimila, estos cantares tan llenos de helleza y poesía, que forman, por decirlo así, el rico tesoro de las costumbres y creencias del pueblo; propúseme salvarlos del eminente y seguro peligro que cada vez mas de cerca los amenazaba.

Cifraba tan solo mi ambición en hacer, ya que no una obra original ni perfecta á lo menos de reconocida utilidad, alhagándome en extremo la idea de que mi modesto nombre de artista pudiera algun dia seguir las huellas trazadas en trabajos análogos al mio por los beneméritos patricios Duran, Iztucta, Fernan-Caballero, Lafuente y Alcántara, Mila y Fontanals, Aguiló y algunos otros á quienes tanto deben la literatura y la historia de nuestro pais.

Con este propósito, subvencianado unas veces por el gobierno y otras sin mas auxilio que mis propios recursos recorri en diferentes ocasiones varias provincias de España recogiendo al par que la música de estos cantos y bailes, cuantas noticias y datos pudieran ilustrarlos respecto de su antiguedad, origen, tonalidad y demas circunstancias interesantes afin de presentarlos no solo con la minuciosidad del coleccionador sino tambien con el criterio del maestro que tiene el deber de discurvir seriamente sobre el arte que profesa.

En 1874, mi proyecto empezó á traducirse en hechos prácticos, pues con efecto, por aquel entonces publiqué con el nombre de *Ecos de España* el 1^{er}tomo de mi anhelada obra que contenia 52 cantos y bailes característicos de nuestras diferentes provincias, reservándome dar á luz poco despues la parte de texto á ellos correspondientes, si como esperaba eran acogidos con verdadero interes por nuestros artistas y por el público.

[Triste es decirlo]. pero á no ser por la decidida aficion que los extrangeros ya residentes ó transcuntes en Madrid tienen por núestra música popular, y entre los cúales logré vender algunos ejemplares, aun couservaria casi integra la edicion que de ellos hice.

Este desconsolador resultado me hizo desistir bien á mi pesar, de publicar no solo el texto perteneciente á dicho tomo si no tambien los tres restantes que ya tenia preparados y que probablemente quedarán para siempre archivados con otros muchos trabajos que quiza-solo sirvan algun dia para embolher el cotidiano comestible mas útil á nuestra existencia que los guerreros himnos de los primitivos cántabros ó las sentidas y voluptuosas melodias que nos legaron los árabes con su larga dominacion.

Expuesta en breves palabras esta triste historia, réstame solo decir que la interesante *Rondeña* de D. Francisco Rodriguez Murciano que hoy publico, es una de tantas curiosidades músicales que habían de formar el 2º tomo de mis *Ecos de España*.

Relegada la luthiera para siempre al olvido con otra porcion de cosas no menos interesantes al arte, mas habiendome animado el editor D. Jose Gampo á que la diese á conocer al público, encargandose él de su publicación, cedo gustoso á su desinteresado y artístico deseo haciendo pública manifestación de mi sincera gratitud como tambien á mi querido colega y amigo D. Mariano Vazquez á quien debo la biografía del guitarrista popular que causó la admiración de cuantos le oyeron y á quien el célebre compositor Glinka durante su permanencia en Granada reconoció como verdadera notabilidad en su genero.

Jose Inzenga.

MALAGUENA

PARA GUITARRA POR

FRANCISCO RODRIGUEZ

















© Biblioteca Nacional de España



























ÍNDICE

Introducción						
					III. Las rondeñas de "El Murciano"	_7
					 La rondeña (malagueña) publicada por Inzenga en 1878 La Rondeña con variaciones para guitarra compuestas por Francisco Rodríguez Murciano del «Álbum Español» de Glinka (1845-1846) 	
de Glinka (1845-1846)	_ 14 _ 16					
IV. La <i>Rondeña de Granada</i> de "El Murciano". Estudio crítico y comparación con otras fuentes de guitarra.	_ 17					
- Coincidencias o lugares comunes en las tres rondeñas de El Murciano	_ 21					
 La Rondeña y el toque por soleá Indicaciones interpretativas y de digitación de la Rondeña de Granada 	_ 39 _ 43					
- Sobre el trémolo en la guitarra flamenca						
 La «Rondeña» de Julián Arcas (ca. 1854) Pot-purri Malagueño de la Colección Palatín (ca. 1875) 	_47					
V. El álbum <i>La Música popular en España</i>	_ 56					
 Datación Grafía del copista Correcciones visibles en el manuscrito Contenido del álbum 	_56 _58 _62 _63					
VI. Epílogo	_ 65					
VII. Agradecimientos	_ 66					
VIII. Bibliografía	_66					
Anexo – Partituras	69					